UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN "FILOLOGIA E CRITICA"
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXVI

Curriculum "LETTERATURE MODERNE"

SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctorale "civilisations, cultures, littératures et sociétés"

Artemisia, icône de notre temps : une mythologie

Thèse présentée par: BASSETTI Edoardo

Thèse dirigée en cotutelle par:
de ROGATIS Tiziana, Maître de conférences, Università per Stranieri di Siena
DUBARD DE GAILLARBOIS Frédérique, Professeur, Sorbonne Université

Thèse soutenue à l'Université de Sienne le 5 juin 2024

Jury de thèse :
BAZZOCCHI Marco Antonio, Professeur, Università di Bologna
de ROGATIS Tiziana, Maître de conférences, Università per Stranieri di Siena
DUBARD DE GAILLARBOIS Frédérique, Professeur, Sorbonne Université
FUSILLO Massimo, Professeur, Scuola Normale Superiore
SOLINAS Francesco, Maître de conférences, Collège de France

Président du jury : FUSILLO Massimo, Professeur, Scuola Normale Superiore

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN "FILOLOGIA E CRITICA"
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXVI

Curriculum "LETTERATURE MODERNE"

SORBONNE UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE "CIVILISATIONS, CULTURES, LITTERATURES ET SOCIETES"

ARTEMISIA, OGGI:
GENEALOGIA TRANSMEDIALE DI UN'ICONA DEL NOSTRO TEMPO

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Edoardo BASSETTI

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:
Tiziana de ROGATIS, Professoressa, Università per Stranieri di Siena
Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS, Professeur, Sorbonne Université

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 5 giugno 2024.

Commissione / Jury de thèse:
BAZZOCCHI Marco Antonio, Professore, Università di Bologna
de ROGATIS Tiziana, Professoressa, Università per Stranieri di Siena
DUBARD DE GAILLARBOIS Frédérique, Professeur, Sorbonne Université
FUSILLO Massimo, Professore, Scuola Normale Superiore
SOLINAS Francesco, Maître de conférences, Collège de France

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN "FILOLOGIA E CRITICA"
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXVI

Curriculum "LETTERATURE MODERNE"

SORBONNE UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE "CIVILISATIONS, CULTURES, LITTERATURES ET SOCIETES"

ARTEMISIA, OGGI:
GENEALOGIA TRANSMEDIALE DI UN'ICONA DEL NOSTRO TEMPO

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Edoardo BASSETTI

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:
Tiziana de ROGATIS, Professoressa, Università per Stranieri di Siena
Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS, Professeur, Sorbonne Université

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 5 giugno 2024.

Commissione / Jury de thèse:
BAZZOCCHI Marco Antonio, Professore, Università di Bologna
de ROGATIS Tiziana, Professoressa, Università per Stranieri di Siena
DUBARD DE GAILLARBOIS Frédérique, Professeur, Sorbonne Université
FUSILLO Massimo, Professore, Scuola Normale Superiore
SOLINAS Francesco, Maître de conférences, Collège de France

Data la natura multidisciplinare della tesi, è stato necessario inserire numerose immagini: quelle considerate particolarmente importanti per la comprensione del percorso critico sono state riprodotte direttamente all'interno del corpo del testo, con la dicitura Figure *abbreviata con la formula "fig." seguita da numeri crescenti.*

Fig. 1 – p. 258
Fig. 2 – p. 50
Fig. 3 – p. 268
Fig. 4 – p. 88
Fig. 5 – p. 110
Fig. 6 – p. 122
Fig. 7 – p. 282
Fig. 8 – p. 294
Fig. 9 – p. 304
Fig. 10 – p. 362

Tutte le altre immagini sono invece state riprodotte alla fine nella sezione Appendici visuali*, e segnalate nel corpo del testo con la dicitura abbreviata "app." seguita da numeri crescenti.*

Salvo diversa segnalazione, le traduzioni italiane da lingue straniere sono da intendersi come mie. Nel caso in cui siano già state pubblicate delle edizioni in traduzione italiana delle opere in questione, si è optato per citare tendenzialmente la versione italiana, senza riportare il testo in originale. Nel caso in cui non vi siano ancora edizioni in traduzione italiana, invece, la citazione è riportata sia in lingua originale che nella mia traduzione.

INDICE

INTRODUZIONE
ARTEMISIA COME «IMPRONTA» I

PRIMA PARTE DIACRONICA
ARTEMISIA E ARTEMISIE: DAI DOCUMENTI ALL'IMMAGINARIO E RITORNO 9

1. ARTEMISIA E IL SUO TEMPO: UN MODELLO DI *SELF-FASHIONING* FEMMINILE 11

1.1 L'oscillante data di nascita (8 luglio 1593): alle radici di un «immaginario polimorfico» 15
1.2 La morte della madre Prudenzia (26 dicembre 1605): una genealogia femminile interrotta 18
1.3 Artemisia e Orazio, Padre-Maestro: una questione di soldi 22
1.4 Lo stupro, dal Seicento a oggi 31
1.4.1 Il reato di stupro e il valore simbolico della verginità al tempo della Controriforma 35
1.4.2 Atti di un processo per stupro (marzo-novembre 1612) 38
1.5 Firenze (1613-1620): «Becoming Artemisia» 51
1.5.1 La biografia di Cristoforo Bronzini nel contesto della querelle des femmes 56
1.5.2 L'Accademia del Disegno, Michelangelo Buonarroti il Giovane e Galileo Galilei 62
1.6 Francesco Maria Maringhi: «rifrigerio de mia vita» 67
1.6.1 L'amore per Francesco Maria e la misteriosa scomparsa di Pierantonio 69
1.6.2 Un epistolario all'insegna delle Regole *di Francesco Fortunio?* 75
1.6.3 Artemisia scrittrice: «se'l mio non è chiaro, e famoso inchiostro» 79
1.7 Il ritorno a Roma (1620-1626): «un'altra donna da quella che ne era partita» 89
1.8 Venezia (1627-1630): Artemisia e le «guerre culturali» del suo tempo 97
1.9 Napoli (1630-1638): «stupor del secol nostro» 111
1.10 Londra (1638-1639) e il ritorno a Napoli (1640-1654ca) 123

2. ARTEMISIA E IL NOSTRO TEMPO: LA RICEZIONE POSTUMA 137

2.1 L'Artemisia "pisana" del Settecento: dal centro alla periferia della fortuna critica 139
2.2 Artemisia e la sua «leggenda erotica»: dagli epitaffi veneziani all'Ottocento 144
2.3 Roberto Longhi e il Caravaggismo: un «pioniere riluttante» 149
2.4 Anna Banti e l'invenzione di Artemisia come personaggio moderno 156
2.5 Artemisia e il femminismo degli anni Settanta e Ottanta 168
2.6 «Artemisia fictions»: la fase di finzionalizzazione degli anni Novanta 184
2.7 Artemisia, oggi: da *"it" girl* della cultura popolare a icona del #MeToo 192

SECONDA PARTE SINCRONICA
ARTEMISIA E L'ORA DELLA SUA «LEGGIBILITÀ»
UNA «COSTELLAZIONE» CRITICA: TRAUMA, GENERE, TRANSMEDIALITÀ 201

3. ARTEMISIA E LE FORME DEL TRAUMA 203

3.1 Anna Banti e Artemisia come «revenant» 210
3.1.1 Banti, Artemisia e la Guerra: da un «doppio trauma» a un «doppio destino» 211
3.1.2 La rievocazione del trauma fra dimensione dialogica e visuale 216
3.1.3 Banti, Woolf e la Storia: «un contro-racconto femminile» del trauma 222
3.2 Agostino come «mal d'archivio»: l'inquietante fascinazione per le sue «gesta erotiche» 226
3.3 «Ritorni spettrali»: Artemisia come dispositivo narrativo della violenza di genere 236

4. ARTEMISIA COME «ALTROVE»: UN NUOVO «SPAZIO» TRA FEMMINILE E MASCHILE 251

4.1 Susanna e i Vecchioni: la violenza dello «sguardo maschile» sul corpo femminile 259
4.2 Giuditta e la sua ancella «contro» Oloferne: una «ideo-story» di «rivendicazione femminile» 269
4.3 Corisca e il Satiro: il femminile che irride il maschile 283
4.4 Cristo e la Samaritana: un nuovo dialogo tra femminile e maschile 295
4.5 Achille nel Palazzo di Licomede, Ercole e Onfale: un'inversione dei ruoli di genere 305

5. ARTEMISIA COME MATRICE TRANSMEDIALE: PER UNA NUOVA MITOPOIESI 315

5.1 Banti, Artemisia e le sue sorelle: l'autrice come personaggio dall'*highbrow* al *middlebrow* 325
5.2 Artemisia e il «teatro della catastrofe» di Howard Barker 336
5.3 Artemisia come «dispositivo ecfrastico» 350
5.4 Artemisia fra digitale e *brand activism*: Google e la National Gallery di Londra 363

CONCLUSIONI
ARTEMISIA, BANTI E NOI: O COME SI DIVENTA UN CLASSICO 375

BIBLIOGRAFIA 401

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA DELLE "ARTEMISIA FICTIONS" 401

Narrativa 401
Teatro 402
Arte contemporanea 403
Audiovisivo 404
Illustrazione 405
Radio, podcast e audiolibri 406
Musica 406
Poesia 406

FONTI TESTUALI DAL XVI AL XIX SECOLO 407
CATALOGHI DELLE ESPOSIZIONI CITATE 408
BIBLIOGRAFIA GENERALE 409
APPENDICI VISUALI 427

I

INTRODUZIONE

ARTEMISIA COME «IMPRONTA»

> Je dirai que l'empreinte est l' « image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact. Et c'est au regard d'une telle conflagration que l'empreinte nous impose de repenser certains modèles de temporalité dont l'usage – souvent impensé – a fini par crisper si durement ce qu'il faut nommer la « situation actuelle » du débat esthétique.
>
> (Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*)

Artemisia Gentileschi (1593-1654ca) è ormai divenuta una delle icone culturali più attrattive del nostro tempo. «Artemisia is everywhere», si leggeva già nel 2002 sulle pagine dello *Smithsonian Magazine*, ma al contempo «Artemisia is for ever and supremely someone else», come scrive emblematicamente Susan Sontag (2003). A fronte di un crescente interesse da parte della critica e del pubblico, oltre alla recente emersione di nuovi documenti, la sua immagine resta tuttavia ancora sfuggente e divisiva, sebbene sia divenuta a tutti gli effetti una delle figure storiche più celebrate degli ultimi decenni. Più ci si addentra nel *mondo* della nostra pittrice, più l'analisi scende nei minimi dettagli, in evidenze documentali ancora oggi consultabili in originale, più risulta d'altra parte difficile ricavarne uno sguardo d'insieme. Le varie interpretazioni della sua vita e della sua opera, offerte tanto dalla storia e dalla critica d'arte quanto dagli studi culturali o dalla critica femminista, ne hanno spesso proposto letture parziali in contraddizione fra loro, sintomo forse di quelle «guerre culturali» (cfr. MUIR 2008) che, nate proprio nel Seicento, caratterizzano ancora oggi il nostro tempo.

Il «potere iconico» è intrinsecamente performativo, implica cioè la capacità di suscitare controversie e rivelare tensioni culturali latenti, facendo sì che il pubblico agisca attraverso diverse pratiche sociali, dando quindi forma alle proprie identità all'interno di una determinata società (cfr. SOLAROLI 2015): Artemisia, oggi, sembra appunto esercitare con estrema autorità proprio questo potere, per ragioni fra loro apparentemente inconciliabili. Chi era davvero Artemisia? Una ragazza prodigio? Un'allieva del padre Orazio? Un'autodidatta? La prima pittrice della storia? La migliore della sua epoca? La vittima di uno stupro? Una sanguinaria vendicatrice? Una donna di facili costumi? Una *femme fatale*? Una mangiauomini? Un'adultera seriale? Un'arrivista senza scrupoli? Una protofemminista? Una donna che visse al di sopra delle proprie possibilità economiche? Una spia politica? Un'artista che pur di realizzarsi a livello professionale trascurò i suoi figli? Oppure una

mamma, e poi una nonna, che si occupò in prima persona del sostentamento della propria famiglia? O solo una recente trovata dell'industria culturale?

Di fronte a simili quesiti dicotomici, che continuano ad alimentare costantemente il dibattito intorno alla pittrice, occorre premettere sin da ora che alla natura multiforme e cangiante della sua figura contribuì, prima ancora della ricezione postuma, l'assoluta ambiguità delle deposizioni del processo del 1612, che si concluse con la condanna del pittore Agostino Tassi per stupro e subordinazione dei suoi testimoni prezzolati – il cui verdetto è stato però rinvenuto solo in anni relativamente recenti (cfr. LAPIERRE 1998), tanto che ancora oggi viene messa in discussione la veridicità delle deposizioni di Artemisia (cfr. *infra* 2.2; 3.2). A ciò si aggiunge, inoltre, la carriera apolide dell'artista, la quale esperì con grande attenzione un complesso e articolato processo di autopromozione, proponendo di volta in volta un'immagine diversa di sé per ogni contesto socioculturale in cui riuscì ad affermarsi, ottenendo un notevole successo in ambienti politici fra loro molto differenti, dai più conservatori a quelli più eterodossi.

Partendo da simili premesse, nel caso di Artemisia potrebbe a mio avviso essere utile ricorrere alla categoria di «immaginario polimorfico» teorizzata da Massimo Fusillo (2018). Come scrive lo studioso, infatti, «il termine "immaginario" è forse quello più adatto a designare la disseminazione infinita di storie e riscritture, soprattutto se lo si sgancia da ogni connotazione archetipica: perché è un concetto ampio e aperto, in cui si incrociano strategie espressive, linguaggi artistici, e modelli culturali» (ivi: 8). Allo stesso modo, l'aggettivo "polimorfico" richiama la «categoria della metamorfosi come modello critico sufficientemente duttile per poter esprimere la disseminazione intermediale» in cui la ricezione di Artemisia si è appunto espansa, facendo riferimento a «un modello non storicistico, non teleologico, e non lineare, ma tutto teso verso la proliferazione e la pluralità». Come scopriremo, infatti, l'«immaginario polimorfico» della nostra pittrice è costituito «dall'intersezione di miti, racconti, e temi poliedrici, e di fondo incompatibile con l'idea di una verità unica»: è da questa consapevolezza di fondo che prende le mosse l'approccio critico della tesi, che nel suo impianto comparatistico intende includere nel senso più ampio possibile istanze di natura letteraria e artistica, filologica e critica allo stesso tempo.

> Quello che caratterizza la cultura contemporanea è una maggiore fluidità e porosità, che impongono anche nuovi modelli interpretativi. La comparatistica affronta da lungo tempo il rapporto fra letteratura e altre arti, ed è quindi il campo migliore per praticare questo tipo di approccio, per scandagliare tutte le metamorfosi dell'immaginario. È importante però superare ogni logica binaria: studiare gli adattamenti *one to one*, ad esempio, può essere utile e affascinante, ma occorre valorizzare la retroattività di ogni riscrittura. Un buon rifacimento di *Macbeth* ci spinge anche a rileggere Shakespeare in una nuova chiave, influisce sulle nostre letture e riletture, ci offre una nuova prospettiva. La ricezione di un classico (antico, moderno o contemporaneo) è una parte vitale della sua metamorfosi nel tempo, dato che i testi non sono

> essenze immutabili, ma fasci di potenzialità che si realizzano e si espandono a seconda di alcune componenti fondamentali: lettori, pubblici, comunità interpretative, artisti, adattatori (FUSILLO 2018: 9).

Fu la scrittrice Anna Banti, per prima, a cogliere da una parte la natura «polimorfica» e dall'altra la «retroattività» di Artemisia, che sfruttò a livello narrativo per ricavarne uno dei personaggi letterari femminili più incisivi del secondo Dopoguerra. Nel romanzo *Artemisia* del 1947, infatti, la pittrice viene presentata per la prima volta come una donna e un'artista indipendente rispetto alle immancabili – fino ad allora – figure maschili del Padre e Maestro Orazio, dell'inarrivabile modello Caravaggio e del "maledetto" stupratore Agostino. In netto anticipo rispetto alla critica degli anni Settanta, che farà dell'artista un'icona del femminismo della seconda ondata, Banti (2013: 245) individua in Artemisia non solo una pittrice capace di affermarsi nonostante gli stereotipi di genere del suo tempo, ma anche una pioniera per le generazioni future: «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi».

D'altra parte Banti (1981: 69) stessa colse la problematicità delle tensioni culturali suscitate dal «potere iconico» di Artemisia: riguardo ai tentativi di ridimensionare/esaltare la vicenda privata e artistica della pittrice, infatti, affermerò ormai ottantenne che «né l'una né l'altra ipotesi convincono ma di una cosa sono persuasa, che la virtuosa del pennello fosse una donna estremamente ambiziosa e orgogliosa. E ciò le bastasse». Proprio come il personaggio bantiano, Artemisia appare oggi ai nostri occhi come un'entità attrattiva e allo stesso tempo inafferrabile: più il suo successo diventa pervasivo a livello globale, più la sua figura riesce ogni volta a opporre resistenza a qualsiasi classificazione definitiva. Consapevole dell'impossibilità di afferrare Artemisia nella sua interezza, in un rapporto a tu per tu con la sua protagonista, Banti (2013: 337) aveva già affermato emblematicamente nel suo romanzo che, dopo aver instaurato una qualche forma di dialogo a livello letterario, la pittrice «è rientrata nella luce remota di tre secoli fa, e me la sbatte in faccia, accecandomi».

Di fronte a una simile elusività, che genera un «immaginario polimorfico» e incessantemente cangiante, occorrerebbe affidarsi allora a un approccio ulteriore, che non si limiti né a una dimensione meramente filologica né a una lettura troppo schiacciata sul presente: una postura critica capace cioè di abitarne l'articolato *palinsesto*, indagando lo spazio interposto fra i vari snodi della sua articolata genealogia. Se da una parte, infatti, quesiti del genere dovrebbero portare la critica d'arte a ricondurre Artemisia a una dimensione quanto più tangibile e contestualizzata a livello storico, dall'altra dovrebbero però anche indurre gli storici della cultura e i comparatisti a indagare a fondo il senso di una simile «metamorfosi», senza che queste due spinte critiche finiscano per annullarsi a vicenda, nella (falsa) convinzione di avere rispettivamente l'esclusiva sull'artista.

A tal proposito, la chiave ermeneutica più efficace potrebbe essere a mio avviso offerta dalla riflessione intorno all'«impronta» teorizzata da Georges Didi-Huberman nel suo saggio *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* del 2008. Secondo l'autore francese, l'impronta offre infatti «un punto di vista anacronistico» (DIDI-HUBERMAN 2009: 10), e costituisce quella che Benjamin definisce un'«immagine dialettica», ovvero il punto di accesso a una «costellazione» come configurazione, internamente coerente, di tempi fra loro eterogenei: «qualcosa che ci parla sia del *contatto* (il piede che sprofonda nella sabbia) sia della *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta); qualcosa che esprime sia il contatto della perdita sia la perdita di contatto. Ed è proprio rispetto a una tale conflagrazione che l'impronta ci impone di ripensare alcuni modelli di temporalità, il cui uso – spesso imprevisto – ha finito per provocare un'aspra tensione in ciò che definiamo come la "situazione attuale" del dibattito estetico» (ivi: 15).

Al vuoto («la *perdita*») lasciato dalla vita di Artemisia, che più si arricchisce di dettagli più ci appare paradossalmente oscura e incoerente, va infatti a contrapporsi il pieno («il *contatto*») degli scritti e dei dipinti che ci ha lasciato, che più si arricchiscono di attribuzioni più sembrano d'altra parte descrivere un quadro più ampio, complesso ma al contempo intellegibile per il nostro tempo, ancor più che in passato. «Perché *si producano* delle orme come processo bisogna che il piede sprofondi nella sabbia, che colui che cammina *sia presente* nello stesso luogo in cui si trova il segno da lasciare. Ma perché l'impronta *appaia* come risultato bisogna anche che il piede si sollevi, si separi dalla sabbia e si allontani, dirigendosi verso altre impronte da produrre altrove; da quel momento, colui che cammina *non è più presente*» (ivi: 289).

L'impronta implica, dunque, un endemico «*disagio della rappresentazione*», dove lo scarto fra *contatto* e *perdita* «colpisce, sconvolge, trasforma i rapporti prevedibili di somiglianza», e in cui «la stessità e alterazione *si riaggrovigliano improvvisamente*, mettendo in pericolo l'equilibrio di un pensiero che, per necessità di chiarezza o distinzione, tende naturalmente a districare gli opposti. L'impronta, inoltre, ci tocca e ci sfugge perché dà forma a *un disagio nella storia*», che nel caso di Artemisia emerge in maniera evidente nella contrapposizione di letture unicamente *archeologiche* o *anacronistiche*, e dalla conseguente sensazione di impotenza provata dai loro rispettivi interpreti. Nell'analizzare la parabola artistica ed esistenziale di Artemisia, più che di altri artisti o artiste del passato, «alcuni modelli di temporalità» sembrano perdere cioè la loro efficacia ermeneutica di fronte alla sua endemica *presenza/assenza*, cui Banti riserva grande attenzione attraverso una narrazione che definiremo «spettrale» (cfr. *infra* 3.1).

Secondo Benjamin, «l'immagine dialettica» non fluisce nel corso lineare di una storia concepita in maniera uniforme, bensì lo altera come il «gorgo» di un fiume, aprendo varchi spazio-temporali di profondità differenti fra loro: «l'immagine», scrive a riguardo Didi-Huberman (2007: 43), «non sta

nella storia alla stregua di un punto su una linea». L'impronta è allora un modello capace di indagare dimensioni che mettono particolarmente in crisi una ricostruzione teleologica del tempo, e non a caso la memoria multifocale che alimenta la narrazione bantiana si articola proprio attraverso fratture temporali, soluzioni di continuità formalizzate grazie a una dimensione dialogica fra l'autrice e il suo «personaggio forse troppo diletto» (BANTI 2013: 245). Come afferma Marco Antonio Bazzocchi (2021: 89) in relazione alla riflessione benjaminiana, infatti, «*Artemisia* (romanzo) e Artemisia (personaggio) sono fatte di questa stessa stoffa». La decisione da parte di Banti di esplicitare a livello metaletterario il suo dialogo con la propria protagonista, di rincorrerla in una sorta di fuga orlandiana lungo i secoli, mette Artemisia in relazione con un tempo ulteriore, mitologico, lo stesso di Persefone che viene inghiottita dalle tenebre ma si fa al contempo eternamente *presente*: grazie a Banti, cioè, per la prima volta «Artemisia mostra la sua natura primordiale, non di personaggio in carne e ossa ma di figura allegorica bloccata nella profondità del tempo» (BAZZOCCHI 2021: 91).

Per tutte queste ragioni, dunque, il caso della nostra pittrice si presta meglio di altri a essere analizzato da una prospettiva altra rispetto all'approccio monografico della storia e della critica dell'arte, ma anche dell'italianistica se pensiamo unicamente al romanzo di Banti – due dimensioni critiche che, comunque, rappresentano un fondamentale punto di riferimento per ogni analisi che incontreremo. Trattandosi di una tesi anzitutto in letterature comparate, nel senso auspicabilmente più ampio del termine, la ricerca si propone pertanto di indagare l'influenza di Artemisia sul nostro tempo attraverso una genealogia di carattere «trasmediale» – un termine che avremo modo di approfondire nel quinto capitolo. In altre parole, l'«immaginario polimorfico» della nostra pittrice implica non solo un'attenzione particolare nei confronti della sua «disseminazione intermediale», ma più in generale la necessità di ricorrere a una sorta di paleontologia culturale, di approcciarsi cioè alla sua parabola artistica ed esistenziale vestendo come suggerisce Didi-Huberman i panni dell'*icnologo*, ovvero lo studioso delle impronte lasciate dai vertebrati.

> L'icnologo, infine, non è così ingenuo da fare di ciò che vede un punto unico, intangibile, della storia. Il suo materiale lo costringe a riconoscere la complessità del tempo che opera nelle cose visive. Conosce l'anacronismo, conosce ad esempio (anche se non sempre riesce a distinguerla) la sovrapposizione delle tracce moderne e delle tracce preistoriche; sperimenta su ogni impronta la coesistenza del tempo più breve – il passo che passa, il gesto panico, lo sfioramento di un'ala di libellula – e del tempo più lungo, quello della «forma che si rapprende», cioè il tempo della fossilizzazione. Insomma, sa bene che le forme sono tempi all'opera, tempi contraddittori che si fondono nella stessa immagine: il tempo della terra e il tempo del piede che, in un istante, vi si è posato per sempre (DIDI-HUBERMAN 2009: 303).

Per ricostruire le fasi e le soluzioni di continuità di una genealogia che sia anche un'icnologia, e quindi un palinsesto culturale, la tesi non può fare a meno di partire da una solida base di natura

storico-filologica («le tracce preistoriche»), per poi andare a *svolgere* l'intricata sovrapposizione delle «tracce moderne», che giungono alla loro «leggibilità» solo se inserite all'interno di una «costellazione» critica intesa come la sintesi di tempi fra loro «contraddittori». La ricerca si presenta quindi come uno strumento attraverso cui, direbbe Benjamin (1976: 76), «passare a contropelo» la storia di Artemisia, evidenziando in maniera trasversale gli strati meno visibili della sua «fossilizzazione»: «espulsa da un tempo raccontato, ragionevole», scrive non a caso Banti (2013: 255), Artemisia «ha sulla persona, misteriosa, tutte le sue età». Il concetto guida dell'*impronta*, dunque, è funzionale al passaggio dall'*archeologia* all'*anacronismo*, che la tesi alternerà in maniera biunivoca in un continuo andirivieni, che ambisce ad assumere le forme di un itinerario critico in cui ogni «traccia» (*ichnos*) à legata all'altra da un «discorso» (*logos*).

Date queste premesse metodologiche, l'elaborato si articola in due parti principali, una diacronica d'impostazione prevalentemente cronologica (*ARTEMISIA E ARTEMISIE: DAI DOCUMENTI ALL'IMMAGINARIO E RITORNO*), e una sincronica che ambisce a indicare nuovi percorsi tematici da poter perseguire in futuro (*ARTEMISIA E L'ORA DELLA SUA «LEGGIBILITÀ». UNA «COSTELLAZIONE» CRITICA: TRAUMA, GENERE, TRANSMEDIALITÀ*). Va chiarito, sin da subito, come questa struttura non è da intendersi come una bipartizione a compartimenti stagni, poiché data la natura di *impronta* di Artemisia nessuna delle due parti può appunto adottare un approccio unicamente *archeologico* o *anacronistico*. In tal senso, la tesi adotterà una prospettiva che potremmo definire *a posteriori*, tenendo cioè sempre in considerazione gli esiti odierni della sua influenza (che, in una sorta di paradosso borgesiano, rappresenteranno quindi la bibliografia primaria dell'elaborato), pur analizzando ovviamente le fonti storiche di cui disponiamo. Detto ciò, per rendere l'itinerario critico meno impervio possibile, vanno comunque fatte delle distinzioni sostanziali.

La prima parte diacronica è divisa in due capitoli: 1) *Artemisia e il suo tempo: un modello di* self-fashionig *femminile*, che applica la celebre categoria di Stephen Greenblatt (1980) ai dipinti e alle lettere della pittrice, pubblicate nella preziosa edizione critica curata da Francesco Solinas nel 2011 (poi aggiornata nel 2021), che costituisce uno dei più importanti punti di svolta per gli studi sulla pittrice: come nota puntualmente Solinas (2021: 18) a distanza di dieci anni dalla loro prima pubblicazione, infatti, le missive «hanno profondamente modificato la percezione del personaggio di Artemisia e l'interpretazione della sua pittura» all'interno del dibattito critico odierno. Il capitolo ripercorre la vita e la carriera della pittrice, il suo processo di autopromozione, la ricezione e la «postura» (cfr. MEIZOZ 2007) adottata nei confronti dei contemporanei, oltre che i suoi rapporti con le più influenti personalità della cultura seicentesca, tra cui sovrani, regnanti e vere e proprie autorità dell'epoca come Galileo Galilei. 2) *Artemisia e il nostro tempo* sulla ricezione postuma della pittrice, che dal centro della scena artistica seicentesca passa a contesti periferici come quello pisano, nel

Settecento; conosce poi a fine Ottocento un punto di non ritorno con la pubblicazione degli atti del processo per stupro (cfr. BERTOLOTTI 1876), che renderanno di fatto impossibile pensare all'artista senza fare riferimento alla violenza che ha subìto; la riscoperta critica di inizio Novecento attraverso il pionieristico saggio *Gentileschi padre e figlia* (1916) di Roberto Longhi e, infine, il «potere iconico» degli ultimi decenni, grazie al romanzo bantiano e alla stagione femminista, ma anche – purtroppo – all'ineludibile «leggenda erotica» (cfr. BATTISTI 1963) alimentata ancora oggi da commenti a dir poco problematici.

La seconda parte sincronica è invece articolata in tre capitoli, i quali ambiscono a tracciare una «costellazione» critica volta a comprendere le ragioni che hanno portato Artemisia a giungere oggi, piuttosto che uno due o tre secoli fa, all'ora della sua piena «leggibilità»: 1) il trauma in quanto dispositivo narrativo in rapporto alla memoria collettiva, la dimensione visuale e i concetti derridiani di «spettralità» e «mal d'archivio»; 2) la produzione artistica di Artemisia come «altrove» (cfr. DE LAURETIS 1987), ovvero una dimensione culturale che indica un nuovo rapporto tra femminile e maschile; 3) Artemisia come matrice transmediale della produzione culturale contemporanea, facendo riferimento alle categorie individuate da Henry Jenkins (2010), oltre alle ulteriori riflessioni sulla transmedialità degli ultimi anni.

All'interno di questi tre macrotemi (TRAUMA, GENERE, TRANSMEDIALITÀ), la seconda parte della tesi fa riferimento anche agli studi sociologici sull'iconicità (cfr. SOLAROLI 2015); il dibattito letterario e filosofico sul mito in epoca moderna, specie in ambito progressista (cfr. CITTON 2010); l'approccio critico alla categoria del *middlebrow* di Diana Holmes (2018), e le sue implicazioni di genere in merito alla bipartizione della cultura in "alta" e "bassa"; la poetica della «catastrofe» di Howard Barker, che proprio da Artemisia ha tratto ispirazione per una delle sue più celebri opere teatrali, *Scenes from an Execution*; le riflessioni sul ruolo sociale del teatro e sulla sfera performativa avanzate da Victor Turner (1986); il *pictorial turn* teorizzato da W. J. Thomas Mitchell; le varie declinazioni della pratica ecfrastica (cfr. COMETA 2012) e infine gli studi di comunicazione e marketing sul *brand activism* e sulle operazioni di *pinkwashing*.

Dopo aver passato «a contropelo» la storia di Artemisia intesa come «forma che si rapprende», alternando il senso diacronico a quello sincronico, la ricerca intende dunque individuare quei fattori che, solo in anni recenti, hanno contribuito alla formazione di una «costellazione» leggibile per il nostro tempo: ovvero quella serie di «impronte» che hanno permesso alla pittrice – in quanto «icona d'oggi» – di incarnare un modello di riferimento cui aggrapparsi, emergendo come la punta di un iceberg nell'oceano liquido della società contemporanea, e diventando una delle prime «ancore» di una nuova cultura ancora *in fieri*, soggetta a continue «guerre di inquadramento».

Their aesthetic eloquence and semiotic features, their sensory and emotional appeal, their social traction, and particularly their constitutively meaningful associability with latent yet powerful narratives make icons emerge like "tips of icebergs" in culture and society, publicly visible and easily recognisable cultural anchors in the liquid and complex times of late-modern social life. Their emergence performatively generate framing wars and reiterated use, widespread (transmedia, transcontextual, transnational) circulation, and even creative appropriation and symbolic re-articulation. In this process, icons become powerful cultural resources that might be re-mobilized in the future for social action, memorybuilding, and cultural critique[1] (SOLAROLI 2015: 22).

[1] «La loro eloquenza estetica e le loro caratteristiche semiotiche, il loro fascino sensoriale ed emotivo, la loro trazione sociale e, in particolare, la loro associabilità costitutivamente significativa con narrazioni latenti ma potenti fanno sì che le icone emergano come "punte di iceberg" nella cultura e nella società, ancore culturali pubblicamente visibili e facilmente riconoscibili nei tempi liquidi e complessi della vita sociale tardo-moderna. Il loro emergere genera performativamente guerre di inquadramento e uso reiterato, circolazione diffusa (transmediale, transcontestuale, transnazionale) e persino appropriazione creativa e riarticolazione simbolica. In questo processo, le icone diventano potenti risorse culturali che potrebbero essere ri-mobilitate in futuro per l'azione sociale, la costruzione della memoria e la critica culturale».

PRIMA PARTE DIACRONICA

ARTEMISIA E ARTEMISIE: DAI DOCUMENTI ALL'IMMAGINARIO E RITORNO

> Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

1. ARTEMISIA E IL SUO TEMPO: UN MODELLO DI *SELF-FASHIONING* FEMMINILE

> Nell'occasione del sontuoso restauro del S. Giovanni de' Fiorentini in Napoli si smarrì, forse barbaramente sepolto sotto il nuovo pavimento, un gran lastrone di marmo nel cui mezzo leggevasi HEIC ARTEMISIA, brevissima epigrafe, ma bastante a formare il più ampio elogio alla egregia Pittrice.
>
> (Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*)

Con l'esplicito intento di partire dalla fine – postura ermeneutica che assumerà sempre più un valore programmatico lungo il seguente itinerario critico – la citazione in esergo di questo primo capitolo replica quella che sembrerebbe essere stata l'epigrafe posta sulla tomba della pittrice, morta presumibilmente negli anni Cinquanta del XVII secolo: *Heic Artemisia* («qui giace Artemisia»), senza bisogno d'aggiungere altro, tale doveva essere la fama che l'artista era riuscita a guadagnarsi grazie ai suoi capolavori. Un privilegio, quello di essere ricordati dai posteri unicamente attraverso il proprio nome di battesimo, che verrà riservato a pochissime altre autorialità del canone occidentale (Leonardo, Raffaello, Michelangelo), e suggerisce sin da ora la portata del successo che Artemisia riscosse in vita, che fu per molti versi addirittura maggiore rispetto alla fortuna odierna, nonostante venga spesso percepita (solo) come una moda femminista degli ultimi anni.

D'altra parte, alla luce dell'*Introduzione* della tesi, la perentoria affermazione *Heic Artemisia* appare come una vera e propria provocazione rispetto alla natura elusiva della nostra pittrice. Incrociando alcuni dati documentali non ancora valorizzati a sufficienza, e contributi relativi alla ricezione contemporanea e postuma dell'artista, la tesi ambisce in tal senso a fornire nuovi «modelli di temporalità» che possano «passare a contropelo» la storia di Artemisia: un'operazione che non mira a indicare un puntuale *monumento* in cui poter commemorare le sue «ceneri», bensì tenta di tracciare un itinerario critico che ricalchi il movimento «dialettico» delle sue *impronte*, lasciate lungo tutta la sua parabola artistica ed esistenziale. Ripercorrendo le orme di questo sentiero arcuato e dissestato, la tesi farà spesso riferimento a due concetti particolarmente pertinenti al caso di Artemisia: la categoria di *self-fashioning* teorizzata da Stephen Greenblatt (1980) e quella di *postura* di Jérôme Meizoz (2007), che hanno entrambe molto a che fare con il processo di autopromozione esperito dalla pittrice nei confronti del pubblico contemporaneo.

Greenblatt usa il termine «*self-fashioning*» per descrivere il processo di costruzione della propria identità e immagine pubblica secondo una serie di standard socialmente accettabili, e parallelamente la volontà deliberata di imitare un modello lodato dalla cultura del tempo. Secondo l'autore, a partire dal Rinascimento, furono assegnati usi e costumi prescritti a categorie sociali ben

identificabili come ad esempio “i nobili” o “le donne”, come risulta evidente dai numerosi ritratti dell’epoca, che avevano una funzione di rappresentanza paragonabile ai biglietti da visita o alle immagini profilo di oggi. Il rapporto tra *self-fashioning* e i generi artistico-letterari del ritratto o del trattato comportamentale (si pensi, giusto per citare due esempi celeberrimi del contesto italiano, al *Cortegiano* e al *Galateo*) era reciproco, o meglio biunivoco: così come il processo identitario era fortemente influenzato dai dipinti e dai libri del tempo, o dall’iconografia religiosa al centro della propaganda controriformistica, allo stesso modo l’attenzione per la propria immagine pubblica si rifletteva a sua volta sulla produzione culturale coeva.

Un tale processo, principiato in maniera sistematica secondo Greenblatt poco prima rispetto alla nascita di Artemisia, arriverà nel corso del Novecento a interessare anche la figura dell’autore/autrice, che entrando nelle dinamiche dell’industria culturale sarà chiamata secondo Meizoz (2007) ad assumere una vera e propria «postura» nei confronti del pubblico. Il concetto, che ha molto a che fare con quello di *self-fashioning*, trova il suo miglior corrispettivo nella «nozione latina di *persona*, la maschera teatrale che istituisce una voce insieme al suo contesto di intelligibilità» (ivi: 129). La postura ha dunque, secondo Meizoz, «una duplice dimensione, relativa rispettivamente alla storia e al linguaggio: è simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l’immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso» (ivi: 130). Come vedremo, oltre a indirizzare in prima persona la produzione artistico-letteraria a lei dedicata, infatti, Artemisia esperì un deliberato processo di autopromozione della propria immagine pubblica attraverso la sua stessa opera pittorica, e grazie a una vera e propria rete di contatti con le più influenti personalità della cultura seicentesca.

Dati questi due riferimenti critici, il primo capitolo parte dall’analisi di alcuni documenti attraverso cui ricostruiamo la vita e l’opera della pittrice come ad esempio l’atto di battesimo del 1593; le informazioni relative alla madre Prudenzia di Ottaviano Montoni; gli atti del processo per stupro e lenocinio del 1612; le numerose lettere dell’epistolario, scritte o dettate da Artemisia; le opere artistiche e letterarie dedicate alla pittrice quando era ancora in vita; la sua produzione pittorica accertata ecc. In seconda battuta, la ricerca indaga come tale corpus sia stato analizzato, riletto, valorizzato, risemantizzato, equivocato, deliberatamente o inconsapevolmente stravolto e ignorato anzitutto dalla stessa Artemisia, nelle sue differenti «posture» adottate nei vari contesti socioculturali della sua carriera apolide; dalla produzione storica, artistica e letteraria dedicata alla pittrice quando era ancora in vita; e infine anche da alcune tendenze della sua ricezione postuma, con l’intento di ricostruire la genealogia e l’evoluzione del suo odierno «immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018).

Trattandosi di una tesi di natura letteraria, e non storico-artistica, l'analisi adotterà una prospettiva che potremmo definire *a posteriori*, soffermandosi cioè con maggiore attenzione sulle opere creative (che, in una sorta di paradosso borgesiano, rappresenteranno quindi la bibliografia primaria) dedicate alla vita e all'opera dell'artista, pur confrontandole costantemente con le fonti storiche di cui disponiamo. Sin dai primi anni della sua carriera, infatti, Artemisia fu celebrata dai propri contemporanei con disegni, dipinti, medaglie, biografie e poesie, che contribuirono a costruirne un'immagine complessa e articolata, plasmata dalla stessa pittrice attraverso un'abile processo di autopromozione, veicolato sia dalla sua opera pittorica che dalla «postura» performativa assunta nei confronti del pubblico. Risulta difficile, dunque, ponderare il peso specifico dei singoli fattori che hanno determinato un immaginario così cangiante, a maggior ragione alla luce dei secoli successivi che hanno depositato ulteriori strati alla sua figura, rinnovata costantemente dalla proliferante produzione accademica, mediatica e finzionale degli ultimi decenni – proprio come nella «sovrapposizione delle tracce moderne e delle tracce preistoriche» di cui parla Didi-Huberman, particolarmente difficile da distinguere per l'icnologo. A fronte di tali limiti, lo studio si discosterà di tanto in tanto da un approccio unicamente diacronico, nella consapevolezza che talvolta per districare la matassa delle cause potrebbe essere utile anche cambiare il senso e materiale e ideale della nostra operazione ermeneutica, tirando il filo della ricerca non solo verso il nostro tempo o quello della pittrice, ma anche di lato, in basso, in alto: volgendo cioè lo sguardo a quello che Gadda avrebbe chiamato il «diorama delle concause».

Date queste premesse metodologiche verranno analizzati alcuni casi di studio di particolare rilevanza, che permettono di partire dallo specifico dato storico-documentale per arrivare a considerazioni di carattere più generale legate all'immaginario e alla ricezione della pittrice: la tesi indagherà allora, ad esempio, come l'oscillante data di nascita abbia dato adito a letture fuorvianti che ancora oggi influenzano l'interpretazione della vita e dell'opera di Artemisia (cfr. *infra* 1.1); come la morte della madre Prudenzia nel 1605, quando Artemisia aveva dodici anni, possa aver rappresentato per la pittrice un fattore che meriterebbe una maggiore attenzione da parte della critica, inteso come bisogno di ricostruire attraverso la propria arte una genealogia femminile interrotta dal trauma della perdita (cfr. *infra* 1.2); verrà poi analizzato il rapporto fra Artemisia e Orazio, in quanto padre e maestro, sottolineando come la loro relazione famigliare fu dettata anzitutto, dall'inizio alla fine, dal fattore economico (cfr. *infra* 1.3); verranno poi indagati nel dettaglio gli atti del processo per stupro contro Agostino Tassi del 1612, cercando di contestualizzarli all'interno del contesto della Controriforma, dove categorie come onore, verginità, stupro, violenza e consenso avevano (spesso ma non sempre, come vedremo) un significato molto differente da quello odierno (cfr. *infra* 1.4).

L'analisi passerà poi ai numerosi contesti frequentati da Artemisia nella sua avventurosa carriera, indagando come la pittrice riuscì ad affermarsi con autorevolezza in ambienti culturali molto differenti fra loro, dai più conservatori e quelli più eterodossi, e come queste fasi della sua vita siano state più o meno enfatizzate dalle varie *Artemisia fictions*[1]: la tumultuosa comunità degli artisti della Roma dei primi del Seicento, dominata dalla figura di Caravaggio; la Firenze medicea di Cosimo II, dove Artemisia – ottenuta la sua indipendenza artistica ed economica rispetto al padre – verrà ammessa alla prestigiosa Accademia del Disegno nel 1616, entrando in contatto con figure di assoluto rilievo come Michelangelo Buonarroti il Giovane e Galileo Galilei (cfr. *infra* 1.5), oltre a incontrare l'amore della sua vita Francesco Maria Maringhi (cfr. *infra* 1.6).

Le lettere inviate dalla pittrice al suo amante e protettore fiorentino, pubblicate per la prima volta nel 2011 nella fondamentale edizione critica curata da Francesco Solinas[2], costituiranno un frangente di passaggio fra il tempo di Artemisia e la nostra epoca, con l'intento di stabilire una distanza di sicurezza tra i rischi di una lettura meramente *archeologica*, da una parte, e quelli di un'interpretazione troppo *anacronistica*, dall'altra: credo che un'analisi approfondita dell'epistolario, infatti, costituisca il migliore strumento d'accesso (per quanto sia oggi possibile) alla personalità di Artemisia, che come vedremo seppe esprimere la sua visione del mondo attraverso una scrittura particolarmente icastica, sgrammaticata ma al contempo impreziosita da puntuali citazioni dalla tradizione letteraria (cfr. *infra* 1.6.3). Meglio di altri documenti, le parole della pittrice permettono ancora oggi di rintracciare i tratti di una personalità sì eccezionale, ma in carne e ossa, affascinante e contraddittoria, lontana anni luce dalla supereroina vendicativa proposta da una determinata industria culturale. Come nota puntualmente Solinas (2021: 11), infatti, dalle lettere emerge l'immagine di un'artista «completamente diversa dalla banale caricatura, univoca e arrabbiata voluta da certa critica "militante" di fine Novecento».

Verrà poi analizzata la Roma degli anni Venti di Gregorio XV e Urbano VIII, dove Artemisia entrerà insieme al pittore francese Simon Vouet, Principe dell'Accademia di San Luca, nella cerchia di uno dei committenti più prestigiosi del tempo come Cassiano dal Pozzo (cfr. *infra* 1.7); la Venezia delle accademie e del dibattito sulla parità dei sessi alimentato da autori e autrici come ad esempio Lucrezia Marinelli, Arcangela Tarabotti e Giovan Francesco Loredan, fucina di polemiche e «guerre culturali» (cfr. MUIR 2008) che caratterizzano ancora oggi il nostro tempo (cfr. *infra* 1.8); la Napoli del viceregname spagnolo, in cui Artemisia dispose per la prima volta di una fiorente bottega (cfr. *infra* 1.9), o l'eretica Inghilterra in odore di guerra civile, alla corte di Carlo I ed Enrichetta Maria, regina

[1] L'efficace espressione, che ricorrerà più volte nel presente elaborato, è tratta da LENT 2006, e indica tutte le recenti opere di finzione (romanzi, film, graphic novel, poesie, pièces ecc.) dedicata alla vita e all'opera di Artemisia Gentileschi.
[2] Salvo diversa segnalazione, tutte le lettere riportate nella tesi sono citate seguendo le trascrizioni, l'annotazione, la datazione e la numerazione dell'edizione critica SOLINAS 2021.

cattolica che offrì rifugio alla madre Maria de' Medici in esilio dalla Francia, vera e propria ispiratrice internazionale dell'iconografia delle *femmes fortes*; e, infine, il ritorno a Napoli segnato dal decadimento fisico e dalla precarietà economica, in cui un'Artemisia alle soglie dei sessant'anni, divenuta nonna, continuò comunque a sostentare la figlia Prudenzia e il nipote Biagio grazie ai proventi del proprio lavoro (cfr. *infra* 1.10).

1.1 L'oscillante data di nascita (8 luglio 1593): alle radici di un «immaginario polimorfico»

> Dal libro dei battesimi della chiesa di San Lorenzo in Lucina si evinceva in modo incontrovertibile che Artemisia Gentileschi era nata l'8 luglio del 1593 e due giorni dopo era stata battezzata lì. "Questo significa che al momento del presunto stupro, il 6 Maggio del 1611 [*sic*], la ragazza aveva diciassette anni... Diciassette anni e dieci mesi... Cioè quasi diciotto anni, non quindici, come ha dichiarato il padre. Dunque, egli ha mentito, sapendo di mentire...".
>
> (Raffaele Messina, *Artemisia e i colori delle stelle)*

La natura elusiva e cangiante della figura di Artemisia risale alla sua stessa data di nascita. Primogenita di Orazio Gentileschi (1563-1639) e Prudenzia di Ottaviano Montoni (1574-1605), Artemisia Gentileschi nasce l'8 luglio 1593 nella casa dei genitori situata in via di Ripetta, a Roma – nel cuore del quartiere degli artisti dell'epoca, dove tutt'oggi ha sede l'Accademia di Belle Arti, in prossimità di Piazza del Popolo. La notizia è ricavabile dall'atto di battesimo celebrato nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, rinvenuto e pubblicato dallo storico dell'arte Raymond Ward Bissel nel 1968, dal quale si evince inoltre la ragione per cui, probabilmente, fu scelto proprio il nome di Artemisia per la neonata: ad affiancare il padrino Offredo de Offredis di Cremona, infatti, figura la madrina Artemisia Capizucchi, erede di una delle più illustri famiglie romane e moglie del nobile fiorentino Giovan Battista Ubertini.

Sin dall'anno zero della vita di Artemisia, dunque, emerge per la nostra analisi un elemento dirimente: nella prima opera di finzione ispirata alla vicenda della pittrice, ovvero il romanzo *Artemisia* di Anna Banti del 1947, che si attiene alla scarsa documentazione allora disponibile (che la stessa autrice contribuì a rinvenire[3]), si legge infatti nella premessa *Al lettore* che Artemisia è «nata nel 1598» (BANTI 2013: 245). L'affermazione è desunta dalla dichiarazione mendace (e interessata)

[3] Nella trascrizione della relazione che il critico Roberto Longhi (1943: 6) tenne in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Londra, nel 1939, si può leggere in nota un ringraziamento alla moglie «L. Lopresti» (ovvero il nome anagrafico che si cela dietro lo pseudonimo Anna Banti), dalle cui ricerche egli aveva tratto le citazioni degli atti del processo Gentileschi-Tassi, che costituiranno poi una delle fonti principali per la costruzione del romanzo.

del padre Orazio in sede processuale, cui erroneamente ancora oggi molte biografie si affidano[4]. Questo dato fuorviante è stato poi ulteriormente equivocato da Banti nella successiva pièce *Corte Savella* del 1960[5], sempre dedicata ad Artemisia, e anche (in questo caso colpevolmente, dato che le scoperte di Bissel erano già state pubblicate da diversi anni) nel romanzo *Un grido lacerante* del 1981. È molto significativo, sin da ora, rilevare dunque come la scrittrice che più ha contribuito alla riscoperta di Artemisia nel nostro tempo – tanto che l'opinione pubblica ha spesso identificato la sua stessa parabola autoriale a quella della pittrice[6] – avesse della biografia dell'artista un'idea che non corrisponde alla realtà dei fatti.

Banti non fu certo l'unica a equivocare la data di nascita della pittrice: basti ricordare come Elizabeth F. Ellet, nel suo pionieristico *Women Artists in All Ages and Countries* del 1859, tra i primi volumi dedicati alla storia delle donne artiste, affermi come Artemisia fosse morta nel 1642, «all'età di 52 anni» (ELLET 1859: 46-47), suggerendo dunque che fosse nata nel 1590. L'autrice statunitense non disponeva del resto – a differenza di Banti – di alcuna evidenza documentale (seppure mendace), dato che gli atti del processo per stupro furono pubblicati per la prima volta solo nel 1876 dall'erudito Antonino Bertolotti (cfr. *infra* 2.2), il quale affermava che Artemisia «aveva, nel 1612, quindici anni quando fu vittima della sfrenata libidine del Tasso» (BERTOLOTTI 1876: 195).

Poiché le tempistiche dello stupro (9 maggio 1611) e del processo (dal marzo al novembre del 1612) erano invece già note alla scrittrice italiana, questa sfasatura temporale non rappresenta una mera questione accademica: partire dalla convinzione che Artemisia fosse nata nel 1598, infatti, implica per Banti la costruzione di un personaggio letterario (il primo, nella storia delle *Artemisia fictions*) che ha vissuto l'esperienza dello stupro a dodici anni, e non (come accadde storicamente) poco prima dei diciotto – due fasi adolescenziali che implicano un approccio e una reazione emotiva al trauma della violenza sessuale molto differenti (cfr. BOURKE 2009). Quest'equivoco, inestricabile fino alle scoperte di Bissel nel 1968, ha dunque influenzato in maniera fuorviante non solo i lettori dell'opera bantiana, ma anche la critica (specie statunitense) che si stava gradualmente interessando alla pittrice.

---

[4] Basti segnalare che persino nell'Enciclopedia on line Treccani, alla voce «Gentiléschi, Artemisia», si legge «Pittrice (Roma 1597 - Napoli 1652 circa)», cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-gentileschi/ (ultima consultazione 07/02/2024). Dal punto di vista letterario, è invece interessante rilevare come la dichiarazione mendace di Orazio sia stata sfruttata a livello narrativo da Raffaele Messina (2022: 74), autore del recentissimo romanzo *Artemisia e i colori delle stelle*, dal quale è tratta la citazione in esergo.

[5] «Non ho che sedici anni» (BANTI 1960: 82), afferma il personaggio teatrale di Artemisia di fronte al giudice, durante il processo del 1612. Un'affermazione incoerente anche se assumiamo che la pittrice fosse nata nel 1598, come sosteneva Banti nel suo precedente romanzo *Artemisia*.

[6] Il giornale fiorentino *La Nazione*, il 3 settembre 1985, diede l'annuncio della morte di Anna Banti titolando la notizia «Addio Artemisia!».

Un aspetto sul quale si è soffermata puntualmente Eva Menzio, nel suo saggio *«Autoritratto in veste di 'pittura'»* del 1979, subito tradotto anche in inglese e francese, e seguito poi dall'edizione degli atti del processo per stupro pubblicata nel 1981 per i tipi della celebre casa editrice Edizioni delle donne (cfr. *infra* 2.5). Con grande puntualità, Menzio riflette sull'importanza – non solo documentale – della scoperta di Bissel, che viene invece ripetutamente ignorata dalle oscillanti affermazioni di Banti (1981: 68), che negli anni Ottanta scriveva ancora che Artemisia fosse «quindicenne» al momento dello stupro.

> Pur con i suoi indiscutibili pregi di ricostruzione storica e di introspezione poetica, il romanzo della Banti non evita però di incorrere in un errore di data che induce oggi a valutare diversamente proprio l'episodio determinante per la vita di Artemisia: ora si sa, grazie alle recenti ed approfondite ricerche dello studioso americano R.W. Bissel, che Artemisia quando venne violentata aveva diciotto anni e non undici, come aveva supposto la sua biografa basandosi su una "erronea" testimonianza di Orazio. È necessario quindi modificare alcuni dei giudizi che si erano dati sui protagonisti del processo. Infatti non si può non pensare che nel XVII secolo una diciottenne non fosse già una donna con una sua maturità e consapevolezza. E anche non escludendo la tesi della violenza, quasi certamente subita da Artemisia, si vorrebbe qui invitare a considerarla con occhi nuovi (MENZIO 1979: 59).

Oltre allo stupro del 1611 e il conseguente processo del 1612, su cui torneremo con maggiore attenzione (cfr. *infra* 1.4.2), è dunque evidente come assumere una data di nascita piuttosto che un'altra implichi una serie di conseguenze tutt'altro che secondarie, amplificate negli ultimi decenni dal proliferare di contenuti dedicati alla pittrice sempre più eterogenei e amatoriali, che arrivano anche ad assumere la forma di vere e proprie *fan fictions* (cfr. *infra* 5). Un errore che in filologia verrebbe definito "genetico", poiché influenza pesantemente almeno altri due aspetti fondamentali della vita di Artemisia: ovvero la morte prematura della madre Prudenzia, con le sue implicazioni psicologiche sulla crescita della figlia, sia a livello umano che artistico (cfr. *infra* 1.2); e le tempistiche del suo esordio pittorico, legato all'apporto (più o meno rilevante) di Orazio alla realizzazione delle sue opere, a partire dal primo dipinto datato e firmato dalla pittrice, ovvero *Susanna e i vecchioni* del 1610 (fig. 1; cfr. *infra* 4.1), a lungo attribuito al padre poiché si credeva appunto che Artemisia fosse all'epoca dodicenne (e non diciassettenne), e quindi incapace di realizzare un simile capolavoro.

1.2 La morte della madre Prudenzia (26 dicembre 1605): una genealogia femminile interrotta

> Peindre minuscule, ce doit être comme faire de la dentelle. J'aurais aimé faire de la dentelle avec ma mère.
>
> (Catherine Weinzaepflen, *Orpiment*)

Analogamente allo stupro e agli esordi di Artemisia in pittura, anche l'esperienza traumatica della morte della madre assume per la pittrice un significato molto differente se assumiamo che l'abbia vissuta a sette, piuttosto che a dodici anni. Prudenzia di Ottaviano Montoni muore il 26 dicembre del 1605 all'età di trent'anni, a causa delle complicazioni del parto di un bambino nato-morto[7], contrariamente ad Artemisia che sopravvisse impotente alla morte prematura di ben quattro dei suoi cinque figli, e chiamò significativamente proprio Prudenzia l'unica superstite, con cui vivrà insieme fino all'ultimo dei suoi giorni (cfr. *infra* 1.10). La prima fase di riscoperta della nostra pittrice, favorita dal femminismo della seconda ondata (cfr. *infra* 2.5), ha pressoché ignorato la dimensione materna dell'artista, tanto che nel suo romanzo *Artemisia* la celebre scrittrice catalana Maria Àngels Anglada (1989: 32) arriva ad affermare che «no es va casar, no va tenir fills, es dedicà a pintar i prou» («non si sposò, non ebbe figli, si dedicò alla pittura e basta»). A questa iniziale postura della critica femminista è legata anche la scarsa valorizzazione della produzione devozionale di Artemisia, tra cui soggetti cristologici, santi e diverse *Madonna col Bambino*, un soggetto legato appunto alla dimensione materna. La pubblicazione delle lettere private inviate all'amato Francesco Maria Maringhi (cfr. SOLINAS 2011 e 2021; *infra* 1.6) e la recente emersione di ulteriori documenti relativi alla figlia Prudenzia (cfr. NAPOLI 2022), però, hanno portato la critica ad approfondire la questione: in tal senso, oltre al ruolo di primo piano nella pièce *Lapis Blue Blood Red* di Cathy Caplan (2003: 270)[8], è interessante rilevare come l'incipit del fumetto *Artemisia* di Nathalie Ferlut (2017) prenda spunto proprio dalle domande della piccola Prudenzia rivolte a sua madre, la quale – dopo le prime remore – racconterà alla figlia tutta la sua vita, compresi i dettagli più tragici e dolorosi.

A differenza della famiglia toscana di Orazio (cfr. *infra* 1.3), sappiamo pochissimo della famiglia d'origine della madre Prudenzia, sebbene ci sia arrivato il disegno del suo volto realizzato

[7] L'atto di decesso della madre di Artemisia è conservato all'Archivio Storico del Vicariato di Roma, Santa Maria del Popolo, *Morti IV*, 1595-1620, c. 140: «Prudenzia: Anno 1605, die 26 decembris Prudenzia de Montonis romana, uxor Domini Horatii Gentileschi pictoris aetatatis [*sic*] annorum 30 moram trahens in una ex domibus Francisci Maneffi viam Paulinam rite susceptis sanctis sacramentis in communione sanctae matris ecclesiae animam reddidit cuius corpus sepultum est in ecclesia Santae Mariae de Populo hora 24 dum esset puerpera».

[8] A tal proposito, è particolarmente significativa la scena in cui Artemisia regala a sua figlia l'anello che era appartenuto alla madre Prudenzia, sua «omonima»: «PRUDENZA: Whose ring is it? / ARTEMISIA: (*Giving ring to Prudenza*) It was my mother's. Your namesake. You take it». («PRUDENZA: Di chi è l'anello? / ARTEMISIA: (*Dando l'anello a Prudenza*) Era di mia madre. La tua omonima. Prendilo tu»).

dal pittore Ottavio Leoni intorno al 1600 (app. 1) – lo stesso autore del celebre, nonché unico ritratto di Caravaggio, replicato nella vecchia banconota da centomila lire al centro del romanzo *Il dono di saper vivere* (2018) di Tommaso Pincio. La cresima della primogenita, celebrata nel 12 giugno 1605, è probabilmente uno degli ultimi eventi famigliari cui Prudenzia poté assistere: nel giro di pochi mesi, infatti, Artemisia si ritrovò dodicenne a essere l'unico componente femminile della famiglia Gentileschi, composta dal padre Orazio, allora quarantaduenne, e dai fratelli Francesco (nato nel 1597), Giulio (nato nel 1599) e Marco (nato nel 1604). È proprio per questa ragione che, dopo la morte di Prudenzia, Orazio deciderà di affittare parte dell'abitazione alla famiglia della domestica Tuzia Medaglia, nella speranza che potesse aiutare Artemisia nelle faccende domestiche e, soprattutto, preservare la sua rinomata bellezza da sguardi indesiderati, facendole da *chaperon* (cfr. *infra* 1.4.2).

La solitudine di Artemisia, costretta a rimanere in casa per provvedere alle faccende domestiche e badare ai sui fratelli più piccoli, mentre il padre Orazio era fuori a dipingere o bivaccare in osteria, è un elemento che ricorre spesso nel racconto dell'adolescenza dell'artista. Il suo contatto con il mondo esterno, infatti, passava soprattutto per le visite di colleghi e clienti presso la bottega del padre: una condizione che la giovane dovette ben presto sentire soffocante, come sintetizza perfettamente l'immagine di Artemisia che si affaccia alla finestra, più volte rievocata nelle carte del processo per stupro del 1612[9].

> Luca fu Aloisio Penti romano anni 25 circa
> 15 giugno 1612
> Detta Artimitia io l'ho vista a una finestra li alli Greci che c'era l'impanata et anco l'ho vista a San Spirito alla finestra et una volta in casa quando c'entrai con Cosmo furiero e non c'ho mai parlato.
>
> Mario fu Filippo Trotta, circa 21 anni
> 23 giugno 1612
> Il signor Carlo [Saraceni, pittore] disse l'aveva vista alla finestra molto sfacciatamente.
>
> Antinoro di Alessandro Bertucci, bolognese
> 12 settembre 1612
> Detto Mario si lamentava del signor Horatio che l'haveva cacciato di casa perché haveva bravato alla figlia che stava alla finestra.

Per i testimoni della difesa, intenti a scagionare Agostino dall'accusa di stupro (cfr. *infra* 1.4.2), il fatto che Artemisia si affacciasse verso la strada rappresenta la prova dei facili costumi della ragazza, che essendo sola in casa cercava così di far entrare i clienti di passaggio. Con una notevole

[9] Salvo diversa segnalazione, tutte le citazioni relative agli atti del processo sono tratte da MENZIO 2004, riportando il nome del testimone e la data della deposizione nel corpo del testo.

trovata narrativa, da parte sua Banti ribalta queste accuse immaginando come la finestra chiusa fosse, invece, lo schermo su cui la giovane proiettasse il suo desiderio di diventare una pittrice, che la portava a dipingere tutto il giorno, reclusa in casa, tanto che una sera «il ritorno di Orazio fu improvviso, a ventun'ora, quando le vicine non avevano ancora cenato e la dispersione del chiacchiericcio e dei lazzi, dietro le impannate della finestra chiusa, isolava con più rilievo l'operosa solitudine di Artemisia, seduta al suo lavoro» (BANTI 2013: 291).

All'impossibilità di conoscere il mondo, propria all'educazione femminile dell'epoca, nel caso di Artemisia si aggiunge anche la prematura perdita della madre, che potrebbe dunque aver influenzato anche la sua successiva opera pittorica, in cui l'artista ritrarrà spesso soggetti femminili della tradizione classica, biblica e moderna, come a volere creare una genealogia femminile cui potersi riferire: un vuoto materno, dunque, colmato da un pieno artistico, in una dinamica che ricorda appunto la *perdita* e il *contatto* intrinseci al movimento dialogico dell'*impronta* (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009). Un aspetto che ha colto in maniera brillante Susan Sontag, nella prefazione all'edizione inglese del romanzo di Banti, sottolineando come l'operazione della scrittrice consista proprio nel colmare un'assenza che è personale e storica allo stesso tempo.

> There is no mother in Artemisia's life. The missing maternal presence is supplied by Banti – an author in search of her character, instead of the reverse, Pirandellian, quest – as if, somehow, Artemisia's pain, Artemisia's sorrows, could be alleviated by the gift of sympathy that would come when an Italian writer born in 1895 would bring back to life the Italian painter born in the 1590s and would really understand her (SONTAG 2003)[10].

Come vedremo più avanti, una volta giunta a Firenze, indirizzando forse in prima persona il racconto del biografo Cristoforo Bronzini (cfr. *infra* 1.5.1), sarà la stessa pittrice a ricondurre la propria vocazione artistica al ricordo della madre, piuttosto che agli insegnamenti del padre. Prima ancora della critica accademica (che negli ultimi anni ha però iniziato ad approfondire la questione), è stata quindi la produzione finzionale a indagare i possibili legami fra l'opera di Artemisia e la morte di sua madre Prudenzia, di cui la pittrice, allora dodicenne, dovette serbare per il resto della sua vita un ricordo piuttosto nitido. Nel terzo capitolo, in particolare, vedremo come Artemisia abbia portato numerose autrici contemporanee a formalizzare, attraverso la sua parabola artistica ed esistenziale, «un contro-racconto femminile della Storia, che fa delle perdite tragiche del materno come delle sue

[10] «Non c'è una madre nella vita di Artemisia. La presenza materna mancante è fornita dalla Banti – un'autrice in cerca del personaggio, in luogo dell'opposta ricerca pirandelliana – come se i dolori di Artemisia, le sue pene, potessero in qualche modo essere alleviati dal dono di simpatia ricevuto nel momento in cui una scrittrice italiana nata nel 1895 avrebbe riportato in vita la pittrice italiana nata negli anni Novanta del XVI secolo e l'avrebbe compresa davvero» (SONTAG 2008: 40).

dinamiche creative (anche interne alla relazione narratrice/protagonista) un emblema della condizione umana» (DE ROGATIS 2021: 174-175).

Diverse sono le modalità attraverso cui, nelle *Artemisia fictions*, la mancanza materna influisce sulla vita e sull'opera di Artemisia. A seconda dei riferimenti cronologici adottati, più o meno aderenti alle evidenze documentali, il personaggio di Prudenzia riveste parti molto differenti fra loro: una madre che Artemisia non ha mai potuto conoscere, perché morta o perché fuggita appena dopo averla partorita, come in *Corte Savella* di Banti (1960); una mamma dolce e premurosa, il cui ricordo ha influito positivamente nella maturazione e personale e professionale dell'artista, come nei romanzi di Alexandra Lapierre (1998) e Susan Vreeland (2002), più fedeli alla realtà dei fatti; Vreeland, in particolare, considera inoltre Prudenzia come un modello "domestico" per Artemisia, in quanto perfetta incarnazione dei ruoli femminili richiesti dalla società del tempo – a differenza della pittrice, che farà invece fatica ad aderire agli stereotipi di genere del Seicento; oppure una madre, come in Caplan (2003), la cui recente scomparsa stravolge la figlia diciassettenne, che in un momento di crisi adolescenziale si lascerà irretire da Agostino di lì a pochi mesi: nella sua pièce *Lapis Blue Blood Red*, la drammaturga statunitense immagina infatti che Prudenzia sia morta un anno prima rispetto allo stupro (1610), e non nel 1605 (come avvenne storicamente), finendo per sovrapporre il trauma del lutto a quello della violenza sessuale, e confondendo così ulteriormente il pubblico.

Al di là di inesattezze storiche più o meno consapevoli, credo che il dato fondamentale per la nostra ricerca sia però un altro, e possa essere illuminato anche da intuizioni finzionali, forse ancor più che da ricerche meramente filologiche: come ad esempio quelle contenute nella biografia seicentesca di Bronzini e nel bel romanzo *Orpiment* (2006) di Catherine Weinzaepflen, che analizzeremo più avanti (cfr. *infra* 1.5.1). La tesi invita cioè a esplorare la possibilità per cui la morte della madre Prudenzia possa aver agito da enzima, in Artemisia, per l'elaborazione di una poetica volta a (ri)costruire una genealogia femminile cui potersi riferire, interrotta sia dal trauma privato della perdita materna sia dal sistematico silenziamento delle donne nella scena pubblica.

1.3 Artemisia e Orazio, Padre-Maestro: una questione di soldi

> Se Horatio Gentileschi fusse stato di humore più pratticabile, havrebbe fatto assai buon profitto nella virtù, ma più nel bestiale, che nell'humano dava; e di qualsivoglia soggetto per eminente, ch'egli fusse, conto non faceva; era di sua opinione, e con la sua satirica lingua ciascheduno offendeva, e dalla benignità di Dio habbiamo da sperare il perdono d'ogni suo fallo.
>
> (Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*)

Ricordato dai contemporanei per il suo carattere scontroso, Orazio Lomi Gentileschi nasce a Pisa nel 1563[11], figlio dell'orafo fiorentino Giovan Battista Lomi e fratello minore dei pittori Baccio e del più celebre Aurelio, che divenne una figura di primo piano nel panorama artistico toscano. Data la precaria situazione finanziaria della famiglia, morto il padre nel 1576, Aurelio e Orazio decisero di recarsi a Roma in cerca di fortuna: mentre il primo restò poco più di un anno, per poi trasferirsi prima a Firenze e tornare infine a Pisa, il secondo, dopo circa otto anni di andirivieni, decise di rimanere definitivamente nell'Urbe. Qui Orazio fu ospitato da uno zio materno, capitano delle guardie di Castel Sant'Angelo, dal quale ereditò il cognome Gentileschi, che decise di utilizzare per firmare tutte le sue successive opere romane – analogamente, ma in senso contrario, alla scelta strategica di Artemisia di firmarsi a Firenze con il cognome toscano Lomi, dato che lo zio era lì ben più conosciuto e apprezzato del padre Orazio, dal quale anzi Artemisia cercava all'epoca di svincolarsi (cfr. *infra* 1.5; 1.5.1). Dopo aver ricevuto commissioni in importanti chiese della capitale come Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Santa Maria in Trastevere e San Paolo fuori le mura, dalle quali però non emerge ancora uno stile ben definito, la pittura di Orazio conobbe un vero e proprio punto di svolta con l'arrivo a Roma del pittore lombardo Michelangelo Merisi da Caravaggio, a cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.

Dal 1600 al 1603 Orazio frequentò assiduamente il Merisi, come emerge da una testimonianza per cui il primo prestò un saio francescano al secondo, utilizzato probabilmente per i due *San Francesco in meditazione* conservati a Palazzo Barberini e in Santa Maria della Concezione. Non a caso, mentre il pittore lombardo realizzava queste due opere, Orazio dipinse tre tele sullo stesso soggetto in perfetta sintonia con i dettami del naturalismo caravaggesco (cfr. ROMA 2023). Di questo stile pittorico, che si diffuse nella scena romana del primo Seicento, Orazio offrì una declinazione particolarmente lirica e preziosa, in cui al realismo della luce e degli incarnati si unisce un colorismo brillante a tinte prevalentemente chiare, con alla base un disegno d'ascendenza toscana e un rigore

[11] I riferimenti alla vita e l'opera di Orazio Gentileschi sono tratti da BORTOLOTTI 2005.

compositivo classicheggiante. È per tali ragioni che la celebre critica d'arte Mina Gregori (1991), relativamente al caravaggismo violento di Artemisia contrapposto a quello dolce del padre, è arrivata ad affermare significativamente come «si sia verificata nel consorzio familiare una sorta di inversione delle parti, per la quale Artemisia assunse il ruolo più virile». Riflessione poi portata avanti da Keith R. Christiansen, responsabile del dipartimento di pittura europea del Metropolitan Museum of Art di New York, e curatore della mostra spartiacque *Orazio and Artemisia Gentileschi* del 2002: «What I find very interesting and intriguing is that the father's pictures show a more feminine approach, if you will. They're poetic, lyrical, serene. Hers are more masculine, visceral, violent, direct. At this point, we must call into question our own stereotypes of gender, particularly in light of 17th-century art»[12].

Orazio frequentò Caravaggio anche al di fuori dell'ambito lavorativo, con tutti i pericoli e le ambigue compagnie che ne conseguirono, come testimonia la querela sollevata dall'allora influente pittore Giovanni Baglione nel 1603, che accusò entrambi (insieme ad altri artisti) di avere diffuso un libello di poesie diffamatorie ai suoi danni – questi fatti, ovviamente, influirono negativamente sulle rispettive biografie di Caravaggio e Orazio che Baglione scriverà nella fondamentale raccolta *Le vite de' pittori, scultori et architetti* pubblicata nel 1642. È presumibile, per quanto concerne la nostra analisi, che Caravaggio si sia recato più volte in casa dei Gentileschi, e quindi Artemisia potrebbe averlo conosciuto di persona quando aveva circa dieci anni. Un dato che è stato valorizzato a livello teatrale da Banti, la quale doveva conoscere bene le carte del processo del 1603 dato che furono mostrate al pubblico nella celebre mostra su Caravaggio del 1951, a Milano, curata proprio dal marito Roberto Longhi (cfr. *infra* 2.3): nella pièce *Corte Savella*, infatti, l'autrice immagina che la giovane Artemisia nutrisse una sorta di amore platonico per il pittore lombardo, da lei considerato come il migliore artista vivente, per certi versi anche in contrapposizione al magistero del padre[13], e ancor più del suo collega Agostino Tassi, a sua volta geloso delle attenzioni che la giovane riserva a Caravaggio.

Nell'immaginario legato alla pittrice, dunque, pittura ed eros sono indissolubilmente legati sin dall'inizio. Banti immagina come le tre presenze maschili della giovinezza di Artemisia ruotino tutte attorno al suo desiderio di diventare una pittrice, all'interno di un mondo in cui l'arte era in mano solo agli uomini, i quali spesso confonderanno le aspirazioni della giovane per attrazione erotica nei loro confronti: Orazio, reputato dalla stessa Artemisia «un grande pittore» (BANTI 1960: 26), che però

[12] Cit. in G. Gouveia, *The Artemisia Mystique*, «The Journal News», 03/03/2002, 7E: «Ciò che trovo molto interessante e intrigante è che i dipinti del padre mostrano un approccio più femminile, se vogliamo. Sono poetiche, liriche, serene. I suoi [di Artemisia] sono invece più maschili, viscerali, violenti, diretti. A questo punto, dobbiamo mettere in discussione i nostri stessi stereotipi di genere, soprattutto alla luce dell'arte del XVII secolo».

[13] Un aspetto che verrà enfatizzato ulteriormente nell'opera teatrale *Life without instruction* di Sally Clark (1994: 16), in cui la giovane Artemisia vorrebbe andare a lezione da Caravaggio ma Orazio, geloso per l'ammirazione della figlia nei confronti del pittore lombardo, glielo impedirà, rivolgendosi invece ad Agostino Tassi per impartirle lezioni di prospettiva.

non saprà proteggerla da un uomo violento come Tassi (che Artemisia considera invece «un pittorello di paesi»), chiedendogli di impartire lezioni di prospettiva a sua figlia; da parte sua, però, l'Agostino bantiano aveva avvisato a suo modo il Gentileschi, che accecato dal lavoro (o meglio dall'ossessione dei soldi) decise comunque di affidargli la giovane, nella speranza che avrebbe potuto così aiutarlo in bottega: «Io non son fatto per ammaestrar zitelle nella pittura, un tempo gl'insegnavo qualche altra cosa (*sghignazza*) e non crediate che non sia ancora buono, anzi m'offendete» (ivi: 30). Sullo sfondo di queste due figure, l'aura magnetica di Caravaggio, che la giovane reputa «il più gran pittore del mondo» (ivi: 43), e proprio per questa ragione prova per lui un'attrazione irresistibile, pur avendolo incontrato una sola volta nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, mentre lavorava al rivoluzionario ciclo delle *Storie di San Matteo*.

Tornando alla realtà dei fatti, è evidente come la questione economica accompagni dall'inizio alla fine il rapporto che lega Orazio ad Artemisia: dopo la morte di Prudenzia nel 1605, infatti, il pittore avrebbe voluto mandare la figlia adolescente in convento, così da non dover pagare (fra le altre ragioni) un'ingente dote al suo futuro marito; ma poi, vista la strenua opposizione della ragazza[14], decise di accoglierla nella sua bottega, scoprendo come fosse maggiormente dotata rispetto ai fratelli, e quindi avrebbe potuto aiutarlo ad accettare un maggior numero di commissioni contemporaneamente. Dopo lo stupro e la denuncia contro il socio d'affari Tassi nel febbraio del 1612 (cfr. *infra* 1.4.2), il pittore combinò per sua figlia già nell'agosto dello stesso anno (quindi tre mesi prima rispetto alla conclusione del processo, dando per scontato che Agostino non avrebbe più sposato Artemisia, come invece aveva promesso) un matrimonio riparatore con Pierantonio Stiattesi (il quale aveva diversi processi per debiti in corso proprio con Orazio, e quindi risultava più disposto di altri a prendere in sposa una ragazza "disonorata", cfr. LAPIERRE 2000: 460), fratello dell'avvocato Giovan Battista che rappresentò i Gentileschi durante il processo.

Vale la pena di riassumere brevemente l'inusuale formulazione di questo contratto matrimoniale, rinvenuto solo di recente da Sheila Barker (2014): l'accordo, stipulato a Roma tra il Gentileschi e l'avvocato Stiattesi nell'11 agosto 1612, fu firmato sette giorni dopo a Firenze dal futuro marito Pierantonio, e depositato ufficialmente solo nell'11 gennaio 1613, quando i novelli sposi raggiunsero la capitale medicea (cfr. *infra* 1.5), dopo il matrimonio celebrato il 29 novembre 1612 presso la chiesa romana di Santo Spirito in Sassia, ovvero a sole quarantott'ore dalla condanna di Agostino. Il contratto prevedeva l'ingente dote di 1000 scudi, assai superiore rispetto alla media della

[14] Nel marzo del 1612, Tuzia Medaglia, che viveva a quel tempo come domestica nella casa dei Gentileschi, dichiarò sotto giuramento: «Il signor Horatio quando si partiva sempre mi raccomandava questa figliola ch'io gli havessi cura et che gli sapessi dire le genti che capitavano in casa e mi disse anco quando ci andai a stare che stessi avvertita e non dir alla sua figliola né parlarli di mariti, ma che li persuadessi il farse monaca et io l'ho fatto più volte, ma lei sempre mi diceva che non occorreva che suo padre perdesse tempo perché ogni volta che li parlava di farsi monaca li diventava inimico» (Tribunale Criminale del Governatore, cit., ff. 27 e 30).

classe artigiana (cfr. BARKER 2014: 804), 500 dei quali da versare «in tre anni» e altri 500 da liquidare «in termine di anni otto dal dì del consumato Matrimonio»; la somma, da spendere «in tanti beni stabili ò mobili», veniva affidata al marito Pierantonio, che però – sottolinea Orazio – potrà utilizzarla solo con il «beneplacito della detta Artemisia et non altrimenti»: la pittrice ebbe dunque voce in capitolo nella gestione delle finanze famigliari, per cui i suoi dipinti rappresenteranno del resto l'entrata principale al di là della dote matrimoniale. La fretta con la quale Orazio scelse il suo futuro genero e organizzò le nozze è dovuta alla speranza di cancellare l'onta subita nel minor tempo possibile, così da riacquisire l'onore perduto agli occhi della curia romana, cioè la principale fonte di lavoro per un artista attivo nella capitale pontificia – speranza vana, dato che fu costretto sin dal 1613 a spostarsi periodicamente nelle Marche per trovare nuove commissioni, e dal 1621 a stabilirsi definitivamente a Genova, poi a Parigi e infine addirittura a Londra (cfr. *infra* 1.10).

È alla luce di queste premesse che, dopo essersi trasferita a Firenze con il nuovo marito nel 1613, Artemisia tornò a Roma nel marzo del 1620 insieme a Pierantonio e ai figli Cristofano e Prudenzia (cfr. *infra* 1.7): sopraffatti dai continui debiti dovuti a uno stile di vita al di sopra delle proprie possibilità economiche (cfr. SOLINAS 2021), i coniugi tornarono nella Capitale per reclamare di persona la seconda parte della dote (da versare appunto dopo otto anni dal matrimonio, e quindi proprio nel 1620), ovvero i 500 scudi che Orazio tardava a corrispondere loro, nella speranza di fare ritorno in breve tempo in Toscana con la somma pattuita. È la stessa Artemisia a mettere nero su bianco le ragioni del suo trasferimento in una lettera inviata a Cosimo II il 10 febbraio 1620, in cui avvisa preventivamente il regnante della sua prossima partenza – dato che la pittrice aveva già ricevuto dalla corte medicea un anticipo di denaro per alcuni dipinti che doveva ancora terminare.

> Serenissimo Signore,
> Signore e Padron Mio Colendissimo,
> Acciò non sia di ombra a Vostra Altezza Serenissima un può di viaggio che mi sono risoluta di fare per in sino a Roma, ho voluto con la presente farlo sapere a Vostra Altezza Serenissima, essendo questa mia mossa cagionata dalle molte mie indispositioni passate alle quali si sono giunti anche non pochi travagli della mia casa e famiglia, che per ristorare l'uno e l'altro mio danno me la passerò colà, tra' miei per qualche mese. Nel quale tempo e fra dua mesi al più, io assicuro Vostra Altezza Serenissima di quanto devo per la caparra delli scudi cinquanta di suo ordine riceuti […] (*Lettera 6*).

Alla luce del debito pendente, la corte medicea non autorizzò Artemisia a partire. La pittrice, data l'assoluta necessità di entrate, decise comunque di lasciare Firenze insieme al marito. Arrivata a Prato, però, la coppia venne segnalata dal podestà Gino Ginori a Cosimo II, in una lettera del 12 febbraio 1620 (SOLINAS 2021: 166, *Appendice III*), dalla quale apprendiamo come Artemisia fosse al corrente del fatto che i funzionari di corte avessero già sequestrato in via cautelare i suoi beni lasciati

nella dimora fiorentina, e che si offrisse di finire a Prato i due dipinti promessi al Granduca. A conclusione della missiva, Ginori tranquillizza Cosimo II precisando come «per abbondare in cautela ho fatto fare precetto al suo marito, che senza licenza di Vostra Altezza Serenissima non la conduca, né facci condurre fuori dallo stato sotto pena di scudi cento e dell'arbitrio». Non sappiamo se alla fine la coppia ricevette la «licenza», alla luce dell'ultimazione dei dipinti o di qualche altro intervento[15], ma fatto sta che i coniugi raggiunsero la capitale pontificia già nei primissimi giorni di marzo. Qui, però, i disegni di Artemisia furono disattesi a causa della pessima accoglienza di Orazio, oltre che dalla misteriosa scomparsa di Pierantonio intorno al 1623, forse legata a motivi giudiziari (cfr. *infra* 1.6.1): tant'è che la pittrice rimarrà sola nell'Urbe fino al 1626 senza né padre né marito, riscuotendo a sorpresa un successo di gran lunga superiore rispetto a quello del Gentileschi[16], che lasciò definitivamente la città all'inizio degli anni Venti per ricevere nuove committenze.

Ma facciamo ora un passo indietro: solo partendo da queste informazioni, infatti, è possibile analizzare nel miglior modo possibile l'unico documento in cui Orazio parla esplicitamente di sua figlia in quanto pittrice, ovvero la lettera che il pittore inviò il 3 luglio 1612 a Cristina di Lorena, Granduchessa consorte di Toscana (cit. in ACIDINI/CECCHI 2023: 173-174); la missiva fu redatta nel bel mezzo del processo contro Tassi, e circa un mese prima rispetto alla stipula del contratto matrimoniale con Stiattesi (cfr. BARKER 2014). Ne riportiamo alcuni brani in cui Orazio spende parole di grande ammirazione per il talento di Artemisia.

> Sappia Vostra Altezza Serenissima che da 36 anni in qua habito in questa Città sendomi tutto questo tempo impiegato nelle virtù, et in specie nella professione della pittura, nella quale ho avuto per scopo principale di arrivar al segno degli altri huomini celebri, professando puoi in tutte le mie attioni di far cose honoratissime et da huomini da bene.
> Mi ritrovo una figliuola femina con tre altri maschi, e questa femina, come è piaciuto a Dio, havendola drizzata nella professione della pittura, in tre anni si è talmente appraticata, che posso ardir de dire che hoggi non ci sia pare a lei, havendo per sin adesso fatte opere, che forse principali Mastri di questa professione non arrivano al suo sapere, come a suo luogo e tempo farò vedere a Vostra Altezza Serenissima.
> […] Quando vederà l'opere, e la virtù di questa mia povera figlia unica in questa professione, mi rendo sicuro, che haverà cordoglio d'un assassinamento così grande fattomi sotto protesto d'amicizia dal più infame huomo […] et io quanto prima gli manderò saggio dell'opere di questa mia figlia, dalle quali vedrà in parte la virtù sua, et quanto si deve stimare questo assassinamento.

[15] Forse ad esempio l'intermediazione di Francesco Maria Maringhi, influente protettore e amante di Artemisia a Firenze (cfr. *infra* 1.6), che sappiamo riscattò poi a sue spese i beni confiscati e portò Cristofano e Prudenzia a Prato nel febbraio del 1620, prima che i loro genitori partissero per Roma (cfr. SOLINAS 2021: 55-56; 170-172).
[16] Come è emerso dalle due giornate di studi internazionali *Intorno ad Artemisia* del 2 e 3 marzo 2023, a Napoli, nella Roma degli anni Venti Artemisia riscosse un successo superiore a quello del padre, sebbene la sua maggiore notorietà rispetto ad Orazio sia stata spesso considerata solo come una recente trovata della critica femminista.

L'entusiasmo della lettera non deve però indurci a considerazioni affrettate, date le finalità ben precise con le quali fu redatta, ovvero far sì che la regnante intercedesse in favore del Gentileschi presso la curia romana, nella speranza che poi la famiglia medicea accogliesse inoltre Artemisia, la quale di lì a poco lascerà l'Urbe con il marito Pierantonio – non a caso originario proprio di Firenze. Affermando che la ragazza in «tre anni» di apprendistato avesse ormai raggiunto un ottimo livello («posso ardir de dire che hoggi non ci sia pare a lei»), il pittore fa risalire al 1609 i primi passi di Artemisia in pittura, quando cioè aveva sedici anni – un anno prima, quindi, rispetto alla *Susanna* del 1610. Oltre a questa testimonianza, che potrebbe ovviamente essere considerata di parte, vi è però anche la deposizione processuale del vicino di casa Pietro Hernandez, che nel 4 agosto 1612 dichiarò sotto giuramento che nell'anno precedente «detto Horatio haveva preso un ragazzo [...] et imparava di disegnare et anco l'ho visto dipingere che la signora Artemisia gli insegnava». Prima di qualsiasi giudizio critico e stilistico, dunque, abbiamo un'ulteriore testimonianza di come già nel 1611, a diciotto anni, Artemisia fosse capace di insegnare a dipingere a un apprendista del padre – e quindi appare più che verosimile che abbia potuto realizzare la *Susanna* autografa (fig. 1), spesso attribuita però al padre.

Grazie alle lettere pubblicate di recente nell'edizione critica curata da Francesco Solinas (2011), sappiamo che la pittrice arrivò a Roma nel marzo del 1620 insieme al marito Pierantonio e ai figli Cristofano e Prudenzia. La motivazione di questo ritorno nella Capitale, come abbiamo visto, è data dai continui debiti contratti a Firenze, che probabilmente costrinsero la coppia a rivendicare di persona la seconda parte della dote che invece Orazio tardava a liquidare. Una prima spia delle frizioni fra i coniugi e Orazio è data dalla lettera che, non appena arrivati nell'Urbe, Pierantonio invia a Maringhi (protettore e amante fiorentino di Artemisia, cfr. *infra* 1.6), in cui esprime la volontà di non stabilirsi «a casa del suocero» (*Lettera 11*, 2 marzo 1620). Il 5 marzo, invece, è la stessa Artemisia a informare Maringhi dell'alterco avuto con il fratello Giulio, inviato dal padre con fini intimidatori a casa della coppia, ringraziandolo inoltre del consiglio di tenersi alla larga dai suoi famigliari.

> Martedì io e quello furbo di mio fratello venimmo tanto alle cattivissime parole, che se non era mio marito avea sino ardire di darmi le mane in viso. Venardì sera mese mano all'arme, ma mio marito si mese di mezzo e fu per amazzare lui, finì la lite con l'allontanarsi l'un dall'altro, e perciò io non volsi andare a casa loro a scavalcare, e di tutto ne ringratio Dio e voi, che mi facesti pigliare quella devozione, a Dio benedetto e all'angiolo che io ho divozione, credo che facesse sì che nascessi questi scompigli acció io non avessi peggio. Basta, io ho conosciuto il mio marito, adesso io sto bene in tutte le cose e già ho avuto de lavori in quantità e io ho una casa assai bella e bene in ordine, non ci manca se non voi (*Lettera 12*).

Se non ci fosse stato Pierantonio, dunque, Giulio sarebbe arrivato persino ad aggredire fisicamente la sorella per conto del padre. I rapporti non dovettero certo migliorare se, il 20 marzo, Artemisia informava Maringhi del fatto che Orazio avesse ricevuto una lettera e un sonetto diffamatorio dal guardarobiere mediceo Bernardo Migliorati: «A mio patre quello infame di Migliorati ha scritto una lettera infamissima contro di me e mio marito, con uno sonetto arci infame» (*Lettera 14*). Com'è facile intuire, il contenuto doveva riguardare la relazione extraconiugale fra Artemisia e Francesco Maria, di cui il marito Pierantonio era perfettamente al corrente (cfr. *infra* 1.6.1), ma di cui evidentemente si iniziava a parlare anche per le strade di Firenze (cfr. *Lettera 7*): una diceria che per Orazio – rimasto a Roma, all'oscuro della nuova *liaison* della figlia – avrebbe invece potuto rappresentare un valido motivo per non liquidare gli sposi con l'ultima parte della dote matrimoniale. Preoccupato per le conseguenze della lettera, Stiattesi chiede a Maringhi di far scrivere da alcuni suoi conoscenti fidati a Orazio, smentendo le accuse di infedeltà che venivano mosse nei confronti di Artemisia (cfr. *Lettera 15*). Il rapporto sembra chiudersi definitivamente il 27 marzo, come riporta Pierantonio a Maringhi.

> Stamattina, che siamo di sabato, finalmente Artemisia et io l'aviamo rotta chon il Signor Orazio suo padre per senpre, ed è venuta alle brutte bene et io sono entrato per terzo e finalmente mi ha detto a me che non vole mai più mettere piede in casa nostra, e questo ho caro e più perché è finita. Di grazia, Vostra Signoria veda in tutte le maniere di operare che noi aviamo tutto quello che chiediamo per potere mettere la nostra casa all'ordine, sì per fare schizzare gli occhi al suocero, come ancho per dare a di vedere che mentre Artemisia stava in Fiorenza non stava come una donna ordinaria, perché il suocero non crede che costì abbia niente (*Lettera 19*).

A cambiare le carte in tavola sarà la misteriosa scomparsa di Pierantonio, che dal 1623 non viene più menzionato nei documenti relativi al nucleo famigliare di Artemisia, forse a seguito di alcuni guai con la legge (cfr. *infra* 1.6.1), la quale si riavvicinerà ai fratelli che le faranno da agenti, presumibilmente con il beneplacito del padre, con cui, una volta scomparso il marito, la pittrice dovette raggiungere un qualche accordo economico. È a partire da queste premesse che andrebbe letto il ricongiungimento della famiglia Gentileschi alla fine degli anni Trenta presso la corte inglese (cfr. *infra* 1.10), dove Orazio si era stabilito insieme ai figli sin dal 1626. Dopo ripetuti inviti da parte dei fratelli, costantemente in viaggio per tutta Europa, Artemisia sembrerebbe infine aver accettato di compiere una simile traversata (molto impegnativa, per l'epoca) di certo non per assistere il padre morente, con il buon proposito di ristabilire un rapporto deteriorato da tempo (com'è suggerito dal finale di molte *Artemisia fictions*, cfr. LENT 2006; *infra* 2.6), ma piuttosto per ben altre ragioni: probabilmente spinta, come suggerisce Solinas (2021), dalla potente famiglia Barberini del Papa

Urbano VIII a recarsi nell'eretica Inghilterra come spia cattolica, per sondare il terreno di un Paese in odore di rivoluzione (cfr. *infra* 1.10).

Grazie alle ricerche d'archivio in occasione della recente mostra di Napoli (2022: 95-96), disponiamo oggi di una lettera finora sconosciuta che Artemisia scrisse a Napoli il 28 luglio 1637, quindi poco prima della partenza per l'Inghilterra, dove avrebbe rincontrato dopo molti anni suo padre Orazio. Si tratta di una supplica indirizzata all'allora Viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, VI conte di Monterrey, che «conferma il pessimo rapporto della pittrice con i suoi fratelli e in particolare con Francesco» (NAPOLI 2022: 92): un'ulteriore prova, dunque, del fatto che la pittrice non fu spinta certo dall'attaccamento verso la sua famiglia a intraprendere un simile viaggio. L'argomento principale della missiva è il pagamento relativo a una *Maddalena* di Orazio destinata al Viceré, che Francesco aveva portato con sé da Londra. La pittrice mette al corrente il sovrano del fatto che i suoi soldi non finiranno in mano di Orazio, ma verranno intascati «da parte dell'opportunista e arrogante primogenito, non nuovo a queste inqualificabili imprese profittatrici ai danni soprattutto della sorella» (ivi: 92). Artemisia tiene a precisare al Viceré che suo padre, infatti, percepisce dalla Corona inglese uno stipendio annuo di ben «quattromila scudi» (una sicurezza economica che Artemisia ricercò in ogni modo, ma non riuscì mai ad ottenere, dovendo lavorare costantemente per singole commissioni), e quindi è solito donare ai suoi figli alcune opere attraverso le quali instaurare rapporti con le varie corti italiane. Grazie all'intermediazione di un certo «signor Santa Maria», «molto amico de mio padre», Artemisia sostiene che Orazio accetterebbe di buon grado di far confluire i proventi del quadro nelle sue casse, invece che in quelle di Francesco, «sapendo lui quanto danno ho ricevuto dalli miei fratelli». Pertanto, Artemisia chiede al Viceré di reindirizzare a lei la polizza di duecento ducati destinata a Francesco (pentito, sostiene ancora la pittrice, a causa di un «rimordimento della propria conscienza»), inviando poi la «ricevuta» del pagamento a Orazio: si tratterebbe quindi di un «parziale risarcimento di tutti i denari che l'avido fratello le aveva estorto e/o sottratto» (NAPOLI 2022: 93) nel corso degli anni, tanto che Artemisia si ritrova ora a Napoli in difficoltà economica (cfr. *infra* 1.9), «conbattuta dalla fortuna e della necessità», come scrive appunto al Viceré.

Credo valga la pena di citare integralmente questo nuovo e prezioso documento trascritto nell'*Appendice A* del catalogo di NAPOLI 2022: 95-96 (mio il corsivo nella citazione), che testimonia ancora una volta la pessima relazione di Artemisia con la sua famiglia, e come il suo rapporto con Orazio sia stato sempre segnato dall'aspetto economico, dall'inizio alla fine.

> Illustrissimo et reverendissimo Signor mio
> *È venuto quel mio fratello, il quale mi pigliò tanto quanto io te[ne]vo, et è venuto con occasione di presentare al conte mio signore de parte de mio padre un quadro, nel quale vi è dipinta l'imagine de Santa Maria Madalena*; il conte mi signore, como prencipe veramente degno, e

rimuneratore d'ogni piccola fatica che li fa un virtuoso si è degnato de remunerare. [carta bucata] [Per] benigna correspondenza il mio signor padre *fo sapere a Vostra Signoria Illustrissima como mio padre tiene quattromilia scudi dalla maestà d'Inchilterra [*sic*] di provisione l'anno, et li quadri che invia, o dona a suoi figlioli però con conditione che regali li prencipi, d'Italia et fuora*, *non sono si non per regola de lloro proprio venendo dalli detti prencipi amorosa corrispondenza sia dell'istessi figlioli, perché a mio padre li basta solo la gloria* si non per la squisitezza della pittura, almeno della bona voluntà che tiene di servire tutti li prencipi del mondo, e perciò si ha fatto per maggior cautela amplissima procura, como si farà constare al conte mio signore et a Vostra Signoria Illustrissima. *Al presente si rapresenta occasione, o sia per voluntà d'Iddio, o per rimordimento della propria conscienza del detto mio fratello, ma voluntà de dedicarme questo denaro a me in conto del molto che mi deve*, et io confidata nella misericordiosa dignità del conte mio signore, et di Vostra Signoria Illustrissima la prego che faccisi, che si liberi questa liberanza, cqua con *farcene solicita se comanda Sua Eccellenza di mandare la detta ricevuta a mio padre, so che la terrà molto più cara che l'istesso dinaro sapendo lui quanto danno ho ricevuto dalli miei fratelli advertendosi che favorendomi Sua Eccellenza in modo nissuno non facci contare li denari al detto mio fratello, ma al signor Santa Maria, il quale è stato mezzano con la sua prudenza per esser molto amico de mio padre d'applacare la mia raggionevol ira contro il detto fratello*, et con questo fine aritorno a supplicare per quella fidelissima servitù che tengo con Vostra Signoria Illustrissima a fare il possibile con Sua Eccellenza che rimangha sodisfatta di questa licita gratia *sapendo in parte Vostra Signoria Illustrissima quanta sia conbattuta dalla fortuna e della [carta lacerata] necessità*, et Vostra Signoria Illustrissima mi legarà a pregare Idio eternamente per la sua esaltatione. Casa li 28 luglio 1637.
De Vostra Signoria Illustrissima

Ricevendo questa gratia da Sua Eccellenza con ritornare la polisa de cambio al mercante Giovanni de Vinden [sc. Vandeneynden]
pagarà qui li sudetti ducati ducento

affezzionatissima serva
[firma:] Artemisia Gentileschi

Per concludere, è interessante ricordare come il testamento di Orazio, scoperto solo alla fine degli anni Novanta (cfr. LONDON 1999: 33), include tra gli eredi soltanto i figli Francesco e Giulio. L'esclusione di Marco sembra dovuta ai pessimi rapporti con il padre, mentre quella di Artemisia potrebbe essere motivata dal fatto che avesse già ricevuto (almeno parzialmente) la sua parte con la già citata dote matrimoniale (cfr. BARKER 2017). In ogni caso, quest'omissione ci introduce a un altro rapporto fra maestro e allieva che analizzeremo più avanti (cfr. *infra* 2.3; 2.4), perché ricorda suggestivamente il testamento del critico d'arte Roberto Longhi, dal quale la moglie Anna Banti (2013: 1589) apprese che «le volontà più scrupolose del marito erano state confidate e affidate al segretario», e non a lei, come è crudamente raccontato nell'ultimo romanzo autobiografico della scrittrice, *Un grido lacerante* del 1981. D'altra parte, la capacità di Artemisia di liberarsi dall'ombra del padre ci porterà ad analizzare come la narrazione del rapporto fra Orazio e sua figlia abbia innescato, in autrici come Banti Lapierre e non solo (cfr. *infra* 3.3), un processo di emancipazione nei

confronti di figure maschili simboliche come quelle del Maestro, del Marito o del Padre, formalizzando per la prima volta una reazione alla loro ingombrante ingerenza economica e intellettuale.

1.4 Lo stupro, dal Seicento a oggi

> Está convencido de que Artemisia,
> es una mujer pública.
> Y por lo tanto emitimos esta Sentencia
> A favor de Agostino Tassi, pintor, por presunta
> desfloración.
> Y le imponemos la pena mínima, condenandolo
> A la expulsión de Roma por desfloración consentida.
> Fijamos así las bases de la jurisprudencia
> Que permita sentencias futuras
>
> (Antonio Cremades e Pedro Montalbán Kroebel, *Perspectivas para un cuadro*)

Prima di analizzare nel dettaglio lo stupro subìto da Artemisia e il conseguente processo intentato dal padre Orazio contro il suo collega Agostino Tassi (1580-1644), credo sia opportuno contestualizzare l'intera dinamica all'interno di una precisa cornice politica e sociale, che troppo spesso finisce per essere letta attraverso categorie che pertengono al contro tempo. A maggior ragione perché, come vedremo, gli atti del processo costituiscono una delle più prolifiche fonti d'ispirazione per la produzione finzionale e mediatica degli ultimi anni: giusto per dare un'idea della portata di questa tendenza, basti segnalare come il programma *Una giornata particolare* diretto da Alzo Cazzullo su La7 abbia significativamente dedicato un'intera puntata a «La violenza su Artemisia Gentileschi – 9 maggio 1611», andata in onda in prima serata il 5 ottobre 2022, ponendola sullo stesso piano di date fondanti per la storia occidentale come la marcia su Roma (28 ottobre 1922), l'omicidio di Giulio Cesare (15 marzo 44 a. C.), l'approvazione della regola di San Francesco (29 novembre 1223), la fuga di Napoleone dall'Elba (26 febbraio 1815) ecc., affrontate nelle altre puntate.

Come sostiene Gideon Hausner (2010: 104), «ogni processo implica una volontà di risanamento, un desiderio di esemplarità. Attira l'attenzione, racconta una storia, esprime una morale». Viene allora da chiedersi quale sia la volontà di risanamento, l'esemplarità, la storia e la morale che emergono dalle vicende del tribunale pontificio di Corte Savella. A tal proposito occorre anzitutto risalire, per quanto possibile, al valore originario che i termini più ricorrenti negli atti (stupro, verginità, deflorazione, consenso, onore, violenza ecc.) avessero all'altezza del primo Seicento, e realizzare di conseguenza in che misura abbiano assunto un significato diverso nel nostro

tempo – sebbene, come vedremo, alcune scorie di quella morale persistano in realtà ancora oggi. Un altro punto fondamentale è quello relativo alle dinamiche processuali dello specifico caso in questione: è fondamentale capire quale fosse esattamente il capo d'accusa della denuncia di Orazio e quali i suoi riferimenti legislativi, oltre a compiere uno sforzo intellettuale tale da entrare nell'ottica di una cultura altra, in cui i rapporti tra corpo, psiche e sfera pubblica erano per molti versi antitetici rispetto al nostro tempo (cfr. COHEN 2000).

Nel rispondere alla domanda iniziale faremo allora riferimento a puntuali studi accademici come quelli contenuti nel numero monografico dell'autorevole periodico «Quaderni storici» edito da Il Mulino, dedicato appunto alla *Verginità* (1990), arricchendo la nostra analisi anche con spunti di natura più culturale (cfr. BOURKE 2009), e in particolare le letture di Mieke Bal e Griselda Pollock, che si sono occupate del caso specifico di Artemisia e della sua ricezione contemporanea. Laddove sarà ritenuto utile, inoltre, non mi sottrarrò da riferimenti più arditi, proponendo citazioni da testi come la pièce *Perspectivas para un cuadro* di Antonio Cremades e Pedro Montalbán Kroebel (2011: 66, Scena XII), vincitrice del IX Premio de Textos Teatrales "Alejandro Casona" nel 2008, che attraverso il mezzo teatrale riesce meglio di altre *Artemisia fictions* a connettere il processo del 1612 alla giurisprudenza odierna, concepita come cristallizzazione di un'atmosfera culturale diffusa ma al tempo stesso implicita a se stessa.

> [Este tribunal] Está convencido de que Artemisia
> es una mujer pública.
> Y por lo tanto emitimos esta Sentencia
> A favor de Agostino Tassi, pintor, por presunta desfloración.
> Y le imponemos la pena mínima, condenandolo
> A la expulsión de Roma por desfloración consentida.
> Fijamos así las bases de la jurisprudencia
> Que permita sentencias futuras
> Como la del 10 de febrero de 1999
> En la que la Corte de Casación afirmó, que una mujer no puede ser violada si tiene puesto un pantalón vaquero porque es prácticamente imposible quitárselo sin su consentimiento. Y detalló que en los pantalones no había señales de violencia física. No hay pruebas de que la joven se haya resistido con todas sus fuerzas. "Es de conocimiento general" que este tipo de pantalones no pueden quitarse "ni siquiera en parte sin la efectiva colaboración de quien los viste".
> O la de 20 de Febrero de 2006
> Por la que La Corte Suprema determinó que la violación a una menor de 14 años es una ofensa menos seria que el estupro, debido a que la joven ya tenía actividad sexual. La Corte Suprema consideró como atenuante el hecho de que la joven no era virgen cuando el sujeto abusó de ella. Cinco jueces sostuvieron que la ofensa era menos grave por tal motivo.
> O la del 25 de septiembre de 2021.[17]

[17] «[Questo tribunale] È convinto che Artemisia
sia una prostituta.

Quello che sembrerebbe un refuso dei due autori («Sentencia *a favor* de Agostino Tassi») è in realtà una fedele trascrizione della sentenza di condanna del 27 novembre 1612, ancora oggi conservata all'Archivio di Stato di Roma e rinvenuta da Lapierre «in un fascicolo non riguardante il processo» insieme agli ultimi atti del procedimento penale, e in particolare alla denuncia di Orazio contro Nicolò Bedino – garzone del Gentileschi, ma testimone a favore di Tassi – per falsa testimonianza (LAPIERRE 1998: 216). Una scoperta che risemantizza sensibilmente il senso della documentazione pubblicata prima da Bertolotti nel 1876 (cfr. *infra* 2.2) e poi da Menzio nel 1981 (cfr. *infra* 2.5), dove non erano appunto riportati gli ultimi atti e soprattutto la sentenza finale, per cui a lungo si credette che Agostino non fosse mai stato condannato, mettendo in discussione (più o meno implicitamente) la veridicità delle deposizioni di Artemisia. Confrontando i termini di questo verdetto con la formulazione di altre sentenze dell'epoca salta all'occhio un dato evidente: di solito, infatti, com'è intuitivo che sia, negli atti dei processi romani del Seicento le sentenze erano pronunciate *contra* («contro») i colpevoli, e non *pro* («a favore»). Qui, invece, annotando «Sentenza *pro* Agostino Tassi, pittore, incarcerato a Corte Savella, per stupro presunto e subornazione di testimoni», il cancelliere sembra aver cristallizzato tutto il disagio della Corte nell'emettere una simile sentenza.

Questo lapsus culturale, che non tradisce le convinzioni di un singolo ma quelle di un'intera società, è lo strumento attraverso cui i due drammaturghi spagnoli mettono in relazione la sentenza del 1612 con altre due sentenze romane degli ultimi decenni, emesse dalla Terza Sezione della Corte Suprema di Cassazione, che si trova significativamente a pochi passi da quella che era la sede del tribunale pontificio di Corte Savella. La prima si riferisce alla sentenza numero 1636 del 10 febbraio del 1999 in cui, come nota la giornalista di *Repubblica* Annalisa Usai, «ci ha pensato la Cassazione a rinverdire il vecchio concetto del "ci stava" in una sentenza con cui ha annullato la condanna a due anni e dieci mesi decisa dalla corte d'Appello di Potenza contro Carmine C., 45 anni, istruttore di

---

E quindi emettiamo questa Sentenza
a favore di Agostino Tassi, pittore, per presunta deflorazione.
E gli infliggiamo la pena minima, condannandolo
all'espulsione da Roma per deflorazione consensuale.
Poniamo così le basi della giurisprudenza
che consentirà di emettere future sentenze di condanna
come quella del 10 febbraio 1999
in cui la Corte di Cassazione ha affermato che una donna non può essere violentata se indossa i jeans perché è praticamente impossibile toglierli senza il suo consenso. E ha precisato che sui pantaloni non c'erano segni di violenza fisica. Non ci sono prove che la giovane donna abbia opposto resistenza con tutte le sue forze. "È risaputo" che tali pantaloni non possono essere rimossi "nemmeno in parte senza l'effettiva collaborazione di chi li indossa".
O quella del 20 febbraio 2006
in cui la Corte Suprema ha stabilito che la violazione di una ragazza minore di 14 anni è un reato meno grave dello stupro, perché la ragazza era già sessualmente attiva. La Corte Suprema ha considerato come attenuante il fatto che la ragazza non fosse vergine quando il soggetto ha abusato di lei. Cinque giudici hanno ritenuto che il reato fosse meno grave per questo motivo.
O quella del 25 settembre 2021».

guida, portato in tribunale da una ragazza di 18 anni, Rosa», basando la propria decisione sul fatto che la ragazza indossasse i jeans: un indumento che, come scrivono i giudici della Suprema Corte, «non si può sfilare nemmeno in parte senza la fattiva collaborazione di chi lo porta» (USAI 1999). La seconda, invece, si riferisce alla sentenza numero 6329 del 20 gennaio 2006, relativa allo stupro di una ragazza quattordicenne, la quale però – secondo la Corte –, vivendo «in un ambiente socialmente degradato e difficile, aveva già perduto la sua verginità, e quindi lo stupro che lei ancora adolescente subisce da parte del patrigno di 40 anni, è uno stupro meno sconvolgente, meno terribile, ed è giusto, affermano i giudici, che al violentatore siano riconosciute le attenuanti per la "minore gravità del fatto"»[18].

L'ultima data, 25 settembre 2021, si riferisce invece a un ipotetico futuro successivo rispetto alla pubblicazione del testo teatrale (2011), rivelatasi però un'incredibile profezia: proprio in quel giorno, infatti, sembrava essersi verificato uno stupro di gruppo a Lugano, che ha inizialmente portato alla condanna in primo grado di tre ragazzi per «violenza carnale e atti sessuali con persone incapaci di discernimento o inette a resistere», poi assolti però in appello nel febbraio del 2023[19]. Per realizzare come la morale del Seicento sia diversa dalla nostra ma al contempo alcune sue scorie permangano ancora oggi, non occorrerebbe del resto fare riferimento a eventi di cronaca: basta ricordare, infatti, come in Italia sia stato abrogato l'istituto del «matrimonio riparatore» solo nel 1981, attraverso l'abrogazione dell'art. 544 del codice penale; e che solo dal 1996, con la legge n. 66 del 15 febbraio, lo stupro sia considerato un reato contro la persona, e non più contro la morale pubblica – quella stessa morale pubblica che Orazio, costringendo Artemisia a sposare Pierantonio e a trasferirsi a Firenze, pensava di poter riacquistare nell'ambiente romano.

Un esempio finale, ancora più recente, che ribadisce come gli atti del processo del 1612 vadano ovviamente contestualizzati a dovere e letti in maniera *archeologica*, ma ciò non toglie che abbiano anche una risonanza *anacronistica*: nel 19 marzo 2021, infatti, il canale televisivo Cielo ha trasmesso in prima serata un film evidentemente pedofilo come *Piccole labbra* (1978) di Mimmo Cattarinich (on demand anche su Prime Video, e quindi facilmente fruibile anche da minori), presentando sulla propria pagina Facebook la relazione tra i due protagonisti, l'ufficiale austriaco Paul e la dodicenne Eva, con l'agghiacciante didascalia «un amore senza età 🔥. Piccole labbra vi aspetta alle 21:15 su Cielo. #Laprimavolta»[20].

---

[18] Cfr. *«In un ambiente degradato lo stupro è meno grave». La corte d'appello di Roma concede le attenuanti generiche*, «La Stampa», 2 aprile 2006, https://www.lastampa.it/cronaca/2006/04/02/news/in-un-ambiente-degradato-lo-stupro-e-meno-grave-1.37157204/ (ultima consultazione 16/01/2024).

[19] Cfr. *Stupro di gruppo? No, tutti prosciolti*, «Corriere del Ticino», 28 febbraio 2023, https://www.cdt.ch/news/stupro-di-gruppo-no-tutti-prosciolti-309611 (ultima consultazione 16/01/2024).

[20] Cfr. https://www.facebook.com/CieloTv/photos/questa-sera-un-amore-senza-et%C3%A0-piccole-labbra-vi-aspetta-alle-2115-su-cielo-lapr/10157858349482890/ (ultima consultazione 07/02/2024).

1.4.1 Il reato di stupro e il valore simbolico della verginità al tempo della Controriforma

> Si può quindi avanzare l'ipotesi che lo statuto delle donne in una cultura sia inversamente proporzionale al loro peso simbolico: più la donna viene caricata di valori simbolici, più viene limitata la sua autodeterminazione sociale.
>
> (Giovanna Fiume e Lucetta Scaraffia, «Quaderni storici», *Verginità*)

Prima di ogni altra riflessione occorre sfatare alcuni miti relativi al processo di Corte Savella. Artemisia non fu la prima donna della storia a denunciare il suo stupratore, come ancora oggi viene spesso affermato, per due ragioni evidenti: non fu lei a denunciare Agostino, ma suo padre Orazio; prima del 1612, inoltre, vi furono numerose altre donne che denunciarono il proprio violentatore, ma semplicemente non hanno avuto – né allora né successivamente – la stessa eco mediatica riservata alla nostra pittrice. Tali premesse non sminuiscono, ovviamente, la determinazione con la quale Artemisia ribadì le sue accuse contro il suo aggressore anche sotto tortura (cfr. *infra* 1.4.2), ma sono volte piuttosto a inserire il suo caso specifico all'interno di una storia ben più ampia, all'interno cioè di una genealogia femminile alla quale la stessa pittrice avrebbe potuto riferirsi, se solo ne fosse stata a conoscenza. L'eccezionalità del processo Gentileschi-Tassi è data semmai dalla sua ricezione postuma, ovvero dal fatto di essere uno dei meglio documentati dell'epoca a essere giunti fino a noi: per questo è stato assunto a modello dal femminismo della seconda ondata, che ne ha fatto un testo di riferimento per il nostro tempo (cfr. *infra* 2.5).

Un altro punto da chiarire prima di intraprendere qualsiasi analisi è che le indagini degli ufficiali pontifici non furono volte, in realtà, a capire se quello del 9 maggio 1611 fosse stato uno stupro così come lo intendiamo noi oggi, quanto piuttosto a stabilire se Artemisia fosse a quella data vergine o meno, e se Agostino ne fosse a conoscenza. Il problema, per la Chiesa romana, non era costituito dalla violenza subita dalla ragazza, ma dall'eventuale perdita della sua preziosa verginità (*deflorazione*), che per la mentalità dell'epoca avrebbe costituito un danno irreversibile all'onore della famiglia Gentileschi, sia dal punto di vista materiale che simbolico.

La legge pontificia prevedeva tre tipi di reati relativamente alla sfera della violenza sessuale: lo *stupro semplice*, ovvero la deflorazione di una donna consenziente; lo *stupro qualificato*: la deflorazione di una donna consenziente con annessa promessa di matrimonio; lo *stupro violento*: la deflorazione ottenuta con la forza. Paradossalmente, dunque, per la Chiesa di Roma era da considerarsi come stupro anche il rapporto sessuale di un uomo con una donna consenziente, se

quest'ultima era vergine e non sarebbe poi divenuta sua sposa. Il valore della verginità, solennemente riaffermato dal Concilio di Trento (svoltosi dal 1545 al 1563, con alcune interruzioni) e retoricamente enfatizzato dalla produzione artistico-letteraria coeva ad Artemisia, fu tutelato negli ordinamenti giuridici post-tridentini attraverso la sanzione penale: non solo la deflorazione esercitata con la violenza, ma ogni profanazione della castità femminile venne qualificata come «stupro» e inserita tra le violazioni più gravi della convivenza civile (cfr. ALESSI 1990).

Stabilire l'effettiva verginità di una ragazza, però, non era certo facile in sede processuale. Anche la scienza medica del tempo, spesso chiamata in causa relativamente all'esistenza della prova biologica della verginità (ovvero l'imene), offriva un ventaglio di ipotesi in aperta contraddizione fra loro, che dall'inesistenza assoluta della membrana arrivava a ipotizzarne una tanto spessa da non lasciar passare il mestruo (cfr. SISSA 1992). Per rimediare a simili difficoltà, legate a una prova così evanescente, erano allora intervenute sia la giurisprudenza che la legislazione, spostando l'attenzione dal requisito della verginità a quello più indeterminato della *castità*. La conseguenza, sotto il profilo processuale, fu di portare la prova giudiziaria dal piano della puntuale dimostrazione qualitativa a quello della persuasività probabilistico-quantitativa: se questo adeguamento consentiva di aggirare la ricerca di una prova tangibile dell'avvenuta deflorazione, d'altra parte lasciava però spazio alle testimonianze appositamente costruite sui trascorsi immorali della ragazza, come accadde anche nel caso dei testimoni a favore di Agostino, uno dei quali (Niccolò Bedino) fu infatti denunciato da Orazio per falsa testimonianza (cfr. *infra* 1.4.2).

Per facilitare l'iter processuale, il tema della deflorazione venne sottratto a poco a poco dalla sfera della *lussuria* e inserito nella categoria amplissima della *restitutio*, «ovvero tra gli obblighi di risarcimento o riparazione derivanti da ogni ingiusta lesione degli altrui diritti, e dei precetti fondamentali della giustizia commutativa» (ALESSI 1990: 817). Esclusa dalla sfera dei beni non valutabili, e quindi non risarcibili, la verginità femminile entrò così nell'ambito materiale delle transazioni e dei patti tra privati, e la responsabilità della violenza venne misurata sui parametri quantitativi del concreto danno economico arrecato, in cui ovviamente giocava un ruolo fondamentale il rapporto di forza fra l'estrazione sociale dello stupratore e quella della stuprata. L'abuso sessuale era visto come un furto simbolico ai danni della famiglia della donna, in cui la verginità era considerata come una vera e propria merce di scambio fra il padre della ragazza e il suo futuro sposo. Denunciare lo stupratore, quindi, poteva risarcire dal punto di vista finanziario la vittima del danno subìto, restituendole inoltre la rispettabilità perduta attraverso il matrimonio di riparazione o, in secondo luogo, fornendole una dote per sposarsi con un altro uomo – che, altrimenti, non sarebbe riuscita quasi di certo a trovare. Il matrimonio era dunque l'unica istituzione in grado di rimediare a un simile sacrilegio, restituendo onorabilità alle ragazze violate e rispettabilità agli stupratori. I

tribunali, durante le loro indagini, concentravano però la loro attenzione più sul comportamento della donna che dell'uomo, come se questa fosse l'accusata e non l'accusatrice. Alle ragazze non più vergini veniva attribuito un minor grado di innocenza a causa delle loro precedenti esperienze sessuali, e per tale ragione solo il mezzo della tortura poteva conferire una qualche affidabilità alle loro deposizioni, come avvenne appunto nel caso di Artemisia (cfr. *infra* 1.4.2).

In un simile contesto, che presentava zone grigie ancora da normare a livello teorico, furono adottate col tempo delle soluzioni desunte dalla quotidiana prassi giudiziaria: valutare concretamente, secondo le circostanze, il danno economico arrecato dalla deflorazione; rivendicare l'obbligo morale delle nozze di riparazione solo alla luce di un'esplicita promessa di matrimonio – nel caso della promessa di Agostino, però, l'obbligo delle nozze di riparazione decade perché il pittore era già sposato con un'altra donna, come vedremo più avanti (cfr. *infra* 1.4.2; 3.2); stabilire, anche in questa ipotesi, una serie di possibili esenzioni per lo stupratore, specie in caso di un'elevata estrazione sociale e di possibili scandali che avrebbero potuto macchiare il prestigio della sua nobile famiglia; restringere il gravoso onere della dote di riparazione a un compenso minore che corrispondesse all'effettiva perdita di valore della donna disonorata, considerata appunto come un oggetto pronto per essere acquistato dal primo pretendente.

Il primo Seicento, dunque, è un periodo di passaggio molto particolare per la morale cattolica: se da una parte riafferma il valore simbolico della castità femminile, dall'altra formalizza di fatto per le donne un'evidente involuzione rispetto al passato in termini di autodeterminazione sociale. Dovendo rimanere quanto più coerente ai dettami appena professati, vista la capillare diffusione della Riforma, la Chiesa di Roma non poteva più fare finta di niente di fronte a una denuncia come quella di Orazio, come magari avrebbe potuto fare invece cinquant'anni prima. Attraverso il Concilio di Trento, infatti, si era ribadita solennemente l'importanza della verginità come valore da preservare in ottica del matrimonio, che non poteva più avvenire con un semplice scambio di promesse seguito da un atto sessuale, ma doveva essere celebrato al cospetto di un ministro della Chiesa (cfr. CAVALLO/CERRUTI 1980: 374-375), come le coeve avventure dei *Promessi Sposi* Renzo e Lucia raccontano ampliamente.

Profanare la castità di una donna significava ora, più che in passato, mettere in discussione anche un sacramento cattolico, la cui importanza era appena stata enfatizzata in contrapposizione alle posizioni protestanti. È per questa serie di ragioni che, proprio all'epoca della nostra pittrice, l'interpretazione scientifica, sociale e simbolica di un concetto come quello della verginità costituì uno dei «luoghi di conflitto culturali» più significativi per la lotta di potere (cfr. CHARTIER 1989), non solo fra i due sessi ma anche tra fazioni che si stavano orientando su presupposti culturali differenti, come dimostra l'acceso dibattito sulla verginità della Madonna fra Cattolici e Protestanti (cfr. ACCATI

1986). Ecco emergere, allora, un altro fattore del «potere iconico» esercitato da Artemisia sul nostro tempo, il quale, essendo intrinsecamente performativo, implica la capacità di suscitare controversie e rivelare tensioni latenti, ispirando posture identitarie antitetiche all'interno di una stessa società (cfr. SOLAROLI 2015), come avverrà puntualmente anche nel caso della nostra pittrice dopo la nascita del movimento #MeToo (cfr. *infra* 2.7).

1.4.2 Atti di un processo per stupro (marzo-novembre 1612)

> Signor sì che son pronta anco a confirmare nelli tormenti il mio essamine et dove bisognarà.
>
> (Artemisia, *Atti del processo per stupro*)

Riportare in maniera parziale gli atti di un processo è non è mai un'operazione neutrale. Senza alcuna pretesa di stabilire cosa sia vero e cosa sia falso, anche perché abbiamo la fortuna di avere già una condanna per stupro a riguardo, verranno qui riportati i brani più significativi che riguardano Artemisia e la sua successiva ricezione, dai quali emergono non solo le personalità di chi ha preso parte al procedimento penale ma lo spaccato di un'intera società, della sua cultura e della sua visione del mondo.

Il documento che dà avvio al processo per stupro contro Tassi è la supplica, redatta dall'avvocato Giovan Battista Stiattesi, che Orazio invia a Papa Paolo V nel febbraio del 1612 (Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, *Processi*, *sec. XVII*, b. 104, f. 4).

> 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 et più volte da Agostino Tassi pittore et intrinseco amico et compagno del'oratore, essendosi 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 provedere a così brutto escesso con li debiti termini di giustitia 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 poveri figliuoli et gliene

> pregherà sempre da Dio giustissima ricompensa. Ci… alla Santità di Nostro Signore… per Horatio Gentileschi pittore.

Dalla denuncia emergono numerosi aspetti di particolare interesse: l'inquilina di casa Gentileschi Tuzia e il furiere papale Cosimo Quorli, morto come ha scoperto Lapierre nel bel mezzo delle indagini, l'8 aprile 1612 (sebbene, ad esempio, partecipi a tutto il processo nella pièce *Corte Savella* di Banti), svolsero un ruolo decisivo nei fatti incriminati; Cosimo, in particolare, rubò dalle mani della ragazza «alcuni quadri», «et ispecie» una *Giuditta* «di suo padre» (da intendersi anzitutto come *di proprietà* di suo padre, prima ancora che *realizzata da* suo padre[21]), che la pittrice aveva precedentemente prestato ad Agostino, suo maestro di prospettiva, come emerge dalla testimonianza di Giovan Battista Stiattesi del 24 marzo 1612.

> lo so ch'Artimitia haveva un quadro d'una luditta non fornito quale pochi giorni a dietro ella lo mandò a casa di Agostino, e so che Cosmo con li sue chimere nell'ultimi giorni di Carnevale, mentre Artimitia fu in casa sua, gli fece una polizza finta per cavare questo quadro di mano ad Agostino di ordine di lei, ed a questo io fui presente che Cosmo la scrisse di sua mano in nome di Artimitia e sopra questo particolare io ne feci una riprensione a Cosmo dicendoli che non dovrebbe cavare di mano ad una zitella un quadro di quella sorte.

L'episodio di *Giuditta che decapita Oloferne*, e in particolare la versione oggi conservata a Capodimonte (fig. 3), sembrerebbe dunque avere a che fare con lo stupro non solo alla luce delle recenti interpretazioni psicanalitiche, ma anche stando a ciò che emerge dalle carte processuali. Sebbene la critica abbia inizialmente individuato la tela in questione con una versione di Orazio, datata appunto 1612, negli ultimi anni numerosi indizi (le dimensioni del quadro, alcune sigle notarili sciolte in maniera erronea) hanno portato Maria Cristina Terzaghi a proporre invece, in maniera più che convincente, la tela come opera di Artemisia.

> Alle acute osservazioni di Keith Christiansen, secondo cui Orazio non si poneva il problema della paternità dei dipinti, considerando di sua proprietà anche le tele dipinte da Artemisia, aggiungo che Tassi emerge più volte dalle carte del processo quale maestro della giovane nella prospettiva. È dunque probabile che la pittrice gli inviasse il dipinto «non fornito», cioè non finito, perché egli lo giudicasse e vedesse i progressi dell'allieva, eventualmente correggendo o integrando, come succedeva di norma in questi casi. Troverei più problematico immaginare che Artemisia avesse agito così con un dipinto di mano di Orazio: per quale ragione avrebbe dovuto inviarlo a casa del socio non ancora finito? Stando alle carte processuali, un dato ineludibile, chiunque ne fosse stato l'autore, è che le dimensioni del quadro dovevano essere notevoli. Inoltre, la tela doveva avere qualcosa di straordinario per diventare l'oggetto del desiderio di tutti. La storica

[21] In più occasioni Orazio sembra considerare i suoi dipinti e quelli della figlia come una cosa sola, parte indistinguibile dei profitti della bottega, cfr. CHRISTIANSEN 2004: 102: «ownership, not authorship, of the painting was, in Orazio's view, the main issue; he was deprived of a work he could have sold for profit» («la proprietà, non l'autorialità, del dipinto era, secondo Orazio, la questione principale; fu privato di un'opera che avrebbe potuto vendere per trarne profitto»).

> mostra dedicata ad Artemisia nel 1991 a Firenze ebbe il merito di porsi il problema dell'identificazione dell'opera, radunando tutti i possibili candidati. Tra di essi la cosiddetta *Giuditta* Colnaghi […] fu giudicata la più idonea, complice la data che coincide con quella del processo […]. Tuttavia qualcosa non torna: anzitutto le dimensioni contenute della tela, che è difficile immaginare come di «capace grandezza» […] (TERZAGHI 2021: 72).

Ma torniamo ora alla supplica di Orazio, il quale come scrive lui stesso teme anzitutto di finire «in rovina». A rendere il fattaccio ancora più «osceno», infatti, vi è oltre allo sverginamento anche il furto di alcuni dipinti, che nella sua denuncia il pittore sembra significativamente (e in maniera disturbante, per noi lettori odierni) porre sullo stesso piano. A tal proposito, la lingua francese ci viene in soccorso offrendo una suggestiva analogia verbale, poiché indica la violenza sessuale con la parola *viol* e il furto con *vol*, suggerendo – come del resto era a quel tempo, anche formalmente – che il furto di un bene materiale quale un'opera d'arte fosse paragonabile al furto di un bene simbolico come la verginità perduta (cfr. *supra* 1.4.1). Infine, con l'espressione «forzatamente sverginata et carnalmente conosciuta più et più volte» Orazio ci informa del fatto che, dopo lo stupro, Artemisia ebbe numerosi altri rapporti sessuali con Agostino, il quale – come emerge dalle carte processuali – le aveva promesso di sposarla per rimediare allo «sverginamento». Nonostante i recenti studi sullo stupro dimostrino come sia una possibile conseguenza di un simile trauma (cfr. *infra* 3.3), senza dimenticare inoltre il contesto socioculturale del primo Seicento, quest'aspetto continua ancora oggi a gettare ombre sull'innocenza di Artemisia, come avremo modo di approfondire più avanti (cfr. *infra* 3.2).

In seguito alla supplica di Orazio, i funzionari Francesco Bulgarello e Porzio Camerario interrogano la domestica Tuzia il 2 e il 23 marzo presso il carcere di Tor di Nona, dove era stata reclusa preventivamente: la donna conferma sostanzialmente le accuse di Orazio e sostiene che, contrariamente ad altri testimoni della difesa, Agostino fosse l'unico uomo con cui Artemisia ebbe rapporti sessuali. Il 24 marzo viene interrogato Giovan Battista Stiattesi, redattore della supplica di Orazio e consulente legale dell'accusa, come teste per la Curia: l'uomo testimonia che Tassi, amico di lunga data, ammise molte volte in sua presenza di avere avuto rapporti carnali con Artemisia e di averle promesso di sposarla. Il 26 marzo, 6, 8, 12, 14 aprile e l'11 maggio viene interrogato Agostino nel carcere di Corte Savella, anch'esso in custodia cautelare: il pittore racconta a suo modo la storia della propria vita, omettendo puntualmente le precedenti condanne penali; approfondisce i suoi rapporti con Stiattesi, conosciuto a Livorno, il collega Orazio e il furiere papale Cosimo; nega di avere avuto rapporti carnali con Artemisia nonostante fosse una ragazza di facili costumi, costretta a prostituirsi a causa del padre, il quale a suo dire abusò inoltre di lei più volte – un'allusione incestuosa che è stata resa a livello visivo dal celebre illustratore Milo Manara (2007: 34-35), in una tavola fortemente erotica della sua raccolta *Il pittore e la modella*, in cui Orazio ritrae Artemisia seminuda.

Artemisia, invece, viene interrogata nella casa di via Santo Spirito in Sassia il 28 marzo 1612, e verrà poi sottoposta all'esame ginecologico delle levatrici Diambra e Caterina, che confermeranno l'avvenuta deflorazione della ragazza. Le parole della pittrice, davvero impressionanti per crudezza e icasticità, hanno ispirato numerose opere di finzione che tentano di ricostruire più o meno esplicitamente le dinamiche dello stupro e, soprattutto, la successiva frequentazione fra Artemisia e Agostino: radicalmente differenti sono gli approcci adottati dalle singole *Artemisia fictions*, dal completo stravolgimento dei verbali operato dalla regista Agnès Merlet (cfr. *infra* 2.6) e da Pietrangelo Buttafuoco (cfr. *infra* 3.2), alla riproposizione letterale operata dalla compagnia teatrale Breach (2018), che ha deciso di adottare la tecnica del *Verbatim Theatre* per portare sul palco le vicende del processo.

Proponiamo qui un brano tratto dalla testimonianza di Artemisia, in cui la pittrice descrive a quasi un anno di distanza la dinamica della violenza subita il 9 maggio 1611.

> Et il medesimo giorno doppo mangiare ch'era tempo piovoso, stando io pingendo 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 e 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 partisse Agostino mi mise il capo in seno e partita che fu Tutia mi pigliò per la 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".

Dal brano emerge come Artemisia stesse dipingendo «per suo gusto» (senza aver ricevuto quindi alcuna committenza) il ritratto di uno dei bambini di Tuzia[22], come confermerà ella stessa nella sua deposizione («una volta in particolare ci [Agostino] venne che Artemisia stava depingendo un ritratto del mio figlio»). Ci troviamo dunque di fronte a un'ulteriore testimonianza di come nel 1611 la giovane pittrice fosse già autonoma a livello pittorico, e amasse dipingere non solo per conto del padre ma anche «per suo gusto». L'irruzione di Agostino interrompe l'atto creativo della ragazza, che è simbolicamente invitata dal pittore ad abbandonare le sue velleità artistiche: «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 e chi qua».

Questa frase ha ispirato molte *Artemisia fictions*, perché contrappone materialmente «la tavolozza e li pennelli» alle intenzioni di Agostino, come se la pittura fosse un mezzo attraverso cui

[22] Il dipinto potrebbe essere identificato con la *Madonna col Bambino* della Galleria Palatina (app. 55) o della Galleria Spada (app. 56).

la giovane Artemisia avesse tentato di difendersi dalla violenza del suo stupratore – e sia poi riuscita a formalizzare, e dunque processare quello stesso trauma (cfr. *infra* 3). Fra i vari, credo sia particolarmente interessante un brano tratto dal racconto *L'œil d'Artémisia* di Emmanuelle Favier (2020: 25-26, cfr. *infra* 5.3), che afferma come Agostino abbia tentato in realtà di attaccare non tanto la rispettabilità della ragazza, quanto il suo «potere creativo», ben più pericoloso agli occhi di un uomo come lui.

> Elle peint, non pas comme un homme ainsi que ses contemporaines le disent, mais comme une femme à qui l'on a tenté de voler l'âme en déchirant l'hymen, une femme dont il importait de détruire non la respectabilité mais le pouvoir créateur. Agostino jaloux du talent d'Artemisia ne cherchait en la bafouant, le désespéré, qu'à terrasser sa puissance créatrice, à juguler la menace d'une femme sur un homme qui sous ses fanfaronnades sait bien où gît le génie et que ce n'est certes pas entre les plis élégants de son pourpoint.[23]

Ma torniamo ora agli atti del processo. Dopo aver allontanato Tuzia, che probabilmente era già stata istruita da Agostino su cosa fare (come emerge nella bella incisione di Mino Maccari (app. 2), contenuta nella prima edizione limitata del romanzo *Artemisia* di Banti), il pittore stabilisce un contatto fisico con la giovane e le confessa la sua ardente passione. Artemisia racconta allora all'ufficiale pontifico di come, dopo aver girato attorno alla stanza più volte, Tassi l'avesse forzata a entrare in camera.

> 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 spinse 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 fatiga 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 appuntatomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro che io sentivo che m'incendeva forte e mi faceva gran male che per l'impedimento che mi teneva alla bocca non potevo gridare, pure cercavo di strillare meglio che potevo chiamando Tutia.

Il particolare del «ginocchio» di Agostino fra le cosce di Artemisia, a maggior ragione dopo le parole di Terzaghi, ricorda in maniera impressionante un dettaglio iconografico della *Giuditta* (fig. 3; app. 3), su cui si è soffermata Mieke Bal: ovvero il ginocchio destro dell'eroina, seminascosto

[23] «Lei dipinge non come un uomo, come dicono i suoi contemporanei, ma come una donna a cui è stata rubata l'anima strappandole l'imene, una donna di cui era importante distruggere non la rispettabilità, ma il potere creativo. Agostino, geloso del talento di Artemisia, non cercava altro se non – da uomo disperato – di schiacciare la sua forza creativa, di arginare la minaccia di una donna contro un uomo che, al di sotto delle sue vanterie, sa bene dove giace il genio, e che non è certo tra le pieghe eleganti della sua giacca».

nell'intreccio di ben sei mani e una spada; un elemento compositivo del tutto originale rispetto alla tradizione iconografica del soggetto, di cui la pittrice avrebbe tranquillamente potuto fare a meno. Secondo Bal (1995: 282), come vedremo meglio nella sezione appositamente dedicata alla figura di Giuditta (cfr. *infra* 4.2), quel «lembo»[24] di carne è la chiave attraverso cui poter leggere il dipinto non solo come una decapitazione, ma anche come una vendetta, un parto o una castrazione simbolica, di cui il volto di Oloferne rappresenta rispettivamente lo stupratore, il neonato o il pene.

Ma torniamo ora alla testimonianza di Artemisia.

> E li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una matta stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne, con tutto ciò lui non stimò niente e continuò a fare il fatto suo che mi stette un pezzo adosso tendendomi il membro dentro alla natura 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 cortello et andai verso Agostino dicendo: "Ti voglio ammazzare con questo cortello che tu m'hai vittuperata". Et esso aprendosi il gippone disse: "Eccomi qua", et io li tirai con il cortello che lui si reparò altrimente gli havrei fatto male e facilmente ammazzatolo; con tutto ciò lo ferii un poco nel petto e gli uscì del sangue che era poco perché a fatiga l'havevo arrivato con la punta del cortello. All'hora poi detto Agostino si allacciò il gippone et io stavo piangendo e dolendomi del torto che m'haveva fatto et esso per aqquietarmi 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". E con questa buona promessa mi racquetai e con questa promessa mi ha indotto a consentir doppo amorevolmente più volte alle sue voglie che questa promessa anco me l'ha più volte riconfermata.

La suggestiva intuizione di Bal trova un ulteriore riscontro psicanalitico nella «stretta al membro», che probabilmente tanto sarebbe piaciuta a Freud come esempio da citare per la sua teoria dell'invidia del pene (cfr. *infra* 4.2). Sorvolando per il momento sul «cortello» tirato fuori da Artemisia, che ha suggerito innumerevoli paragoni con la spada di Giuditta, e sulla colluttazione fra i due (che Tuzia conferma, dichiarando di aver visto Agostino con «il mostaccio sgraffignato» e gli «occhi lividi»), ci sono altri due altri elementi da sottolineare: il «laberinto» nel quale il pittore dichiara di trovarsi; e la promessa di matrimonio con la quale riuscirà prima a placare l'ira di Artemisia, e poi ad avere con lei numerosi altri rapporti sessuali dopo lo stupro. La situazione intricata cui Agostino si riferisce è probabilmente legata, come vedremo (cfr. *infra* 3.2), al rapporto conflittuale

[24] Come approfondiremo più avanti (cfr. *infra* 4.2), la nozione di *lembo* può qui essere intesa anche secondo la definizione di Didi-Huberman, che la distingue da quella di *dettaglio*: «Il dettaglio si definisce; il suo contorno delimita un oggetto rappresentato, qualcosa che ha luogo, o piuttosto che *ha il suo luogo* nello spazio mimetico; la sua esistenza topica è dunque specificabile, localizzabile, come un'*inclusione*. Al contrario, il lembo delimita meno un oggetto che il fatto di produrre una potenzialità: qualcosa che accade, trascorre, vaga nello spazio della rappresentazione, e resiste all'"inclusione" nel quadro, perché assume il carattere di una detonazione, o d'*intrusione*. […] La scoperta del dettaglio consiste nel *vedere* bene qualcosa che è "celata" poiché minuscola, e a *denominare* bene quello che è stato visto. Al contrario, il lembo non esige il vedere bene: esige solo il *guardare*, guardare qualcosa che è "celato" poiché evidente, lì di fronte, abbagliante, ma difficilmente nominabile» (DIDI-HUBERMAN 2016: 299-300).

con la moglie Maria Connodoli (di cui Artemisia e Orazio erano inizialmente all'oscuro); mentre la «promessa» è, come abbiamo visto (cfr. *supra* 1.4.1), un elemento dirimente fra il reato di *stupro semplice* (senza promessa, appunto) e *stupro qualificato* (con annessa promessa matrimoniale), cui Artemisia (forse su suggerimento del padre Orazio, o dell'avvocato Stiattesi) sembra non a caso dare particolare enfasi nella sua deposizione.

Ma la pittrice verrà in qualche modo a sapere che Agostino era già sposato in Toscana, e realizzerà come la sua promessa fosse in realtà irrealizzabile sin dall'inizio: «e perch'io doppo hebbi notitia che lui haveva moglie mi dolsi seco di questo tradimento e lui sempre me l'ha negato dicendomi che non haveva moglie e sempre me l'ha confermato». Prima di terminare la sua deposizione, infine, Artemisia mette in guardia l'inquisitore pontificio affermando che, la notte prima che Agostino fosse incarcerato, quest'ultimo si mise d'accordo con Cosimo e Tuzia «di quello che dovevano dire se fossero stati presi», come le aveva confidato l'amico di famiglia Pietro Rinaldi.

La maggiore convergenza delle testimonianze di Orazio, Artemisia, Giovan Battista e Tuzia, contro le più divergenti versioni di Agostino e dei suoi numerosi testimoni, tutti interrogati separatamente, portarono gli inquirenti a protendere verso la colpevolezza del pittore. Ma per la giustizia del tempo occorreva una prova ulteriore: ovvero che la vittima – non del tutto affidabile in quanto donna, e oltretutto non più vergine – fosse pronta a confermare la sua versione anche sotto tortura. Paradossalmente, a essere torturata con i sibilli, ovvero delle cordicelle che venivano strette sempre di più intorno alle falangi (mettendo a rischio la carriera dell'artista), fu Artemisia e non Agostino, il quale aveva in quei mesi un cantiere da portare a termine per l'influente Cardinal Scipione Borghese – cui non a caso la pièce *Artemisia* di Jean Reinert (2016) dà particolare rilievo, in quanto protettore del Tassi durante il processo. Il momento della tortura ha ispirato come vedremo molte *Artemisia fictions*, tra cui il romanzo best seller *The Passion of Artemisia* (2002) di Vreeland, che sin dal titolo rimanda alla Passione di Cristo, e inizia la sua narrazione proprio con i sibilli che stritolano le falangi della ragazza.

Ma torniamo agli atti. Ormai all'ultima spiaggia, Agostino tenta di cambiare strategia difensiva stilando ben 24 domande da sottoporre ad Artemisia nel confronto finale, tra cui:

> 16. Che violenza faceste, gridaste,
> e perché non faceste rumore.
> 17. Che segni mostra una zitella
> quando se svergina e diteli e come.
> […]
> 20. Quanto tempo depoi, e perché non
> lo diceste subito, e se subito
> perché non ve ne fu fatta querela.

perché l'havete detto adesso e come sete
indotta a dirlo.
[…]
22. Sperate d'havermi per marito.
23. V'ha detto nessuno che io sarò vostro marito se
direte che da me fuste sverginata

È impressionate come, a distanza di quattro secoli, le obiezioni mosse a una donna stuprata siano fondamentalmente le stesse di oggi, dal fatto di non avere urlato a sufficienza a quello di non aver denunciato immediatamente il proprio aggressore. In particolare, la domanda 17 tornerà utile anche per l'analisi della *Susanna* del 1610 (cfr. *infra* 4.1), dipinta quindi prima dello stupro, fra le prime della tradizione iconografica ad avere la bocca aperta: il fatto che la donna stuprata avesse chiesto o meno aiuto è infatti un elemento dirimente sin dalla cultura ebraica, e Artemisia sembra appunto tenerne conto nella sua personale interpretazione del soggetto biblico.

Il 14 maggio si arriva così al confronto diretto fra Artemisia e Agostino presso il carcere di Tor di Nona, durante il quale la ragazza – sotto tortura – conferma più volte la precedente versione con l'iconica espressione «è vero, è vero, è vero», che ha ispirato la pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (2018) della compagnia teatrale Breach. Con un vero e proprio *coup de théâtre* dalla notevole efficacia performativa, Artemisia si rivolge qui ad Agostino creando un parallelismo fra le corde dei sibilli, che le stavano stritolando le dita, e la sua promessa di matrimonio, esclamando al cospetto degli inquisitori pontifici: «questo è l'annello che tu mi dai et queste sono le promesse».

Ne riportiamo qui un ampio estratto, evidenziando in corsivo le affermazioni più interessanti del confronto fra Artemisia e Orazio (Il documento è conservato all'Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, *Processi*, *sec. XVII*, b. 104, ff. 121-130).

Interrogata: An ea quae modo sibi legi audivit sint illamet quae ipsa alias deposuit in suo examine et an illa omnia pro veritate deposuerit et modo velit illa approbare et ratificare in faciem ipsius constituti.
Respondit: Io ho inteso l'essamine che mi avete fatto leggere qui dal vostro notaio et riconosco che l'essamine ch'io ho fatto altre volte et tutto quello che si contiene in esso l'ho deposto per la verità et per la verità hora lo confermo qui alla presentia di Agostino.
Interrogante dicto constituto et dicente: Io dico così che tutto quello che ha detto la Signora Artemitia et messo in carta è busia et non è punto di verità et che io l'habbia sverginata non è vero […]. Et io in casa sua ci sono bazzicato con quell'honore et rispetto che ci deve bazzicare in casa di un amico né ho defraudato l'amico né lei […]; et in somma tutto quello che lei dice non è la verità.
Replicante ipsa adducta et dicente: Io dico così che tutto quello che ho detto è la verità et se non fosse la verità non l'haverei detta.

Interrogata dicta adducta an sit parata etiam in tormentis ratificare dictum suum examen et depositionem et omnia in ea contenta. Respondit: *Signor sì che son pronta anco a confirmare nelli tormenti il mio essamine et dove bisognarà* […].
Tunc Dominus, ad tollendam omnem maculam infiamae omnenque dubietatem quae oriri posset contra personam dictae adductae sive illius dicta, ex eo quia socia criminis videatur, et ad magis conroborandum et fortificandum eius dictum et ad omnem alium bonum finem et effectum tantoque magis afficiendum personam dictae adductae, decrevit et mandavit in caput et faciem ipsius constituti dictam adductam supponi tormento sibilorum attento quod sit mulier et annorum, ut aspectu dici posset, decem et septem; et vocato custode carcerum ad effectum inferrendi dicti tormenti antequam per eundem sibila accomodarentur fuit eadem adducta.
Interrogata et monita ut caveat ne inculpet de stupro dictum Augustinum iniuste et quatenus verum non reponatur factum per ipsam narratum quod si etiam veritas se habet modo quo ipsa adducta deposuit in eius examine non dubitet omnia confirmari etiam in dicto tormento sibillorum.
Respondit: Io la verità l'ho detta et sempre lo dirò perché è vero et son qui per confermarlo dove bisogna.
Tunc Dominus mandavit per custodem carcerum accomodari sibila et iunctis manibus ante pectus et inter singulos digitos sibilis accomodatis de more et secondum usum… per eundem custodem carcerum, in caput et faciem ipsius constituti… eodem custode carcerum funiculo currente dicta sibila comprimente, coepit dicta adducta dicere:
È vero è vero è vero è vero, pluries atque pluries praedicta verba replicando et postea dixit:
Questo è l'annello che tu mi dai et queste sono le promesse.
Interrogata an ea quae in eius examine deposuit et modo confirmavit ad faciem ipsius fuerint et sint vera et in dicto tormento velit approbare et ratificare.
Respondit: È vero è vero è vero tutto quello che ho detto.
Interrogante dicto adducto et dicente: *Non è vero, tu ne mente per la gola*.
Replicante dicta adducta: *È vero è vero è vero*.

Con un virtuosismo retorico tipicamente barocco, Artemisia riesce quindi a ribaltare un momento critico, in cui il dolore è al parossismo, in un'efficace accusa nei confronti del suo aggressore, sovvertendo il paradossale rapporto di forza fra accusato e accusatrice che si stava istaurando. Dopo aver confermato la sua versione con strenua determinazione, anche sotto tortura, Artemisia sembra ormai aver compromesso irrimediabilmente Agostino, tant'è che i sibilli vengono slegati e la ragazza invitata ad uscire quando, all'improvviso, Agostino si rivolge agli ufficiali pontifici («Non la lassiate andare che gli voglio fare certe interogatorii») tirando fuori una «pagina» nella quale erano riportate le 24 domande di cui sopra. La corte accetta la richiesta dell'accusato, e quindi Artemisia è costretta a sostenere un ulteriore interrogatorio faccia a faccia con il suo stupratore, nel quale conferma ancora una volta la sua versione e, in particolare, risponde così alle domande sopracitate:

16. Perché lui mi otturava la bocca et non potevo gridare.
17. Io ho detto nel mio essamine che quando lui mi violò la prima volta io havevo li miei tempi et veddi che il mestruo era più rosso dell'altra volta.

> […]
> 20. Io dissi con il Schiattese [Giovan Battista Stiattesi] che voi mi havete sverginata […] et voi gli l'havevate detto inanzi et però gli lo dissi anco io et non se n'è dato querela prima perché s'era ordinato di fare qualche altra cosa acciò non si divolgasse questo vittuperio.
> […]
> 22. Io speravo di havervi per marito ma adesso non lo spero perché so che havete moglie […].
> 23. Nessuno mi ha detta questa cosa ma l'ho detta per la verità.

Il giorno successivo, il 15 maggio, nel carcere di Tor di Nona, i giudici interrogano di nuovo Agostino ponendolo di fronte al teste Stiattesi, che conferma la sua precedente deposizione aggiungendo ulteriori dettagli: ovvero che prima dello stupro fu Cosimo a dire ad Agostino che Artemisia non fosse più vergine, e quest'ultimo «havendola poi ritrovata zitella se n'era pentito» – un elemento che ritorna, come vedremo, nel romanzo *Tu la notte mi fai impazzire* di Pietrangelo Buttafuoco (cfr. *infra* 3.2); che Agostino cercò poi di convincere Artemisia a incolpare Cosimo per la sua deflorazione, che nel frattempo era morto (e quindi l'accusa non avrebbe destato alcun problema), ma Artemisia si oppose.

Il 16 maggio viene interrogata anche la moglie di Giovan Battista, Porzia Stiattesi, la quale conferma che Agostino abbia tentato di convincere Artemisia a incolpare qualcun altro dello stupro. Il 22 maggio il funzionario pontificio Francesco Bulgarello, con una dichiarazione formale, assegna ulteriori tre giorni ad Agostino per provvedere alla sua difesa: come ultima carta, Agostino convince Nicolò Bedino, garzone nella bottega di Orazio, a testimoniare a favore della difesa, sostenendo l'innocenza di Tassi e accusando Artemisia di avere avuto rapporti con molti altri uomini. A questo punto, alla denuncia contro Agostino, si aggiunge anche la denuncia di Orazio contro il suo garzone, accusato di falsa testimonianza. Vengono allora sentiti ulteriori testimoni, sia per l'accusa che per la difesa, fino ad arrivare all'interrogatorio del 29 ottobre di Nicolò Bedino, il quale ribadisce sotto tortura che Artemisia fosse una ragazza di facili costumi.

Dopo questo lungo iter, si giunge infine alla sentenza del 27 novembre del 1612, pubblicata solo di recente da Lapierre (1998: 476 sgg.).

> Sentenza pro Agostino Tassi, pittore, incarcerato a Corte Savella, per stupro presunto e subornazione di testimoni, nella causa penale che lo contrappone a Orazio Gentileschi.
> L'eccellente e illustrissimo Hieronimus Felicius, giudice, lo condanna a scegliere tra il bando da Roma e una pena di cinque anni nelle galere.
> Agostino Tassi giurerà sulle Sacre Scritture di non interrompere l'esilio sotto pretesto alcuno e di non tentare mai di vendicarsi di Orazio Gentileschi.
> Nel caso in cui Orazio Gentileschi si vedesse perseguitato dalla vendetta di Agostino Tassi, quest'ultimo verrà condannato a un'ammenda di duecento scudi.
> Agostino Tassi verrà rilasciato oggi e accompagnato alle porte della città.

Tuttavia, il giorno successivo la sentenza veniva già riformulata, forse a seguito dell'intervento di un influente committente del Tassi come Scipione Borghese, segretario e nipote di papa Paolo V, come immagina il drammaturgo Reinert nella sua pièce *Artemisia* del 2016: in un dialogo con il suo servitore Filippo, il Cardinale spiega come sia intenzionato a proteggere Agostino in quanto le sue abilità da quadraturista sono assai preziose per i progetti decorativi della corte papale.

> Un personnage singulier que ce Tassi... d'une singularité telle que, nous à qui incombent les multiples charges de l'État, nous sommes heureux de mettre la main dessus. Peintre doué dans sa partie, brillant, séducteur, un brin mystificateur, mais aussi esclave de ses passions et de ses appétits, prêt à tout pour les assouvir. Il a besoin de notre protection car ses écarts le jetteraient bientôt sur le banc d'une galère... On pourrait y voir une ressemblance avec Merisi […]. Il peint en trompe l'œil, c'est-à-dire qu'il crée de l'illusion... tout en scrutant dans le vrai monde ce qui peut le servir. Toutes qualités précieuses dès qu'elles sont à notre service (REINERT 2016: 23-24).[25]

La nuova sentenza, rinvenuta dalla stessa Lapierre, non fa più cenno alle galere, né all'ammenda di duecento scudi, e neppure all'eventualità di rappresaglie contro Orazio; viene confermato soltanto il bando da Roma, però non più in forma definitiva bensì ridotto a soli cinque anni. Un esilio che Agostino, di fatto, non scontò mai: dopo aver lavorato al servizio del cardinale Alessandro Peretti Montalto nel casino nuovo di villa Lante, a Bagnaia (frazione di Viterbo), Tassi tornò infatti a Roma già nel 1615, presumibilmente per esplicito volere del Papa, che aveva bisogno delle sue competenze da quadraturista per la decorazione della nuova sala regia del palazzo del Quirinale.

A lasciare Roma, piuttosto, sarà Artemisia, costretta dal padre Orazio a sposare Pierantonio Stiattesi, fratello dell'avvocato Giovan Battista che aiutò i Gentileschi durante il processo. A gettare ulteriori ombre sul comportamento di Orazio, del tutto comprensibile per la cultura del tempo ma che invece diviene molto problematico ai nostri occhi, vi è inoltre la testimonianza del Passeri (1772: 105-106), che nella sua biografia dedicata a Tassi scrive che, una volta tornato a Roma, Agostino «divenuto per quello fiero inimico d' Orazio, si diede fortemente a perseguitarlo, ed inventando varie calunnie, com'era solito colle sue macchine, il tormentava con querele, ed imposture. In fine per opera degli amici poste in dimenticanza le passate ostilità ritornarono a praticarsi, e più che mai fu la loro amicizia stretta, ed affettuosa». In ogni caso, se riconciliazione ci fu, dovette essere di breve durata,

[25] «Un personaggio singolare, questo Tassi... di una singolarità tale su cui noi, responsabili delle molteplici cariche dello Stato, siamo felici di mettere le mani. Un pittore dotato nel suo campo, brillante, seducente, un po' mistificatore, ma anche schiavo delle sue passioni e dei suoi appetiti, pronto a tutto per soddisfarli. Ha bisogno della nostra protezione perché le sue deviazioni lo getterebbero presto sul banco di una galera... Si potrebbe vedere una somiglianza col Merisi [...]. Dipinge in *trompe l'œil*, cioè crea delle illusioni... mentre scruta nel mondo reale ciò che può servirgli. Tutte qualità preziose, non appena sono al nostro servizio».

perché Orazio fu costretto a spostarsi periodicamente nelle Marche per trovare nuove commissioni, e poi dal 1621 a stabilirsi definitivamente prima a Genova, poi a Parigi e infine addirittura a Londra.

Ma la storia non finisce qui: dopo il soggiorno fiorentino (1613-1619), una volta arrivati a Roma nel marzo del 1620, Artemisia e suo marito Pierantonio scoprono con grande sorpresa che «non è vero che Agostino Tasso sia in galera» (*Lettera 11*, 2 marzo 1620), e pertanto decidono di ordire un agguato intimidatorio per metterlo in guardia, forse su suggerimento del ricco e influente protettore fiorentino Maringhi (cfr. SOLINAS 2021: 72-73), al quale Stiattesi riporta le dinamiche dell'aggressione in una lettera del 27 marzo 1620: «L'amico [Agostino] qua in Roma fu afrontato da dua: li fu sparato una archibusata, ferito e non morto, e l'altro li corse dietro con una accetta per finirlo, del che non fu altro, solo rimase ferito con poca ferita o niente, pure sarà quel che Dio vorrà» (*Lettera 18*).

Dopo questa missiva, non vi è più alcuna testimonianza seicentesca (ad eccezione dell'opera del Passeri, che verrà però pubblicata a stampa solo nel 1772) di o su Artemisia che faccia riferimento al suo stupratore Agostino Tassi, nonostante oggi sia divenuto invece una presenza immancabile della «leggenda erotica» legata alla pittrice (cfr. *infra* 2.2).



Fig. 2 – Artemisia Gentileschi, *Suonatrice di liuto*, olio su tela, 77.5 x 71.8 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum

1.5 Firenze (1613-1620): «Becoming Artemisia»

> In Florence she gave astonishing proof of her ability to remain open to new stimuli and to remake herself. There has been a tendency to play down or to lament this responsiveness – particularly when, in Naples, it meant abandoning her Caravaggesque roots. Yet such an attitude is as misplaced as the one that would diminish the importance of her initial training and self-definition under her father's watchful, and doubtless fretful, eye.
>
> (Keith Christiansen, *Becoming Artemisia*)

Dopo essere stata calunniata durante il processo del 1612 da Agostino e dai suoi testimoni prezzolati, Artemisia scrisse una nuova pagina della propria vita trasferendosi a Firenze nei primi giorni del 1613 insieme al neo marito Pierantonio, sposato nell'ambito di un matrimonio riparatore organizzato dal padre Orazio e dall'avvocato Giovan Battista Stiattesi, fratello dello sposo e legale della famiglia Gentileschi. Nella capitale medicea, infatti, Artemisia divenne in un lasso di tempo sorprendentemente breve una pittrice di grande successo, autonoma sia dal punto di vista economico che artistico, oltre che la madre di ben cinque figli, di cui però solo due supereranno il primo anno di età. A tal proposito, studi recenti hanno puntualizzato su basi documentali come l'artista realizzò gran parte dei suoi capolavori fiorentini nei primissimi anni del soggiorno toscano (cfr. PAPI 2023), al contrario di quanto creduto in precedenza, ovvero che fossero stati realizzati solo nella seconda metà degli anni Dieci del Seicento.

La tragica vicenda dello stupro, alla quale l'odierna ricezione di Artemisia è così profondamente legata, non viene mai menzionata dall'artista nelle lettere private né in alcuna fonte fiorentina coeva, e non è neppure citata nella *Vita* dedicatale intorno al 1618 da Cristoforo Bronzini (cfr. *infra* 1.5.1). Come vedremo, è ragionevole presumere che l'artista e il suo biografo si siano incontrati di persona presso la corte medicea, e quindi le indicazioni fuorvianti relative alla sua giovinezza potrebbero essere state suggerite dalla stessa Artemisia: fra le varie, spicca quella per cui viene affermato (contro qualsiasi evidenza documentale, vedi nota 34) che fu educata nel Monastero di Santa Apollonia in Trastevere – una notizia che, verosimilmente, non può provenire da altri se non dalla stessa pittrice. A differenza di quanto creduto in precedenza, dunque, già a Firenze le vicende di Corte Savella non dovevano più essere di comune dominio, ad eccezione delle più alte sfere della corte medicea cui Orazio aveva inviato la sua supplica nel 3 luglio 1612, a processo ancora in corso (cfr. *supra* 1.3). È evidente come Artemisia, una volta lasciata Roma, abbia quindi iniziato a costruire un racconto di sé nel quale, comprensibilmente, lo stupro non era affatto menzionato, e anzi suggeriva una reputazione quanto più conforme alla morale del tempo (cfr. *supra* 1.4.1): una fase della sua carriera, quella

fiorentina, che Keith Christiansen (2004) ha pertanto sintetizzato con l'efficace espressione *Becoming Artemisia*.

La sola chiave dell'autobiografismo e della violenza sessuale, quindi, appare se non altro parziale nell'analizzare opere toscane come la celeberrima versione di *Giuditta che decapita Oloferne* conservata agli Uffizi (app. 3), attraverso cui la pittrice non avrebbe avuto alcun interesse a richiamare l'abuso subìto agli occhi del pubblico fiorentino. Secondo Solinas (2021: 12), una tale lettura psicanalitica potrebbe essere quantomeno temperata dal riferimento agli «scenografici episodi di teatro musicale rappresentati sulle scene medicee» e dai gusti spiccatamente caravaggeschi di Cosimo II (cfr. FIRENZE 2010), che attraverso la mediazione di Galilei commissionò ad Artemisia proprio una *Giuditta* (cfr. *infra* 1.5.2): in tal senso, è significativo come nella biografia "autorizzata" di Bronzini venga strategicamente citato Caravaggio come modello della giovane Artemisia, senza nominare affatto l'apprendistato pittorico presso la bottega del padre Orazio, poco apprezzato in terra toscana (vedi nota 36).

Più che per le gesta dell'eroina veterotestamentaria[26], vero e proprio tormentone della propaganda controriformistica (cfr. BRINE/CILETTI/LÄHNEMANN 2010), il peculiare processo di *self-fashioning* di Artemisia a Firenze sembra passare piuttosto per gli splendidi autoritratti in costume (cfr. TREVES 2020), ad esempio come *Suonatrice di liuto* (fig. 2) o *Santa Caterina d'Alessandria* (app. 4), oppure attraverso la *Conversione di Maddalena* oggi a Palazzo Pitti o la tela riportata nell'inventario mediceo con la dicitura «Artemisia Pittrice in abito d'amazzone con spada, rotella e morione» (oggi perduta): tutte opere che erano state datate dalla critica nella seconda metà degli anni Dieci, ma che invece le scoperte documentali di Nadia Bastogi (2021) e le riflessioni di Gianni Papi (2023) retrocedono prima dell'8 luglio 1615, ovvero la data in cui furono portate nella villa medicea di Artimino.

Tra il 1615 e il 1616, inoltre, Artemisia realizzò la clamorosa *Allegoria dell'Inclinazione* (app. 5) ancora oggi affissa nel soffitto di Casa Buonarroti a Firenze, di cui si è occupata anche la filosofa Adriana Cavarero (2014). L'opera fu commissionata da Michelangelo il Giovane (1568-1646) nel 1615 e pagata più del triplo («trentaquattro fiorini») rispetto alle opere della medesima grandezza realizzate da altri colleghi uomini (retribuite «dieci fiorini») che parteciparono al programma decorativo (cfr. CECCHI 2023). Di recente, Papi ha proposto che il motivo di una simile sproporzione nei pagamenti sia da ricondurre proprio all'inusuale nudità dell'*Inclinazione*, che, a differenza di quanto avverrà ad esempio per la fedele *Allegoria della Pittura* londinese (fig. 9, cfr. *supra* 1.10),

[26] Artemisia non è certo la prima donna artista a rappresentare il soggetto veterotestamentario, basti pensare alla precedente *Giuditta* di Fede Galizia (1578-1630), oggi conservata alla Galleria Borghese di Roma, oppure alle numerose raffigurazioni dell'eroina biblica ad opera di Lavinia Fontana (1552-1614).

«non ha certo il supporto e la giustificazione delle indicazioni contenute nell'*Iconologia* di Ripa, che raffigura la figura femminile vestita di tutto punto» (PAPI 2023: 21), ovvero il principale punto di riferimento a livello iconografico per la comunità artistica dell'epoca.

> Non sarà stato questo il motivo vero dello sproporzionato compenso che Artemisia ebbe per la tela? Proprio perché aveva proposto (o accettato?) di raffigurare se stessa nuda. Ma si può escludere che quel compenso superiore fosse anche la conseguenza di una temporanea infatuazione, non solo artistica, di Michelangelo il Giovane per la pittrice? Si potrebbe anche spiegare, con questa debolezza di Buonarroti, l'esaudire senza proteste le richieste di denaro dei coniugi Stiattesi (e sono quelle del marito le più esose). E non potrebbe essere stato questo il motivo, evitare dicerie sulla memoria del prozio – in aggiunta alla spiegazione tutta in difesa dell'infanzia turbata che ne dà Baldinucci – della censura che l'erede Leonardo chiederà a Volterrano? (PAPI 2023: 22).

Il dipinto ritrae infatti uno spudorato nudo femminile che sembra richiamare le sembianze della pittrice, le stesse che Artemisia aveva già evocato negli autoritratti in costume degli anni precedenti. Proprio in ragione di questa spregiudicatezza, la figura femminile verrà poi pudicamente velata dal Volterrano intorno al 1684 su ordine di Leonardo Buonarroti, discendente di Michelangelo il Giovane[27]. La documentata dinamica triangolare con cui Artemisia e suo marito Pierantonio cercarono di trarre il miglior trattamento economico possibile dal Buonarroti (cfr. BISSEL 1999: 140), del resto, ricorda la stessa che di lì a poco verrà a formarsi anche con l'amante e protettore Francesco Maria Maringhi, di cui Stiattesi era perfettamente a conoscenza (cfr. SOLINAS 2021; *infra* 1.6). Senza entrare ulteriormente in simili questioni coniugali, una tale dinamica ci fa però già riflettere su come la «leggenda erotica» (cfr. BATTISTI 1963) di cui Artemisia fu spesso vittima nel corso dei secoli (cfr. *infra* 2.2; 2.3), e in parte ancora oggi (cfr. *infra* 3.2), non sia da ricondurre solo alle conseguenze del processo del 1612 (cfr. *supra* 1.4.2) o alla ricezione postuma (cfr. *infra* 2), ma sia stata favorita anche da una deliberata «postura» assunta dalla stessa pittrice nei confronti del suo pubblico (vedi *Conclusioni*). Una «postura» che, nel caso dell'*Inclinazione*, avevamo perso a causa dell'intervento del Volterrano, ma che di recente è stata in parte recuperata grazie alla mostra *Artemisia UpClose* presso il Museo di Casa Buonarroti (FIRENZE 2023), che ha tentato di ricostruire virtualmente l'aspetto originario dell'opera (app. 5).

[27] Nelle sue *Notizie*, Filippo Baldinucci (1625-1696) scrive a proposito dell'*Inclinazione* di Artemisia: «Era questa figura del tutto ignuda, e tale doveva essere secondo il poetico concetto del Buonarroti, ma Lionardo di lui nipote e erede, gentiluomo anch'esso di rare qualità, per lo decoro e modestia con che volle, che comparisse adornato ogni luogo della propria casa alle caste luci d'un bel stuolo di piccoli giovanetti suoi figliuoli, e della nobile Ginevra d'Esaù Martellıni sua consorte, volle che da Baldassarre Volterrano, a' preghi di chi queste cose scrive, fusse quella nudità ricoperta, il che fece il Volterrano fino a quel segno, che al pio sentimento di Lionardo giudicò, che ben accomodar si potesse senza levar nulla del bello alla pittura» (BALDINUCCI 1974: 713-714).

Al posto della sanguinaria mangiauomini proposta dal femminismo della seconda ondata (cfr. *infra* 2.5) enfatizzando unicamente dipinti come la *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), nell'immaginario dei fiorentini del tempo (veicolato consapevolmente dalla stessa pittrice) doveva essersi quindi impresso il carisma di una giovane artista di talento, abbigliata in maniera sfarzosa[28] e seducente[29] come le protagoniste dei suoi dipinti, che appunto richiamavano la sua rinomata bellezza, oltre che i monili e i vestiti che la pittrice era solita sfoggiare a corte: un insieme di fattori che rendeva Artemisia un *unicum* nell'ambiente mediceo, che – a differenza, ad esempio, di quello bolognese – non aveva mai visto prima una pittrice affermarsi in maniera così autorevole nella scena pubblica.

> L'*Inclinazione* si colloca dopo quelle tele che di solito le venivano posticipate; nella tela Buonarroti, nella *Santa Caterina* degli Uffizi, nella *Maddalena* di Palazzo Pitti, nella *Suonatrice* di Hartford, Artemisia raffigura per tre volte se stessa, e lo farà ancora nella *Santa Caterina* della National Gallery di Londra e nella *Santa martire* di collezione privata statunitense; tutte queste opere sono state realizzate a Firenze, non è impossibile che fra i committenti della città granducale si fosse diffuso il desiderio di possedere opere che contenessero le sembianze della pittrice (PAPI 2023: 23).

Un contesto che Lapierre ha provato a immaginare anche a livello narrativo, liberamente ispirata da un dato documentale per cui, in occasione del *Ballo delle zingare* di Francesca Caccini andato in scena il 24 febbraio 1615 presso la corte medicea, risulta prendere parte allo spettacolo anche una tale «Signora Artemisia» (cfr. SOLERTI 1905: 92; 135). Con buoni argomenti, Jesse Locker (2015: 137-140) suggerisce che il vestiario dalla coeva *Suonatrice di liuto* (fig. 2) richiami appunto il tipico immaginario zingaresco dell'epoca, avanzando l'ipotesi che Artemisia abbia dunque voluto immortalare la sua performance, di cui la corte medicea avrebbe così continuato a discutere a lungo, perpetuando il successo dell'artista negli anni a venire.

> Il sipario si era alzato sul primo quadro vivente. Lo spettacolo doveva durare quattro ore. Pierantonio sapeva soltanto che sua moglie vi sarebbe apparsa due volte… […] Per quanto il carro di Venere fosse affollato di ninfe e amorini, e lei fosse di spalle, Pierantonio la riconobbe all'istante. Riconobbe la folta capigliatura ramata che la maternità aveva scurito fino a renderla color del bronzo. Riconobbe la nuca dove si inanellavano i riccioli che lui amava tanto, riconobbe la curva delle reni e i fianchi rotondi. Vestita di una calzamaglia color del marmo, con a fianco le sorelle Caccini, Artemisia raffigurava una delle tre Grazie. Le giovani si tenevano allacciate posandosi le braccia sulle spalle, come le statue antiche. Le due sorelle, rivolte verso il pubblico,

[28] Da segnalare in tal senso come, a Firenze, Artemisia visse inizialmente a casa del suocero, il quale aveva una bottega sartoriale da cui la pittrice poteva attingere sia per il proprio abbigliamento che per i suoi dipinti (cfr. BARKER 2017).
[29] Come nessun'altra pittrice prima di lei, Artemisia si ritrasse non solo come una bella donna, ma a tutti gli effetti come una donna sensuale, ben consapevole dei propri mezzi seduttivi (cfr. *infra* 1.6.1). Mai si erano viste, infatti, scollature così audaci negli autoritratti di donne artiste: non a caso, quelli di Artemisia sono stati definiti «i decolletés più generosi del secolo, di carne soda e dorata, tra sbuffi di lini candidi e riccioli scarmigliati» (FIRENZE 1970: 71).

> cantavano le arie da loro stesse composte per l'occasione. A Pierantonio le due donne non piacevano. A suo parere, esercitavano su Artemisia un'influenza nefasta. Eppure le catene d'oro, gli anelli, i doni che ricevevano dai loro mecenati sarebbero dovuti parergli di buon augurio! Settimia Caccini, la più giovane, al servizio del duca di Mantova, aveva appena sostenuto il ruolo di Arianna nell'opera di Monteverdi, il quale si andava lagnando in giro che la sua interprete fosse meglio pagata di lui. E in effetti Settimia Caccini costava una fortuna ai Gonzaga! Quanto a Francesca, detta "la Cecchina", era contesa da tutte le corti d'Europa. A ventisei anni, era probabilmente l'artista che in Italia riceveva i più alti compensi, e la più graziosa (LAPIERRE 2000: 241-242).

Pittrice, oltre che ballerina e attrice, Artemisia sapeva anche suonare e cantare, come emerge non solo dai suoi autoritratti in costume o dai dipinti del padre Orazio (app. 6), ma come vedremo anche dai componimenti poetici a lei dedicati nel periodo romano (cfr. *infra* 1.6.3; 1.7), veneziano (cfr. *infra* 1.8) e napoletano (cfr. *infra* 1.9), che celebrano le sue mirabili abilità performative. Una versatilità che dovette essere molto apprezzata nella corte medicea, dove oltre alla compositrice Caccini si esibirono in quegli stessi anni anche le cantanti Adriana Basile[30] e Arcangela Paladini, quest'ultima inoltre pittrice e ricamatrice, come emerge dalla biografia dedicatale da Bronzini (cfr. BARKER 2018: 431). Data la salute cagionevole del Granduca Cosimo II (1590-1621), infatti, sua madre Cristina di Lorena (1565-1637) e sua moglie Maria Maddalena d'Austria (1589-1631) parteciparono attivamente alla direzione delle attività culturali medicee, e ciò assume un significato ulteriore alla luce della loro futura co-reggenza, imprescindibile per comprendere il senso di un trattato come *Della dignità et della nobiltà delle donne*, dov'è appunto raccolta la prima biografia di Artemisia che ci accingiamo ad analizzare (cfr. *infra* 1.5.1).

> Together, they ran what has been called a 'gynocratic universe', in which they wielded prime political and cultural power, handling matters of state, arranging marriages and supporting women. The matriarchs commissioned theatrical performances that featured the prominent composer and lutenist Francesca Caccini and the singer Adriana Basile, and they welcomed the painters Giovanna Garzoni and Arcangela Paladini. When Cosimo II died in 1621 and Maria Maddalena officially became regent, she remodelled the Medici Villa Imperiale as her private retreat, and commissioned a cycle of frescoes (by male artists) that celebrated heroic biblical and historical women (GARRARD 2020: 28).[31]

[30] Con cui Artemisia entrò sicuramente in contatto a Napoli nel contesto dell'Accademia degli Oziosi, cfr. D'ALESSANDRO 2023; *infra* 1.9.

[31] «Insieme, gestivano quello che è stato definito un "universo ginecocratico", in cui esercitavano un potere politico e culturale di prim'ordine, occupandosi di questioni di Stato, organizzando matrimoni e sostenendo le donne. Le matriarche commissionarono spettacoli teatrali che videro protagoniste l'importante compositrice e liutista Francesca Caccini e la cantante Adriana Basile, e accolsero le pittrici Giovanna Garzoni e Arcangela Paladini. Quando Cosimo II morì nel 1621 e Maria Maddalena divenne ufficialmente reggente, ristrutturò la Villa Medicea del Poggio Imperiale dei Medici come suo ritiro privato, e commissionò un ciclo di affreschi (realizzati da artisti maschi) che celebravano eroine bibliche e storiche».

1.5.1 La biografia di Cristoforo Bronzini nel contesto della querelle des femmes

> Vive hoggi anchora, e potrebbe forse vivere molti secoli Mizia[32] de Progenitori fiorentini bene se nata in Roma la quale giunta all'età di Dodici anni in circa, volendosi un giorno porre un grembiule lavoratole pochi anni prima da sua Madre et riuscendole fuor di modo corto si mise ella da se stessa per allungarlo alquanto a farli di suo capriccio, un nuovo disegno di ricamo; il quale veduto da persone esperte, et pratiche molto nel Dissegno et nella Pittura; giudicato da loro che la fanciulla era per far riuscita mirabile, et nel Dissegno, et nella Pittura appresso posero in consideratione al Padre che la dovesse applicare alla Pittura.
>
> (Cristoforo Bronzini, *Della dignità et della nobiltà delle donne*)

Pubblicata di recente da Sheila Barker (2018), la *Vita* redatta dal letterato Cristoforo Bronzini intorno al 1618-19 rappresenta la prima biografia in assoluto ad essere stata dedicata ad Artemisia. Grande conoscitore del cerimoniale ecclesiastico, Bronzini si trasferì da Roma a Firenze dopo il 1615 sotto la protezione del neo cardinale Carlo de' Medici, figlio di Granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena. Qui entrò in contatto con l'ambiente artistico e letterario della capitale medicea, e ideò quello che è senza dubbio il suo progetto più ambizioso, ovvero il trattato *Della dignità et nobiltà delle donne* diviso in 24 parti (quattro settimane di sei giornate ciascuna) rimaste però in gran parte inedite: l'opera si inserisce perfettamente nella temperie cui si riferisce Greenblatt (1980) con il suo concetto di *self-fashioning*, e costituisce dunque un ulteriore saggio del programmatico e deliberato processo di autopromozione esperito dalla pittrice.

Con il suo trattato, Bronzini si rivolgeva a Maria Maddalena d'Austria e a Cristina di Lorena, le due donne che avevano regnato sulla Toscana prima come consorti dei Granduchi medicei, e poi soprattutto come co-reggenti dopo la morte prematura di Cosimo II nel 1621, che lasciò come erede suo figlio Ferdinando II di soli 11 anni. Oltre a elogiare le sue regnanti, Bronzini si espose fino a formulare quello che oggi chiameremmo un vero e proprio *endorsement* politico, affermando come le donne abbiano un'attitudine naturale al governo e siano moralmente superiori agli uomini, e insinuando dunque come la loro co-reggenza avrebbe dovuto continuare anche dopo che Ferdinando II avesse raggiunto la maggiore età. Queste posizioni non furono però ben accolte, e subito dopo la pubblicazione della prima parte del trattato nel 1622, quando cioè le due Granduchesse erano appena salite al potere, la Congregazione dell'Indice stabilì che gli argomenti a favore della superiorità delle donne si erano allontanati fin troppo dalla dottrina post-tridentina (cfr. *supra* 1.4.1), condannando

[32] Nel manoscritto Di Bronzini il nome "Artimitia Lomi Romana" è stato barrato e poi sostituito con il nomignolo "Mizia", come a testimoniare una crescente vicinanza fra l'artista e il suo biografo (BARKER 2018: 415).

dunque l'opera *donec corrigatur* – finché cioè non venisse corretta. Bronzini fu quindi costretto a modificare il suo testo e, dopo l'approvazione della Congregazione, a ripubblicarlo nell'edizione riveduta del 1624. In punto di morte, intorno al 1640, l'autore avrebbe voluto dare alle stampe il resto del suo manoscritto, ma ovviamente il testo non venne mai pubblicato. Tra le molte risme inedite di questo mastodontico tributo alla virtù femminile, ci sono una cinquantina di pagine manoscritte che forniscono profili biografici di numerose pittrici, scultrici e ricamatrici: è in questo contesto che va a inserirsi l'affascinante e al contempo problematica biografia di Artemisia.

Della dignità et della nobiltà delle donne è un'opera che si iscrive nella tradizione letteraria della *querelle des femmes*, che Bronzini dimostra di conoscere approfonditamente facendo riferimento a figure storiche come ad esempio Christine de Pizan, identificata come la prima delle scrittrici a spendersi per la difesa del genere femminile, ma anche alle più recenti Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, la cui opera fu più volte promossa dallo stesso Bronzini presso la corte medicea – e con la quale, come vedremo, Artemisia entrò in contatto durante il suo soggiorno veneziano (cfr. *infra* 1.8). Bronzini cita inoltre anche numerosi autori che, nei secoli precedenti, si erano già spesi nella difesa della virtù della donne: fra i vari, spiccano il Boccaccio del *De mulieribus claris* insieme alla sua traduzione (*Delle donne illustri*) ad opera di Giuseppe Betussi (la cui prima edizione è del 1545, seguita poi da quelle del 1547, 1558 e 1596); il *Dialogo della institution delle donne* di Ludovico Dolce (pubblicato nel 1545, con ulteriori edizioni nel 1547, 1553, 1559 e 1560); gli *Esempi delle virtù delle donne* di Cornelio Lanci (pubblicato nel 1590); le *Vite delle donne illustri per santità* di Don Silvano Razzi (note sia al Varchi che al Vasari), il cui primo volume del 1595 è dedicato a Virginia de' Medici mentre invece il secondo del 1597 a Cristina di Lorena; e infine gli *Elogii delle più principali sante donne del sagro calendario e del martirologio romano* di Fra Niccolò Lorini, confessore di Cosimo II de' Medici, dedicati a Maria Maddalena d'Austria nel 1617.

Sebbene opere dedicate a donne illustri del passato siano oggi percepite spesso come una trovata editoriale del nostro tempo, in realtà vi è sia in ambito italiano che europeo una vivace tradizione letteraria che risale almeno all'epoca moderna, e che solo da anni recenti si è iniziato a studiare a dovere: il pensiero e l'opera di Artemisia possono dunque essere ascritti proficuamente all'interno di un simile tessuto connettivo, come ha già tentato di fare Mary D. Garrard nel suo ultimo saggio *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe* (2020). A maggior ragione perché, come ha ipotizzato Barker, molti punti della *Vita* di Bronzini sembrano suggerire che la pittrice abbia collaborato in prima persona alla sua stesura, fornendo al suo biografo dei dettagli che non sono presenti in alcun'altra fonte testuale, partendo dal nomignolo «Mizia» che sembra indicare una certa prossimità tra i due: il testo di Bronzini, dunque, si presenta ai nostri occhi come quella che oggi chiameremmo una "biografia autorizzata".

Va però ricordato, in tal senso, che l'opera in questione non fu appunto mai data alle stampe, a differenza come vedremo delle antologie artistiche coeve di Baglione (1642), Baldinucci (1681) e soprattutto del Passeri (1772: 105)[33], che invece influenzeranno in maniera decisiva e *problematica* la ricezione della pittrice fino ai nostri giorni (cfr. *infra* 2.2; 2.3; 3.2). Non è quindi azzardato affermare che, qualora la *Vita* di Bronzini fosse stata pubblicata, l'odierna immagine di Artemisia sarebbe stata molto più vicina a quella che la stessa pittrice volle dare di sé quando era ancora in vita, attraverso una ben determinata «postura» assunta nei confronti del pubblico fiorentino. In tutte le altre fonti edite della storiografia artistica seicentesca, infatti, per ricavare indirettamente qualche (scarna) notizia relativa ad Artemisia occorre consultare la biografia dedicata ad altri artisti, tra cui soprattutto il padre Orazio e lo stupratore Agostino: non vi è infatti alcuna *Vita* appositamente dedicata alla pittrice, paragonabile ad esempio a quella vasariana riservata a «Madonna Properzia de' Rossi scultrice bolognese», modello imprescindibile per ogni successiva biografia di una donna artista (cfr. DUBARD 2004).

Tre sono gli elementi che appaiono solo nel testo di Bronzini, e che sembrerebbero quindi confermare l'ipotesi di una biografia scritta in base ai racconti della stessa Artemisia: 1) l'aneddoto, in pieno stile vasariano (cfr. BELLOSI 2015), in cui la vocazione pittorica della giovane pittrice si palesa modificando il disegno di un grembiule ricamato dalla madre; 2) l'affermazione per cui – contro ogni evidenza documentale[34] – Artemisia fu educata nel Monastero di Santa Apollonia in Trastevere, vicino tra l'altro alla sua effettiva abitazione; 3) la formazione pittorica della ragazza, che invece di seguire le orme del padre Orazio appare qui aver imparato a dipingere da autodidatta, copiando di sua spontanea volontà le opere di Caravaggio.

> 23. Artemisia Gentileschi [*fol. 125v*]
> Vive hoggi anchora, e potrebbe forse vivere molti secoli Mizia de Progenitori fiorentini bene se nata in Roma la quale giunta all'età di Dodici anni in circa, volendosi un giorno porre un grembiule lavoratole pochi anni prima da sua Madre et riuscendole fuor di modo corto si mise ella da se stessa per allungarlo alquanto a farli di suo capriccio, un nuovo disegno di ricamo; il quale veduto da persone esperte, et pratiche molto nel Dissegno et nella Pittura; giudicato da loro

[33] «Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata. Era quella assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticarla se n'invaghì, e trattando con lei con domestichezza con l'occasione dell'amicizia del Padre, s'inoltrò a segno, che fu da Orazio querelato ch'egli l'avesse violata; il caso era veramente successo, ma che fosse stato Agostino non se ne ha certezza» (mio il corsivo). Come avremo modo di approfondire (cfr. *infra* 2.2), le *Vite* del Passeri (1610-1679), insieme ai versi ingiuriosi del *Cimiterio* (1653) di Loredan, contribuirono in maniera decisiva ad alimentare per tutta Europa la «leggenda erotica» (BATTISTI 1963: 297) relativa ad Artemisia.

[34] Nel marzo del 1612, Tuzia Medaglia, che viveva a quel tempo come domestica nella casa dei Gentileschi, dichiarò sotto giuramento: «Il signor Horatio quando si partiva sempre mi raccomandava questa figliola ch'io gli havessi cura et che gli sapessi dire le genti che capitavano in casa e mi disse anco quando ci andai a stare che stessi avvertita e non dir alla sua figliola né parlarli di mariti, ma che li persuadessi il farse monaca et io l'ho fatto più volte, ma lei sempre mi diceva che non occorreva che suo padre perdesse tempo perché ogni volta che li parlava di farsi monaca li diventava inimico» (Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, *Processi*, *sec. XVII*, ff. 27 e 30).

> che la fanciulla era per far riuscita mirabile, et nel Dissegno, et nella Pittura appresso posero in consideratione al Padre che la dovesse applicare alla Pittura, il quale non solo non vi volle acconsentire, ma per distorla in [*fol. 126r*] tutto, et per tutto da questa professione la rinchiuse (per educazione) nel Monastero di Santa Apollonia in Trastevere, dove trovandosi ella più che mai inclinata a questa professione, pregò la Badessa che secretamente le volesse procurare qualche bel quadro di Pittore eccellente, et havuto tra gli altri una Susanna del Caravaggio (pittore a suo tempo principalissimo) ricopiò quelli (et questo di Susanna in particolare) tanto bene, e con tanto stupore di ogniuno (et particolarmente del Padre, quando lo vide, et fu certo esser opera della figliuola) che ne restò fuori di sé, ed oltre modo ammirato; né fidandosi di ciò, volendone egli far nuova sperienza le mandò alcuni altri quadri assai ben grandi del medesimo Caravaggio (il cui stile ella s'ingegnò sempre d'immitare come quello che sempre grandemente le piacque) quali ricopiati da lei [*fol. 126v*] ed in eccellenza finiti, alcuni furono venduti (et pur erano de' primi suoi lavori) trecento et più scudi l'uno ed altri cinquecento, et seicento, ed oltre. Maritata poi e condotta dal Marito in Firenze sua Patria, quivi fece Quadri, et Ritratti tanto stimati, e pregiati che non meno di quelli di Lalla Cizicena (dianzi nominata), adornarono et tuttavia adornano le camere et sale de' maggiori et più pregiati huomini e Principi illustrissimi, et serenissimi insieme che hoggi vivano della detta Città.

A patto che tali (fuorvianti) informazioni siano state suggerite direttamente da Artemisia al suo biografo, che potrebbe tranquillamente aver frequentato nel contesto della corte medicea degli anni Dieci, quali potrebbero essere state le ragioni di una simile operazione? Innanzitutto, per quanto romanzato possa essere, l'aneddoto del grembiule ha la funzione di far risalire la vocazione pittorica di Artemisia a una genealogia femminile incarnata dalla madre Prudenzia (cfr. *supra* 1.2), e non dal padre Orazio, con il quale la pittrice non doveva certo essere in buoni rapporti a quel tempo, dopo che la costrinse cioè a sposare Pierantonio e a trasferirsi a Firenze in fretta e furia (cfr. *supra* 1.3). Il Gentileschi, anzi, viene qui presentato come colui che cercò di impedirle di dipingere – volontà che il pittore sembrerebbe effettivamente aver avuto almeno all'inizio, da quanto emerge dalle carte processuali; salvo farsi poi, dopo lo stupro, promotore della figlia pittrice, nella speranza che fosse accolta alla corte medicea, lasciando così Roma senza compromettere le sue future commissioni.

Una dinamica, quella del padre pittore che non vorrebbe che sua figlia iniziasse a dipingere, che ritroviamo anche nel rapporto fra Giovanni Andrea e la sua primogenita Elisabetta Sirani (1638-1665): il conte Carlo Cesare Malvasia, autore del celebre volume *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi* (1678), che si definiva «gran pratico del Sirani», dichiara infatti orgoglioso come «Io fui, quell'io (posso ben dire) che volli assolutamente che il padre, peraltro in ciò renitente, l'arrischiasse a' pennelli, io che l'animai sempre alla degna intrapresa [...] che fui tromba viva, ed incessante per tutto il suo valore». La testimonianza dell'autore, mentore della giovane pittrice, è particolarmente interessante perché ci permette di realizzare come, per la mentalità dell'epoca, lasciare che la propria figlia intraprendesse una carriera artistica fosse percepito come un vero e proprio *rischio* per l'onore

dell'intera famiglia, che esponeva così la ragazza ai pericoli di un mestiere considerato appannaggio maschile.

Ma tornando alla nostra Artemisia. La notizia (fuorviante) relativa al Monastero di Santa Apollonia in Trastevere[35], oltre a mettere in cattiva luce Orazio, sembrerebbe volta alla costruzione di un'immagine pubblica quanto più conforme alla morale del tempo (cfr. *supra* 1.4.1), così da prevenire qualsiasi diceria sullo stupro che sarebbe potuta arrivare a Firenze, dove Artemisia si era già affermata nella scena artistica con grande autorevolezza. Presentarsi come autodidatta e imitatrice di Caravaggio potrebbe infine avere avuto una duplice funzione: da una parte affrancarsi quanto più possibile dal padre, poco apprezzato dalla corte medicea[36] – volontà che sarebbe coerente con la scelta di firmarsi durante il periodo fiorentino con il cognome toscano "Lomi", in luogo del romano "Gentileschi", richiamando più la pittura dello zio Aurelio Lomi che quella del padre Orazio; dall'altra presentarsi come seguace di Caravaggio sarebbe stata un'abile mossa di autopromozione dati i gusti teatrali e appunto caravaggeschi del Granduca Cosimo II, che negli stessi anni della biografia di Bronzini (1617-18) accolse non a caso a corte un seguace del Merisi come Battistello Caracciolo (1578-1635).

---

[35] La regista Agnès Merlet, senza poter essere a conoscenza della biografia di Bronzini, ambienta significativamente l'incipit del suo film *Artemisia* (1997) in un monastero, dove la ragazza viene educata per volere di Orazio, il quale però, dopo aver visto le sue doti pittoriche, decide infine di farla uscire.

[36] A tal proposito vale la pena di citare lo scambio epistolare in materia tra Andrea Cioli, segretario di Stato a Firenze, e Piero Guicciardini, ambasciatore granducale a Roma, trascritto nel recentissimo volume curato da ACIDINI/CECCHI 2023: 175-176. Molto probabilmente sarà proprio la "stroncatura" di Guicciardini (condizionato forse da un influente pittore toscano attivo a Roma come il Tassi?) a far sì che Orazio non venga accolto dalla corte medicea, dove il Gentileschi avrebbe lavorato volentieri, senza dover arrivare fino in Inghilterra per trovare nuove commissioni (cfr. *infra* 1.7; 1.10).

> *Andrea Cioli a Piero Guicciardini, 16 marzo 1615*
> «Ill.mo mio Sigi.re Oss.mo, si è sparsa qua una voce quasi publica che il S.r. Horatio Lomi de Gentileschi sia uno de i più eccellenti, et famosi Pittori, che si trovino oggi in codesta alma città [Roma], il che viene qui [a Firenze] tanto più facilmente creduto in considerazione dell'opere che nella medesima professione si veggono della S.ra Artemisia sua figliuola, ma desiderando S.A. di esserne interamente certificata, vuol che V.S. ne prenda e ne mandi qua ogni più esatta e ben fondata informazione».
>
> *Piero Guicciardini ad Andrea Cioli, 27 marzo 1615*
> «Io ho preso assai larga, e piena informazione delle qualità di Horatio Lomi de Gentileschi Pittore, et anco sono stato a vedere più opere sue grandi, e piccole. Egli è huomo, che non ha disegno, et non è il caso né per comporre un'Istoria, né anco per disegnare bene una figura sola. In quello che lui vale è la diligenza per non dire stento, et in queste pietre d'Alabastro, e cose piccole, ha fatto qualche operina diligente, e vaga, et per fare una testa, et anco una mezza figura apparisce alla vista ch'egli operi bene, perche immita o il naturale, o una cosa, che si mette innanzi. Preme nell'immitare i panni, i Drappi, l'Armi, et altre cose si fatte. […] Io non scorgo a quello che questo Gentileschi sia buono a dar sodisfatione, che non ha disegno, non eccede, anzi fra i mezzani, e mediocri dura fatica ad haver luogo, et una loggia, che egli ha dipinta nel giardino di Borghese lo mostra, et la Cappellina nella Pace per Settimio Olgiatti, che son quante opere grandi sono in Roma di suo per quello che a me è potuto venire a notizia; lascio stare che egli è huomo si stratto di vita, di costumi, et d'homor tale, che non si può convenir seco, né trattarlo, e con mille maleagevolezze tenerlo intorno; Egli ha la parte e si trattiene in Casa Il Principe Savello, et se il Serenissimo Padrone n'havesse gusto io so che Il Principe lo darebbe volentierissimo, et il medesimo Gentileschi verrebbe volentieri, ma quanto all'eccellenza della Pittura V.S. sente quello io ho ritratto, et ci ritrovo».

Le opere appartenenti al periodo fiorentino sono quasi sempre le più apprezzate dalla critica accademica (e dunque le più stimate dal mercato dell'arte), perché all'epoca Artemisia non disponeva ancora di una bottega, a differenza della produzione napoletana che prevede l'aiuto di collaboratori in maniera sistematica (cfr. *infra* 1.9). Fra le opere toscane, però, è senza dubbio la *Giuditta* degli Uffizi (app. 3) ad essere oggi maggiormente impressa nell'immaginario collettivo, anche se ciò non vuol dire che più di altre (fig. 2; app. 4; app. 5) incarni le volontà dell'autrice, poiché fu appunto commissionata dalla corte medicea, i cui gusti artistici e letterari presentavano come abbiamo visto caratteristiche ben precise. Senza entrare ancora nel merito della legittimità di letture autobiografiche e psicanalitiche, per il momento credo sia più interessante soffermarsi su un altro aspetto che emerge dalla biografia di Bronzini: ovvero il ruolo che può aver avuto la madre Prudenzia, e la sua morte improvvisa, nell'elaborazione di una poetica volta a ricostruire una genealogia femminile interrotta dal trauma della perdita, come appunto quella di Artemisia e delle sue eroine (cfr. *supra* 1.2). In tal senso, possono venirci in soccorso le efficaci trovate narrative di Catherine Weinzaepflen (2006), che nel suo bel romanzo *Orpiment* immagina profeticamente[37]: 1) che Artemisia abbia scelto di aggiungere il bracciale (ivi: 13)[38] e la veste gialla (ivi : 31)[39] che differenziano la seconda *Giuditta* degli Uffizi (app. 3) dalla prima, conservata a Capodimonte (fig. 3; cfr. *infra* 4.2), proprio in onore dell'amore «incompiuto» («inachevé») verso sua madre; 2) che Artemisia appunti nel suo diario di lavoro[40] la via da seguire per le successive opere, ripensando nostalgicamente a ciò che avrebbe potuto fare con lei se non fosse morta all'improvviso (ivi: 44): «Peindre minuscule, ce doit être comme faire de la dentelle. J'aurais aimé faire de la dentelle avec ma mère» («occorre dipingere minuscolo, dev'essere come fare il merletto. Mi sarebbe piaciuto fare il merletto con mia madre»).

---

[37] Infatti all'epoca non poteva ancora conoscere l'aneddoto del grembiule, contenuto nella biografia di Bronzini, pubblicata solo nel 2018 da Barker.

[38] «Je mettrai au poignet de Judith le bracelet de maman» («Metterò al polso di Giuditta il braccialetto di mamma»).

[39] Parlando con il fratello Francesco, l'Artemisia di Weinzaepflen si accorge di aver dipinto inconsapevolmente *Giuditta* con lo stesso vestito giallo che aveva sua madre: «Tu te souviens de la robe jaune de maman? / Vaguement. / Voilà: en te parlant je me rends compte que j'ai envie d'habiller tous mes personnages féminins de ce tissu jaune, doux, et un peu raide aussi, sur lequel j'ai pu poser ma tête quand maman était vivante». («Ti ricordi il vestito giallo della mamma? / Vagamente. / Ecco: parlando con te mi rendo conto che voglio vestire tutti i miei personaggi femminili con quel tessuto giallo, morbido e anche un po' rigido, su cui potevo appoggiare la testa quando la mamma era viva»). Una trovata molto simile a quella già avuta da Rauda Jamis (1990: 86) nel suo romanzo *Artemisia ou la Renommée*, in cui la scrittrice immagina che Prudenzia sia stata seppellita con un vestito giallo zafferano, che rimarrà impresso nell'immaginario della giovane Artemisia: «Maman fut enterrée dans sa robe jaune safran».

[40] Il diario rappresenta in Weinzaepflen la prova della progettualità della pittrice. Sebbene non sia mai stato ritrovato il diario di lavoro di Artemisia, è verosimile che si servisse di un simile strumento, dato che altre artiste seicentesche come Giovanna Garzoni ed Elisabetta Sirani ne avevano uno che possiamo leggere ancora oggi. In passato, infatti, le donne pittrici vennero in più occasioni riconosciute come talentuose, ma molto più difficilmente l'opinione pubblica considerava la loro attività come una professione a tutti gli effetti, al contrario di quella dei loro colleghi (cfr. L'intervento della Prof.ssa Raffaella Morselli, *Le rarissime doti di Lavinia Fontana e di Elisabetta Sirani* durante le due giornate di studi internazionali *Intorno ad Artemisia* del 2 e 3 marzo 2023, a Napoli).

1.5.2 L'Accademia del Disegno, Michelangelo Buonarroti il Giovane e Galileo Galilei

> GALILEO : Artemisia, toi aussi tu changes le monde.
> ARTEMISIA : Je donne mon point de vue.
>
> (Claudio Colangelo, *Artemisia Galileo*)

Se molto resta ancora da indagare riguardo alla politica culturale della corte medicea a guida femminile, governata dalle co-reggenti Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena (cfr. CUSICK 2009), ben più documentato è invece il rapporto fra Artemisia e il letterato Buonarroti il Giovane. L'autore della fortunata commedia rusticale *La Tancia*, nipote del "divino" Michelangelo, oltre a essere stato padrino di battesimo della secondogenita Agnola nel 1614, rivestì infatti un ruolo fondamentale per il successo fiorentino della pittrice, come testimonia l'importante commissione dell'*Inclinazione* (app. 5) nel 1515, di cui abbiamo già parlato (cfr. *supra* 1.5). Nella seconda metà degli anni Dieci, infatti, Artemisia sembra entrare in maniera sistematica non solo nelle grazie della corte medicea, ma anche nei circoli dell'ambiente artistico e letterario fiorentino, che annoverava almeno un'altra artista di estremo successo come la già citata cantante e musicista Francesca Caccini, che la pittrice potrebbe dunque avere conosciuto proprio grazie a Michelangelo il Giovane (cfr. CECCHI 2023: 30).

Questo salto di qualità permise ad Artemisia di accedere nel 1616 alla prestigiosa Accademia del Disegno e di entrare in contatto con personalità del calibro di Galileo Galilei (con cui la donna ebbe un rapporto epistolare decennale), il pittore Cristofano Allori (padrino di battesimo del terzogenito, chiamato appunto in suo onore Cristofano, cfr. *infra* 1.6.1; 1.7) o il poeta Jacopo Soldani (padrino della figlia Lisabella, nata nel 1618). Contrariamente a quanto affermato in precedenza, Artemisia non fu però la prima donna iscritta nella prestigiosa Accademia fondata da Vasari nel 1563, bensì fu la prima in assoluto ad entrarvi in veste di «pittora». Probabilmente l'artista ritenne a quel punto di doversi iscrivere, e quindi pagare l'ingente tassa annua, per avere una nuova protezione[41] a fronte delle crescenti commissioni e, soprattutto, alla luce «dei problemi legali derivanti da debiti insoluti che potevano trovare nel tribunale accademico, data l'articolazione della procedura civile, una possibilità di allungare i tempi evitando, in prima istanza, i pignoramenti effettuati dal tribunale della Mercanzia» (SARTONI 2023: 40). Come avremo modo di approfondire, infatti, Artemisia condurrà spesso una vita al di sopra delle proprie possibilità economiche, tanto da venire denunciata

[41] È interessante notare in tal senso come proprio nel 1515 muoia Vincenzo Stiattesi, padre di Pierantonio, che aveva avuto un ruolo importante per l'iniziale sistemazione dei coniugi a Firenze: «le continue condanne [per debiti] non dovettero favorirla nei rapporti con i commercianti e la morte del suocero, avvenuta nel 1615, aggravò la situazione costringendola anche a trasferirsi in un nuovo studio in borgo Ognissanti» (SARTONI 2023: 42).

numerose volte per mancati pagamenti o richieste di anticipo per dipinti che non portò mai a termine (cfr. BARKER 2017; SARTONI 2023).

Sfruttando narrativamente l'illustre protezione del Buonarroti, di cui Artemisia si definiva orgogliosamente «affezionatissima come figliola»[42] nel loro scambio epistolare, la romanziera Susan Vreeland (2002: 91-92) è arrivata addirittura a immaginare che egli le abbia regalato un pennello appartenuto al grande Michelangelo, come a indicare una sorta di simbolico passaggio di consegne. Grazie all'iniziale raccomandazione di Orazio e dello zio Aurelio Lomi, che aiutò la nipote anche a livello economico (cfr. SARTONI 2023: 41), e attraverso lo stretto rapporto con l'influente Maringhi (cfr. *infra* 1.6), la pittrice cercò con grande determinazione di tessere legami con l'alta società fiorentina, nell'intenzione di acquisire (o, almeno, simulare) una preparazione culturale che la sua infanzia le aveva invece negato, così da nobilitare il proprio *status* agli occhi dei potenziali committenti, come emerge dalle citazioni letterarie con le quali Artemisia era solita impreziosire il suo periodare (cfr. *infra* 1.6.3).

Una volontà che va di pari passo con la tendenza a simulare un eccessivo sfarzo, specie nell'abbigliamento e nell'arredamento della casa (cfr. BARKER 2017), tanto da accumulare tutti quei debiti che nel 1620 la costringeranno a scappare da Firenze insieme al marito (cfr. *supra* 1.3). Per la mentalità del tempo, ostentare beni di lusso e vestiti preziosi era paradossalmente un modo per ottenere maggiore credito sociale e soprattutto finanziario, come emerge da una lettera scritta da Pierantonio per conto di Artemisia: «qua bisognia stare con gran decoro a volere avanzare qualche cosa e mostrare che non si ha di bisognio, ché quando si vede che la casa è in ordine, le cose vanno d'altra maniera e si acquista maggior credito assai» (*Lettera 18*, 27 marzo 1620). Come nota giustamente Solinas (2021: 37), infatti, da Firenze in poi Artemisia è «vissuta sempre al di sopra delle sue possibilità, nell'estremo desiderio di affermare il suo stato di Signora».

Oltre a Michelangelo il Giovane, a stuzzicare la fantasia delle *Artemisia fictions* è stato ovviamente il rapporto fra Artemisia e Galileo, testimoniato dalla lettera inviatagli dalla pittrice il 20 ottobre 1635 da Napoli (cfr. *infra* 1.9), che sembra effettivamente suggerire un'amicizia decennale nata forse all'interno dell'Accademia del Disegno, di cui anche Galilei era membro dal 1613.

> Molto Illustre Signor mio et padron Osservandissimo,
>
> So che Vostra Signoria dirà che se mai mi si fusse presentata occasione di valermi del favor suo, mai haverei pensato di scrivergli, et in vero stanti le obbligationi infinite che gli tengo, ne potrebbe fare infallibile argumento, non sapendo quanto spesso habbia procurato saper di lei, né da alcuno ne ho potuto saper nuova certa. Ma hora che so ritruovarsi costà in buonissima disposizione Dio gratia, senza far capitale d'altro mezzo, a lei voglio ricorrere dalla quale posso assicurarmi d'ogni

[42] Cit. in BISSEL 1999: 158.

favorevole assistenza, tralasciando di far capitale d'ogn'altro Signore. E tanto più lo faccio volentieri, quanto che mi si rappresenta un'altra occasione simile a quella di quel quadro di quella Giudith, ch'io diedi al Serenissimo Gran Duca Cosimo gloriosa memoria, del quale se n'era persa la memoria se non era ravvivata dalla protettione di Vostra Signoria, in virtù della quale n'ottenni buonissima ricompensa, che però la supplico faccia il medesimo hora, già che vedo non parlarsi più di due quadri grandi c'ho mandato ultimamente a Sua Altezza Serenissima 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 mortificatione, 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 Signor Duca di Ghisa in ricompensa d'un quadro che gli presentò l'istesso mio fratello, gli diede per me 200 piastre, et da Sua Altezza Serenissima mio Prencipe Naturale non ho ricevuto gratia nessuna. Assicurando Vostra Signoria 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 c'ho fatta al Serenissimo Suo Padre tant'anni.

Già si sa quale sia la generosità di Sua Altezza Serenissima alla quale fanno ricorso tutti li virtuosi, che perciò non è meraviglia s'io, messami nel numero di quelli, habbia fatto resolutione dedicarli alcun parto delle mie fatiche, anzi a me più che ad ogn'altro si conveniva pagargli questo debito, et per ragione di vassallaggio, et per ragione di servitù, ond'io non posso credere non haver soddisfatto all'obligatione mia, che perciò desidero da Vostra Signoria saperne il vero col'accennarmi ogni particolare del Prencipe in questo affare, che ciò mi servirà di refrigerio al dispiacer che sento, che questa mia tanto devota dimostratione sia passata sotto un sì profondo silentio, che di ciò me ne farà gratia tanto grande, ch'io la stimerò sopr'ogn'altra ch'habbia ricevuto dalla persona di Vostra Signoria, alla quale bacio mille volte le mani, et gli vivo quell'obligata servitrice di sempre, et qui li faccio profonda riverenza.

Di Napoli, il dì ottobre 1635
Di vostra Signoria molto Illustre Servitrice Obbligatissima,
Artemisia Gentileschi

Se Vostra Signoria si compiacerà rispondermi, resterà servita scrivermi sotto la cuperta del Signor Francesco Maria Maringhi.

Come vedremo anche nel carteggio con Maringhi, che la pittrice indica qui come intermediario dato il suo rapporto con Galilei (cfr. *infra* 1.6.1), Artemisia ricorre senza indugi alle sue illustri conoscenze fiorentine per risolvere questioni relative alla corte medicea. Qui, in particolare, l'artista si rivolge con grande determinazione a Galileo in merito a «due quadri grandi» inviati alla fine del luglio del 1635 al Granduca Ferdinando II (cfr. *Lettera 43*; SOLINAS 2021: 123-127), dal quale però non ha ancora ricevuto alcuna ricompensa dopo quasi tre mesi. In seguito alla condanna per eresia del 1633, lo scienziato si trovava allora nella villa "il Gioiello" ad Arcetri, nei pressi Firenze, dove avrebbe dovuto scontare gli arresti domiciliari per il resto della sua vita: questa conversione della pena iniziale (ovvero il carcere presso il Santo Ufficio), non doveva essere nota a tutti, dato che Artemisia dichiara che «da alcuno ne ho potuto saper nuova certa».

Trovandosi ora in «buonissima disposizione», la pittrice si sente autorizzata a scomodare il suo illustre protettore, ormai settantenne, poiché egli aveva già interceduto a suo favore presso la corte medicea ai tempi della «Giudith» inviata a Cosimo II, dalla quale Artemisia ottenne grazie a Galilei «gloriosa memoria» e (soprattutto) una «buonissima ricompensa». Il silenzio dell'erede di Cosimo II, a maggior ragione alla luce «della servitù […] fatta al Serenissimo Suo Padre tant'anni», provoca nell'orgogliosa pittrice «non poca mortificatione», poiché invece le sue opere sono apprezzate «da tutti li re et potentati dell'Europa». «Tutti li virtuosi» fanno ricorso a Ferdinando II, e considerandosi a pieno titolo «nel numero di quelli», risentita, Artemisia si meraviglia di non aver ricevuto alcuna «gratia» (economica) da quello che considera il suo «Prencipe Naturale», date le sue origini toscane e il successo riscosso a Firenze, in cui l'artista avrà di lì a poco «desiderio» di tornare alla luce dei «tumulti di guerra» nel vicereame napoletano (*Lettera 47*, 11 febbraio 1636; cfr. *infra* 1.9).

Fra le *Artemisia fictions*, è senza dubbio il romanzo *The Passion of Artemisia* a riservare allo scienziato toscano lo spazio maggiore, tanto da dedicargli l'intero capitolo 12 intitolato appunto "Galileo". Nell'opera, in particolare, viene inventato una sorta di amore platonico fra un cinquantenne Galilei e una ventenne Artemisia nel contesto della Firenze degli anni Dieci, in maniera analoga a come Banti aveva già immaginato la giovane pittrice innamorata di Caravaggio, a Roma (cfr. *supra* 1.3). In uno dei loro primi incontri, in occasione di un banchetto organizzato da Cosimo II, Vreeland immagina un affascinante dialogo fra i due personaggi, in cui entrambi riflettono riguardo alla portata rivoluzionaria del loro lavoro, la ricerca scientifica da una parte e la rappresentazione pittorica dall'altra, oltre che sull'importanza di «nutrire un sano scetticismo nei confronti delle idee tradizionali» – un aspetto che tornerà centrale quando analizzeremo il soggiorno veneziano di Artemisia (cfr. *infra* 1.8).

> «Arte e scienza si toccano nel regno dell'immaginazione, nel luogo in cui nascono le idee originali, nel luogo in cui noi due più siamo vivi». A dispetto del fatto che mi riusciva difficile credere alle sue idee, ci avvicinava un'affinità della mente. Dovetti guardare altrove per non manifestare la mia ammirazione.
> «Tanto l'artista che lo scienziato farebbero bene a nutrire un sano scetticismo nei confronti delle idee tradizionali», disse (VREELAND 2002: 127-129).

A compromettere questo e altri interessanti spunti narrativi, come ad esempio l'episodio in cui Galilei accompagna la pittrice a osservare la *Maddalena penitente* di Donatello allora conservata al Battistero di San Giovanni, vi sono però brani decisamente meno convincenti, come l'assurda scena autoerotica in cui Vreeland (2002: 137) immagina Artemisia mentre accarezza il suo corpo con il pennello regalatole da Buonarroti, pensando eccitata all'affascinante Galileo. Sebbene come vedremo Artemisia avesse effettivamente invitato il suo amato Maringhi a non masturbarsi di fronte al suo

autoritratto (cfr. *infra* 1.6.1), in una lettera che però Vreeland non poteva allora conoscere, con una scena del genere la scrittrice non fa altro che alimentare ancora una volta la secolare «leggenda erotica» legata alla ricezione della pittrice (cfr. *infra* 2.2).

C'è poi chi, come Isabelle Bonnadier e Claudio Colangelo, è arrivato a ideare un intero spettacolo teatrale basato proprio sull'«amicizia» fra Artemisia e Galileo, intitolato appunto *Artemisia Galileo*, in scena per la prima volta al Théâtre des Marronniers di Lione dal 10 al 28 febbraio del 2011. L'opera, arricchita da intermezzi di musica barocca, presenta entrambi i protagonisti (interpretati dagli stessi autori) quali grandi innovatori della cultura del proprio tempo, come ben sintetizza questo scambio di battute fra i due: «GALILEO : Artemisia, toi aussi tu changes le monde. / ARTEMISIA : Je donne mon point de vue»[43] («GALILEO: Artemisia, anche tu cambi il mondo. / ARTEMISIA: Offro il mio punto di vista»). Effettivamente, come avremo modo di approfondire (cfr. *infra* 4), in maniera per certi versi analoga a Galileo, anche Artemisia offrì con la sua opera un nuovo punto di vista in relazione a paradigmi fondanti della cultura occidentale, il cui portato rivoluzionario non poté essere compreso a pieno dai contemporanei, e giungerà alla sua piena «leggibilità» solo in anni recenti.

Dal punto di vista accademico, inoltre, la critica ha suggerito come le scoperte scientifiche di Galileo possano aver influenzato i dipinti di Artemisia, analogamente alla rappresentazione della luna «imperfetta» da parte del pittore Lodovico Cigoli, anch'egli corrispondente dello scienziato toscano (cfr. TOPPER/GILLIS 1996). In particolare, l'elemento più convincente di tale teoria sembra essere contenuto nella seconda versione di *Giuditta che decapita Oloferne* (app. 3), nella quale la pittrice – a differenza della prima (fig. 3), in cui non vi sono fiotti di sangue – rappresenta degli schizzi che descrivono una parabola molto simile a quella che Galilei abbozzava in quegli stessi anni nelle sue lettere, in seguito alle scoperte relative alla balistica dei proiettili.

A rafforzare una simile ipotesi vi è inoltre la già citata lettera che Artemisia inviò a Galileo, dalla quale sappiamo che quest'ultimo fece da intermediario presso Cosimo II proprio relativamente alla commissione di una «Giudith». Un'ulteriore prova dell'influenza galileiana sui dipinti di Artemisia, poi, è data dalla dettagliatissima raffigurazione del compasso magnetico nell'*Inclinazione* di Casa Buonarroti (app. 5), attraverso cui la figura femminile indica il nord della stella polare (cfr. CROPPER 2009). Oltre ad appartenere a una secolare tradizione iconografica, cristallizzata di lì a poco dall'*Iconologia* del Ripa (1593), il concetto d'inclinazione si riferiva in quegli anni anche alle coeve scoperte scientifiche; in particolare alla «inclinatione della calamita con l'orizonte», come scrive il teologo Paolo Sarpi a Galileo, commentando il volume *De Magnete* (1600) di William Gilbert che

[43] La citazione è tratta dal testo teatrale che Claudio Colangelo mi ha inviato via mail, non essendo stato pubblicato.

sarà poi centro della *Giornata terza* del celebre *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Già nel 1610, del resto, in occasione della scoperta dei satelliti di Giove, Michelangelo il Giovane (committente dell'*Inclinazione* di Artemisia) si era già pubblicamente complimentato *Per li quattro Pianeti rigirantisi intorno al pianeta di Giove scoperti da Galileo nostro Accademico e da Lui appellati i Pianeti Medicei*, e non è dunque da escludere che abbia voluto omaggiare l'amico scienziato anche nel programma decorativo di Casa Buonarroti, nel 1615.

Attraverso dati documentali e suggestioni narrative, questa breve panoramica ci permette di realizzare come Artemisia, giunta a Firenze poche settimane dopo la fine del processo per stupro, riuscì contro ogni previsione a ottenere un enorme successo, costruendo con grande abilità la sua immagine pubblica e assumendo una «postura» che le permise di entrare in contatto con le più influenti personalità della corte medicea, tanto da lasciare un'impronta duratura sulla successiva pittura fiorentina (cfr. FIRENZE 1991).

1.6 Francesco Maria Maringhi: «rifrigerio de mia vita»

> Però, mia vita, ricordatevi di chi tanto vi ama e tanto fidelemente vi serba l'animo e corpo e se voi dite il vero, che tanto mi volete bene quando voi avete a fare o far fare, ricordatevi di me che tutto quel che volete io e voi riescirà. Anima mia, ricordatevi se io vi volio bene e che io non potevo stare senza voi. Infine, vi sia a core la dolce pace e le dolce ire e le care risposte, e infine di tutti li frutti che noi coglievamo in nel giardino d'amore.
>
> (Artemisia Gentileschi a Francesco Maria Maringhi, 20 marzo 1620)

Dopo aver dovuto subire le angherie di un padre «bestiale» come Orazio, la violenza fisica di Agostino e quella psicologica del matrimonio di riparazione con Pierantonio, una volta giunta a Firenze Artemisia ebbe comunque la forza di *scegliere* l'uomo della sua vita, riedificando un rapporto col maschile che sembrava ormai irrimediabilmente compromesso. Scoperte nell'Archivio Frescobaldi di Firenze e pubblicate prima nel 2011 e poi aggiornate e rivedute nel 2021 nell'edizione critica curata da Francesco Solinas, le 35 missive private[44] che la pittrice inviò al suo amato Francesco Maria Maringhi e le annesse appendici documentali hanno profondamente modificato la percezione del personaggio di Artemisia e l'interpretazione della sua pittura in questi ultimi anni.

[44] Salvo diversa segnalazione, tutte le lettere sono citate seguendo le trascrizioni, l'annotazione, la datazione e la numerazione dell'edizione critica SOLINAS 2021. Le notizie relative alla biografia di Maringhi, allo stesso modo, sono desunte dall'introduzione e dalle note di Francesco Solinas.

Figlio dell'alto funzionario mediceo Niccolò di Francesco di Agostino Maringhi e della non meglio specificata Caterina, di più umili origini, Francesco Maria nasce il 5 aprile 1593, perfetto coetaneo della nostra pittrice. Dopo essere vissuta «per certo tempo con maritale affetto» (SOLINAS 2021: 39) nella casa del Maringhi, la madre fu poi allontanata dal patrizio fiorentino. Alla morte del padre nel 1602, essendo stato riconosciuto come erede universale, Francesco Maria fu affidato all'età di nove anni alla tutela di Matteo di Gherardo Frescobaldi, amico di famiglia e amministratore designato del suo ingente patrimonio, che oltre a numerosi immobili contava ben 6000 scudi d'oro in contanti. Sebbene di tutt'altra estrazione sociale, dunque, la vicenda privata del giovane fiorentino dovette apparire in qualche modo affine a quella della nostra Artemisia, che prima del suo arrivo in Toscana non aveva mai avuto a che fare con figure maschili della sua stessa età: i fratelli erano infatti più piccoli, Agostino era di tredici anni più anziano, il marito Pierantonio di nove.

Ancora da ricostruire, l'educazione di Francesco Maria si svolse probabilmente in un collegio religioso all'insegna di una formazione classica e letteraria, così com'era usanza fra gli orfani del patriziato fiorentino. Dopo il 1610, una volta raggiunta la maggiore età, iniziò a lavorare per le varie attività della fiorente agenzia di Matteo Frescobaldi, dove poté formarsi alla mercatura, alla banca e agli affari internazionali. Colto e intraprendente, letterato ed esperto d'arte, Francesco Maria ci appare come un vero e proprio gentiluomo nel fiore dei suoi vent'anni, quando cioè entrò in contatto con Artemisia nel contesto della corte medicea di Cosimo II, intorno al «1617 e il '18» (SOLINAS 2021:40). Conobbe poeti come Jacopo Cicognini e Michelangelo Buonarroti il Giovane, oltre a Galileo Galilei, abituale cliente del banco dei Frescobaldi; possedeva inoltre manoscritti e libri antichi, come la preziosa copia scritta a mano del Liber Quartus del *De Occulta Philosophia*, trattato apocrifo sulla magia attribuito a Heinrich Cornelius Agrippa (ulteriore testimonianza di come Artemisia venne a contatto, come vedremo, con le espressioni più eterodosse della cultura seicentesca, cfr. BARKER 2022), e forse – come ipotizziamo in questa sede – anche le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Francesco Fortunio, donate poi alla sua amata (cfr. *infra* 1.6.2).

Le 35 lettere rinvenute fra Artemisia e Francesco Maria si interrompono nel 12 settembre 1620, ma come attestano le missive riportate nelle *Appendici* dell'edizione curata da Solinas (2021: 163 sgg.), l'uomo è ancora in contatto con la pittrice nell'aprile del 1623, quando, di ritorno da Costantinopoli, riceve ad Ancona una lettera da Antonio Selvatico (che di lì a poco lavorerà al servizio cardinale Francesco Barberini), il quale da Roma gli scrive:

> Son stato in nome di Vostra Signoria dalla Signora Artemisia bella più che mai et desiderosa di veder Vostra Signoria quanto dir si possa, io l'ho assicurata del presto suo ritorno et mi ha comandato che io gli scriva che la sta aspettando et fra tanto gli fa mille bacia mano con quell'affetto maggiore che lei si po' immaginare (*Appendice VI*).

Dalla *Lettera 44* inviata da Artemisia a Galileo sappiamo poi che nel 1635 sia la pittrice che Francesco Maria vivevano a Napoli, dato che l'artista invita l'illustre protettore (confinato ad Arcetri per scontare la sua pena dopo l'abiura, cfr. *supra* 1.5.2) a inviarle una risposta «sotto la cuperta del Signor Francesco Maria Maringhi». L'*Appendice A* del catalogo della recentissima mostra di Napoli (2022), inoltre, attesta che il Maringhi era a Napoli anche nel 1638, in un'abitazione prossima a quella della nostra pittrice (doc. III.2); e che nel 13 gennaio 1649 fu battezzato Niccolò Raimondo Maringhi (doc. III.1), figlio dello stesso Francesco Maria e della moglie Closa de' Cavalieri, sconosciuta fino ad oggi, che smentisce dunque qualsiasi ipotesi relativamente a un possibile matrimonio napoletano tra Maringhi e la pittrice (cfr. SOLINAS 2021: 180). La relazione con Artemisia, a quanto pare, dovette in qualche modo durare fino al periodo partenopeo, forse sotto altre vesti rispetto all'iniziale passione amorosa, ma di certo non si estinse a causa della ricorrente lontanza fra i due, dovuta ai viaggi d'affari di Francesco Maria e ai trasferimenti di Artemisia tra Roma, Venezia e Londra.

1.6.1 L'amore per Francesco Maria e la misteriosa scomparsa di Pierantonio

> — Et mon gendre ? demanda-t-il non sans perfidie.
> — L'époux de la signora ne vit plus avec sa famille.
> — Il est mort ?
> — Disparu…
> — Elle s'en sera débarrassée.
>
> (Alexandra Lapierre, *Artemisia*)

La fase incipiente dell'epistolario fra Artemisia e Francesco Maria testimonia i primissimi mesi della loro relazione sentimentale, e risale secondo Solinas (2021: 40) all'«inverno 1617-1618», quando entrambi erano a Firenze: le missive rinvenute non presentano infatti alcun riferimento spaziale o temporale, e suggeriscono dunque una prossimità fra i due interlocutori. Nella prima lettera che la pittrice invia a Maringhi chiede al suo ricco protettore, commerciante (fra le altre cose) di stoffe e materie pregiate dall'Oriente, di comprarle «una berrettina di drappo di qualche bello colore» da donare a una sua «comare». Nella *Lettera 2*, invece, Artemisia avverte con tono di sfida il suo amato di non dare per scontato che ella debba soffrire pene d'amore per lui e «li abbia a correre dietro, che è in errore forte forte, che fo sapere a Vostra Signoria che sto male quanto io vollio», e lo invita incurante ad andare «quanto prima a disinare con chi voi disidarate». Tutt'altro discorso per la *Lettera 3*, in cui Artemisia chiama affettuosamente Francesco Maria «mio carissimo core», annunciando di

voler «andare a Bologna» – come farà più volte negli anni successivi, forse perché la città felsinea era già abituata ad apprezzare donne artiste come Properzia de' Rossi (1490-1530) e soprattutto Lavinia Fontana (1552-1614): lì avrebbe quindi potuto trovare numerosi committenti, sebbene non ci sia giunta alcuna documentazione in merito a un soggiorno bolognese.

Le lettere cominciano a essere datate quando la pittrice non è più a Firenze, ovvero in occasione della fuga a cavallo – non autorizzata dalle guardie granducali – con suo marito Pierantonio verso Prato, dovuta ai numerosi debiti contratti dalla coppia nella capitale toscana, anche con la stessa corte medicea (cfr. SARTONI 2023; *supra* 1.5.2). A tal proposito, dalla *Lettera 7* inviata da Pierantonio a Francesco Maria il 12 febbraio 1620, apprendiamo almeno tre informazioni fondamentali: Stiattesi racconta ammirato come sua moglie riuscì a superare gli ostacoli incontrati lungo il cammino poiché «li valse il saper cavalcare e non conoscere paura di sorte alcuna»; egli fa inoltre notare a Maringhi come «il retornare costì [a Firenze]» gli «farebbe avvere le corna», poiché evidentemente in città la relazione fra Artemisia e Francesco Maria (che Pierantonio accetta per ragioni economiche) era ormai di comune dominio – una diceria che i due coniugi avrebbero dovuto tenere lontana da Orazio, che ancora doveva liquidare loro la seconda parte della dote matrimoniale (cfr. *supra* 1.3); Pierantonio invita infine il suo interlocutore a tenere «conto delli dua bambini», ovvero Cristofano (nato nel 1615) e Prudenzia (nata nel 1617), lasciati evidentemente a Firenze e affidati per il momento al Maringhi. Sempre da Prato, il 13 e 14 febbraio 1620, Artemisia scrive di suo pugno a Francesco Maria («mio carissimo e mio core») comunicandogli di avere preso la decisione di non tornare mai più a Firenze, «perché se venissi più lì io non avrei pace e non mi parrebbe di potere andare pe' le strade», chiedendo quindi di portare a Prato «i bambini» quanto prima; al contempo, però, invita il suo amato a raggiungerla ovunque deciderà di andare («io so' disposta de andare sino a Bologna»), poiché dato che «la gente ha cominciato a dire è melio che finiscono di dire».

Arrivata a Roma nei primi giorni del marzo 1620, insieme al marito e ai due figli, Artemisia soffrirà per la lontanza del suo amato, e le lettere verso Francesco Maria si faranno sempre più cariche di passione e gelosia. Il 5 marzo 1620 la pittrice si rivolge a Maringhi chiamandolo «ben mio», ribandendogli che «io sono tutta vostra e vi ricordo quelle promesse», e salutandolo con l'espressione: «vi bacio le mano che tanto mi piacciono». Il mese successivo, però, la vita di Artemisia sarà sconvolta da un ulteriore trauma, ovvero la morte prematura del figlio Cristofano all'età di quattro anni, che sembrava ormai aver superato lo spettro della mortalità infantile che aveva già condannato i fratelli Giovan Battista (1613), Agnola (1614) e Lisabella (1618-19). Sconvolta per la perdita, la pittrice sente il bisogno di esprimere tutto il suo dolore all'uomo che ama nella lettera dell'11 aprile 1620: «Io già veggo che la fortuna mi ha volto le spalle, che effetivamente mi priva [*di*] tutte quelle

cose che io ho grato e che mi possono [*essere*] utile e, che sia il vero, considerate che mio figliolo Iddio me l'ha tolto, che io ho avuto a morire di dolore è già cinque giorni che è morto» (*Lettera 20*).

Il 1° maggio 1620 Artemisia si lamenta con Francesco Maria perché sente scemare l'amore nei suoi confronti, e lo avverte del fatto che sa perfettamente ciò che egli sta facendo a Firenze, forse informata da alcune sue conoscenze toscane: «So bene che io vi ho amato tanto che io n'ho a rendere conto a Dio, e vi amo sebbene ne so contraccambiata al contrario. So benissimo tutti li fatti vostri, e so quando voi andate da donne e quando andate all'ostaria, in fine so ogni cosa» (*Lettera 22*). La gelosia di Artemisia deve però fare i conti con il fattore economico: Maringhi è un appoggio troppo importante, sia per fornirle materie prime di cui ha bisogno (colori, stoffe ecc.) sia per vigilare sui beni confiscati dagli ufficiali medicei nella sua abitazione fiorentina, che saranno infine riscattati dallo stesso Francesco Maria a proprie spese. Alle continue richieste di soldi, favori e commissioni da svolgere a Firenze, Artemisia alterna vere e proprie minacce di tradimento nei confronti dell'amato (a sua volta fedifrago, secondo la pittrice), come nella lettera del 2 maggio 1620: «se io di voi sto male, farò che altri siono la medicina». E ancora, il 9 maggio: «Io resto molto meraviliata che voi vi sete così presto scordata di me»; «non meritavo questo, ché so quanto io averei fatto per Vostra Signoria, ma non importa. Sò che [*il*] mio distino mi fa che a mio dispetto vi ami, ma non mi amate già voi, e mai mi amasti»; «e se bene Vostra Signora ha una altra dama, non per questo merito che Vostra Signoria mi metta nel numero delle scartate». Dopo averlo ringraziato per aver provveduto al pagamento dell'affitto della casa romana, il 13 maggio Artemisia conclude la sua lettera affermando: «io non starò più a dire che Vostra Signoria mi volia bene, perché veggo che son tutte vanità palese, che non si pole tenere il piede in tante staffe». A coronare questo crescendo di richieste e sprazzi di gelosia è la *Lettera 31* del 26 giugno 1620 (mio il corsivo), che nonostante il suo clamoroso contenuto erotico non è stata ancora sfruttata come meriterebbe da alcuna *Artemisia fictions*.

> Core,
> Io ho riceuto da Vostra Signoria una di quelle [*lettere*] che son il mio refrigerio e che mi fanno ritornare da morte a vita, che se vi fusse noto l'allegrezza che io sento, io credo certo che s'è vero che mi volliate bene voi parareste di allegrezza. *Vostra Signoria mi dice che non conosce altra donna che la sua mano dritta da me tanto invidiata, che possiede quel che io non posso possedere io*, poi mi ringrazia che li abbia offerto la mia casa. Oh, cara vita mia! Mi fate torto, che sapete puro che so vostra sin'a che durarò avere fiato. Io non mi struggo, se non di non vedervi appresso, che sapete puro che vi aspetto come s'aspetta la grazia di Dio, che so risoluta de non fare quel negozio, se non fo co' voi e se non veniste, *mai non vorrei rompere la mia castità*. Ma te lasso considerare a te come sto, anima mia, io in corazone non posso stare al morso quando to ricevo lettere da voi. Puro mi so mantenuta sin qui, ma difficilmente me ne dà core per l'avvenire, ché so come io sto. *Vi vorrei pregare con tutto core che su quel mio ritratto voi ci fareste, ma con quella cosa che fusse impossibile che sapete che mi promettesti di non fare quello che forse Vostra Signoria fa*. *Io non vi ricordo se non che è uno grande peccato, e vorrei che pensaste che vollio*

> *bene alla vostra anima quanto vollio al corpo*, però mio bene ringraziatevene se mi volete bene. Non [*ho*] altro che dire e Dio vi guardi, questo dì ventisei de giugno.
>
> De Vostra Signoria, *tutta* Artemisia Lomi

Dopo un incipit dai toni petrarcheschi (cfr. SOLINAS 2021: 96), basato sulla parola «refrigerio» presente proprio nel *Canzoniere* («L'aura et l'odore e 'l *refrigerio* et l'ombra»), che attribuisce alle parole dell'amato la capacità di far «ritornare da morte a vita» l'amata, Artemisia passa a immagini ben meno idealizzate, esprimendo tutta la sua invidia per la mano di Francesco Maria, «che possiede quel che io non posso possedere». Dopo questa chiara allusione sessuale, ribadisce la sua fedeltà a Maringhi, tanto da affermare che «so vostra sin'a che durarò avere fiato», e che freme di rivederlo: «vi aspetto come s'aspetta la grazia di Dio». Probabilmente in relazione alla precedente lettera di Francesco Maria (che era solito con la sua cerchia scambiarsi parole e disegni osceni[45]), di cui però non disponiamo, la pittrice invita infine il suo amato a non masturbarsi davanti all'autoritratto che gli aveva lasciato, poiché è «uno grande peccato», e «vorrei che pensaste che vollio bene alla vostra anima quanto vollio al corpo».

Al di là del rapporto privato fra la pittrice e il suo amato, questa lettera straordinaria testimonia quanto Artemisia fosse consapevole dei suoi mezzi seduttivi e della potenza del medium visivo, come del resto emerge anche dalla sua sistematica produzione di autoritratti (fig. 2; fig. 5; app. 5). Relativamente all'importanza dell'effige dell'amata (cfr. WALTER/ZAPPERI 2006), inoltre, le parole della pittrice sono in perfetta sintonia con le riflessioni di Leonardo da Vinci annotate nel suo *Libro della pittura* (CAMESASCA 1995: 13), che sottolineano la supremazia dell'arte visiva rispetto alla poesia riguardo alle dinamiche del rapporto amoroso.

> E se il poeta dice di fare accendere gli uomini ad amare, che è cosa principale della specie di tutti gli animali, il pittore ha potenza di fare il medesimo, tanto più ch'egli mette innanzi all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella, baciandola, e parlando con quella, quello che non farebbe con le medesime bellezze postegli innanzi dallo scrittore. E tanto più supera gl'ingegni degli uomini ad amare ed innamorarsi di pittura che non rappresenta alcuna donna viva.

Una potenzialità percepita già allora, del resto, anche dall'altro sesso: nelle sue *Vite* (1568), infatti, Vasari aveva riportato come il dipinto di un *San Sebastiano* fin troppo realistico, realizzato da Fra Bartolomeo, avesse attirato a sé le attenzioni peccaminose di alcune fedeli: «un San Sebastiano ignudo con colorito molto alla carne simile, di dolce aria e di corrispondente bellezza alla persona

[45] Si veda la riproduzione della *Lettera IX* del 4 maggio 1627 del pittore modenese Giulio Secchiari, il quale invia a Maringhi il disegno di «un cazzo» facendovi anche riferimento nel testo (SOLINAS 2021: 174-178).

parimente finito, dove infinite lode acquistò appresso agli artefici. Dicesi che, stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovato i frati nelle confessioni, donne che nel guardarlo avevano peccato per la leggiadria e lasciva imitazione del vivo». Ciò che rende particolarmente interessante la nostra lettera, però, è che a esplicitare quest'attrazione sessuale intrinseca al medium visivo sia direttamente una donna, e per di più pittrice, quindi capace di fare ricorso in prima persona a una tale potenzialità: si tratta pertanto di una delle rare riflessioni del tempo sul desiderio sessuale esplicitate da un punto di vista autoriale e femminile allo stesso tempo. Un aspetto sul quale Artemisia avrà poi modo di tornare anche grazie ai dibattiti culturali delle accademie veneziane (cfr. *infra* 1.8), e assumerà per il femminismo della seconda ondata un'importanza centrale (cfr. *infra* 2.5), nel concepire «l'esperienza sessuale femminile» come un dato rilevante della produzione artistica (cfr. VOGEL 1974).

Dopo questo picco erotico, la corrispondenza continua sulla falsariga delle settimane precedenti, e l'espressione «però se mi ama, de core mi faccia questo servisio» della *Lettera 32* ne riassume efficacemente il senso. Il 9 luglio 1620 Artemisia scrive, orgogliosa, di come «Se Vostra Signoria verrà a Roma vedrà che io sto melio assai che non [*quando*] stavo lì; quando che Vostra Signoria verrà a casa mia, vedrà che è una casa da vedere e da starci un galantuomo». Passata l'estate, però, i toni tornano a essere molto polemici, tanto che il 2 settembre Artemisia arriva ad affermare: «E in fine ogni cosa ha fine, però io non devo meravigliarmi che abbia auto fine in Vostra Signoria l'amore che io sempre stimavo infinito». Una crisi che sembra deflagrare del tutto di fronte al rifiuto, da parte del Maringhi, di recarsi a Roma per restituire i beni fiorentini confiscati (da lui stesso riscattati) e prendere un quadro da portare al Granduca, così da costringere Pierantonio a recarsi a Firenze, lasciando dunque sola la donna di fronte agli attacchi dei fratelli e del padre (cfr. *supra* 1.3). In un ultimo tentativo di far cambiare idea al suo amato, il 12 settembre Artemisia arriva a formulare una vera e propria minaccia:

> Finalmente, io vi dico che se Vostra Signoria non viene a Roma e che io non habia le mie robe, io non volio sentire più nova di voi e vi do tempo tutto questo ottobre, da questo in là io [*non*] vollio più scrivere a Vostra Signoria e, quel che è peggio, mi vò partire di qua, non vollio che sapete dove io sia et ancora non farò come io ho fatto sina adesso che so stata come se io fossi stata vergine, che so che vi posso giurare che l'animo e il corpo è stato sempre volto a voi, e credo che se io avesse voluto, io non avrei potuto, tanto è stato il bene che io vi ho voluto, ma non sete stato così voi, traditore (*Lettera 36*).

Da un brano del genere emerge l'immagine di una pittrice molto distante dall'interpretazione vittimistica che ne ha dato una certa critica, specie negli anni Settanta e Ottanta (cfr. *infra* 2.5). A rincarare la dose, per ribadire all'amante di come non si tratti di una sfuriata passeggera, Artemisia

scrive in chiusura: «tenete a mente questo che c'è scritto su questa carta e fate conto che sia il Vangelo di San Giovanni» – un elemento, quello evangelico, che tornerà utile per analizzare il dipinto del *Cristo e la Samaritana*, episodio giovanneo che la pittrice dimostra appunto di conoscere in maniera approfondita (cfr. *infra* 4.4). Si chiude così l'ultima lettera della corrispondenza così come ci è arrivata: la relazione sembrerebbe entrare in un momento di crisi, che però dev'essere stata risolta dall'arrivo documentato di Maringhi a Roma già nei primi mesi del 1621 (cfr. SOLINAS 2021: 103), se nella già citata lettera di Selvatico del 1623 veniva avvisato di come Artemisia lo stesse aspettando a Roma «bella più che mai et desiderosa di veder Vostra Signoria».

A scomparire misteriosamente, infatti, sarà invece Pierantonio, che proprio dal 1623 non è più menzionato nei documenti relativi alla residenza della pittrice, forse in seguito a una denuncia sporta nei suoi confronti da un suddito spagnolo (rinvenuta da Lapierre), aggredito e ferito con un coltello dallo stesso Stiattesi. La scrittrice immagina che lo spagnolo, munito di chitarra e insieme ai suoi amici, si fosse recato sotto la casa dei coniugi in via del Corso per suonare una serenata ad Artemisia, provocando la gelosia del marito, che verrà denunciato e poi incarcerato. Data la ghiotta occasione di sbarazzarsi definitivamente di Pierantonio, Lapierre ipotizza addirittura nelle *Note* del romanzo che la pittrice potrebbe essersi rivolta al suo mecenate di allora, ovvero l'influente Cassiano dal Pozzo, per organizzare un vero e proprio uxoricidio, dato che nel frattempo si era legata sentimentalmente con nientemento che il Duca d'Alcalà, dal quale secondo Lapierre Artemisia avrebbe avuto pure una fantomatica seconda figlia di nome Francesca[46] – insinuazione smentita categoricamente dai documenti emersi in questi ultimi anni, come vedremo più approfonditamente più avanti (cfr. *infra* 1.10).

> Ma nel 1623 Pierantonio sparisce dal domicilio coniugale! Non muore – perlomeno non allora – dato che Artemisia, quattordici anni dopo, chiederà sue notizie al mecenate Cassiano dal Pozzo; il 24 ottobre 1637 così scrive da Napoli: "Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito". La lettera originale è pubblicata da Giovanni G. Bottari, *Raccolta…*, cit. Che ne è stato quindi di Pierantonio? Perché e come il Cavalier dal Pozzo sarebbe al corrente di vita, morte e miracoli di un personaggio così insignificante? La posizione di dal Pozzo negli ambienti pontifici

[46] Prima della pubblicazione del *Processetto matrimoniale* tra Prudenzia e Antonio De Napoli, sposatisi nel 9 febbraio 1649 (cfr. NAPOLI 2022), si credeva infatti che Artemisia avesse avuto anche una seconda figlia, basandosi sul fatto che la pittrice avesse annunciato ai suoi corrispondenti per ben due volte l'imminente matrimonio di una figlia: prima fra il 1636 e il 1637 al ministro mediceo Andrea Cioli (*Lettera 48*) e a Cassiano dal Pozzo (*Lettera 49*, *Lettera 50*), poi a don Antonio Ruffo nel 1649 (*Lettera 53*). In realtà entrambi i matrimoni si riferivano alla figlia Prudenzia: se il primo dovette per qualche ragione saltare (o non fu mai neppure organizzato), il secondo è stato invece celebrato, ma in maniera completamente differente rispetto alla fastosa descrizione di Artemisia («hoggi l'ho maritata con un Cavalier dell'Abito di San Giacomo»). La mostra di Napoli (2022) ha dunque confermato, ancora una volta, come la pittrice non si facesse alcuno scrupolo nel mentire ai propri interlocutori per ottenere trattamenti economici migliori, come appunto il tentativo di chiedere un prezzo più alto per i suoi dipinti a fronte delle spese legate ai preparativi di un fantomatico matrimonio d'alto rango. L'emersione di questi nuovi documenti napoletani ci suggeriscono quindi di "prendere con le pinze" le affermazioni di Artemisia, specie quando queste sono legate ad aspetti di natura economica.

> gli dà ovviamente accesso a ogni genere di informazione, ma questo mecenate non avrà per caso giocato un ruolo nell'eliminazione del marito troppo ingombrante della sua protetta? In un'altra lettera datata 24 agosto 1630 (*ibid.*) Artemisia non esita a reclamare con urgenza al Cavalier dal Pozzo sei paia di guanti, che intende regalare a certe signore per entrare nelle loro simpatie. Più tardi gli chiederà delle pantofole, un permesso di porto d'armi e mille altri piccoli e grandi favori. Avrebbe anche potuto domandargli di sbarazzarla di un marito… (LAPIERRE 2000: 497-498).

Lapierre presenta dunque, fra le altre, anche l'immagine di un'Artemisia amante di un viceré e mandante di un omicidio, che ben si addice allo stereotipo della *femme fatale* più volte proposto dalla ricezione odierna della nostra pittrice. A smentire la fantasiosa interpretazione della scrittrice, che altrove ha invece tanto contribuito alla ricerca archivistica relativa ad Artemisia, ci ha pensato il catalogo della recente mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli* (NAPOLI 2022: 96 sgg.), che riporta per la prima volta il *Processetto* del matrimonio fra la figlia Prudenzia e tale Antonio de Napoli, con cui visse un «lungo concubinato» e dal quale aveva appena avuto un figlio chiamato Biagio, nato il 3 febbraio 1649: dai documenti rinvenuti si evince infatti che il padre, e neo nonno, Pierantonio Stiattesi fosse «ancora dato per vivo nella dichiarazione della figlia» del 9 febbraio 1649 (ivi: 99). La richiesta rivolta a Cassiano («Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito»), sui cui si basa la sinistra ipotesi di Lapierre, sembrerebbe dunque essere dovuta invece all'autentico desiderio, da parte di Artemisia, di scoprire che fine avesse fatto il marito Pierantonio – forse perché aveva intezione di «collocare questa mia figlia quanto prima», come scrive in quella stessa lettera a Cassiano del 24 novembre 1637 (*Lettera 50*).

1.6.2 Un epistolario all'insegna delle Regole *di Francesco Fortunio?*

> All'Illustre Signore Fortunio Fortuni
> […]
> Affezionatissima
> Fortuna Fortuni
>
> (Artemisia Gentileschi a Francesco Maria Maringhi)

Sin dalla prima lettera inviata da Roma il 5 marzo 1620, la pittrice si rivolge al suo amato apostrofandolo con il curioso pseudonimo di «Fortunio Fortuni», che come ha suggerito Barker (2021: 49) potrebbe essere stato suggerito dall'autore delle *Regole grammaticali della volgar lingua*, ovvero il letterato Francesco Fortunio. Nonostante oggi non goda più della fortuna di un tempo, Fortunio fu tra i primi a pubblicare a stampa un libro che tentasse di normare la lingua volgare, tanto

da venire paragonato al ben più noto Pietro Bembo da illustri commentatori come Francesco Sansovino[47]. L'«utilissimo libro»[48], che ebbe un notevole successo editoriale nel XVI e XVII secolo, tanto da contare ben venti edizioni che seguirono alla *princeps* del 1516 (tre delle quali stampate nella più prestigiosa tipografia di Venezia, ovvero quella aldina), si pone l'obiettivo di illustrare «il modo del dirittamente parlare et correttamente scrivere» (RICHARDSON 2001: 22), e si compone di due parti (rispetto alle cinque preventivate) relative alla morfologia e all'ortografia, riportando numerosi esempi dalle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio: un «picol volume» da «mandare a memoria», per di più a buon mercato (ivi: LXIII), particolarmente apprezzato dai nativi non toscani che avevano a che fare con l'ambiente mediceo, e che quindi potrebbe essere stato molto utile anche per la nostra Artemisia.

A tal proposito, Barker (2021: 49) avanza l'ipotesi che fu Buonarroti il Giovane a prestare il volume alla pittrice[49], essendosi occupato di persona – secondo la studiosa – della formazione linguistica e letteraria di Artemisia, oltre ad aver contribuito a inserirla nei circoli culturali della corte medicea, come attesta la commissione dell'*Inclinazione* (app. 5) nel 1615 ancora oggi conservata nel Museo di Casa Buonarroti (cfr. *supra* 1.5.2). Senza sottovalutare l'influenza che l'autore de *La Tancia* può aver esercitato sull'artista, facendole ad esempio conoscere le *Rime* del divino Michelangelo cui sembra riferirsi nella *Lettera 41* (cfr. SOLINAS 2021: 16-17), tuttavia è molto più probabile che a occuparsi della scolarizzazione di Artemisia fu direttamente il marito Pierantonio, come suggerito da Solinas (2021): le sue lettere sono infatti scritte riferendosi a una grammatica più corretta rispetto a quella della moglie, coerente del resto con gli studi dei suoi due fratelli[50].

Uno scenario che era già stato immaginato a livello narrativo da Rauda Jamis, nel suo romanzo *Artemisia ou La renommée* del 1990, scritto in prima persona.

> Je lui [Pierantonio] demandai de m'introduire à la lecture, à l'écriture. J'avais de la première des rudiments que je jugeais insuffisants, de la seconde j'avais retenu les lettres de mon nom. Ainsi pourrais-je le mieux aider dans ses affaires et m'occuper des miennes sans importuner quiconque. Il se prêta de bon gré à mon instruction et je me montrai une élève docile et pleine de bonne volonté. Nous y consacrâmes nombre de soirées de mon premier hiver florentin et je sus bientôt me débrouiller fort correctement: cela me suffisait, je n'aspirais pas, dans ce domaine, à la

[47] Che nelle sue *Osservazioni della lingua volgare* del 1562 scrive che uno (Bembo) «imitò l'Orator di Cicerone, l'altro i Grammatici antichi della lingua latina».
[48] Se non diversamente specificato, questa e le successive espressioni relative alle *Regole* di Fortunio sono tratte dalla *Lettera al lettore* di Andrea Arrivabene citata in RICHARDSON 2001.
[49] Risulta infatti che il letterato fosse in possesso di una copia delle *Regole* (cfr. COLE 2007: 43).
[50] Giovan Battista Stiattesi, come abbiamo visto, era un avvocato (cfr. *supra* 1.4.2); Luca Stiattesi, invece, era un prete (cfr. SOLINAS 2021: 179).

> perfection; les progrès se feraient d'eux-mêmes, j'acquerrais davantage d'aisance avec le temps (JAMIS 1990: 225).[51]

Poiché l'intuizione di Barker relativa a Fortunio mi sembra comunque interessante, in questa sede intendo ipotizzare che fu invece lo stesso Maringhi a regalare le *Regole* alla nostra pittrice, che proprio per questa ragione avrebbe scelto di attribuirgli lo pseudonimo «Fortunio Fortuni», dato che il libro ne rappresentava – una volta lasciata Firenze nei primi mesi del 1620 – l'unico ricordo tangibile, specularmente all'*Autoritratto* sul quale Artemisia invita il suo amato a non masturbarsi (cfr. *Lettera 31*, 26 giugno 1620; *supra* 1.6.1). Due simulacri tipici del Romanticismo ottocentesco che tanto sarebbero piaciuti alla regista Agnès Merlet (cfr. *infra* 2.5), sulla scia di Werther e Jacopo Ortis, attraverso cui i giovani amanti potevano rievocare a distanza l'ancora ardente passione dei mesi precedenti, consumata nella capitale medicea – la storia d'amore tra Maringhi e la pittrice è infatti successiva rispetto al suo primo incontro con Michelangelo Buonarroti il Giovane. «Fortunio Fortuni» e «Fortuna Fortuni», come si firmerà talvolta la stessa Artemisia, potrebbero dunque essere stati i nomignoli segreti di una sorta di *inside joke* accessibile solo ai due innamorati – oltre, ovviamente, a rappresentare un modo per tutelarsi qualora le lettere fossero finite in mani sbagliate, specie quelle di Orazio, che ancora doveva liquidare la seconda rata della dote matrimoniale di 500 scudi (cfr. *supra* 1.3).

Nella lettera del 20 marzo 1620 indirizzata «Al molto illustre signore Fortunio Fortuni», in particolare, potrebbe esserci un importante indizio relativo alle *Regole* di Fortunio – e al contempo in merito alla possibilità che sia stato proprio Maringhi a dare ad Artemisia il volume in questione: qui, dopo essersi difesa dalle calunnie che da Firenze le venivano mosse a seguito del trasferimento a Roma, Artemisia riserva parole al miele al suo amato, che era stata costretta ad abbandonare dopo la rocambolesca fuga dalla Toscana a causa dei continui debiti.

> Però, mia vita, ricordatevi di chi tanto vi ama e tanto fidelemente vi serba l'animo e corpo e se voi dite il vero, che tanto mi volete bene quando voi avete a fare o far fare, ricordatevi di me che tutto quel che volete io e voi riescirà. Anima mia, ricordatevi se io vi volio bene e che io non potevo stare senza voi. Infine, vi sia a core *la dolce pace e le dolce ire* e le care risposte, e infine di tutti li frutti che noi coglievamo in nel giardino d'amore (mio il corsivo).

[51] «Gli chiesi [a Pirantonio] di introdurmi alla lettura e alla scrittura. Avevo una conoscenza rudimentale della prima, che consideravo insufficiente, e della seconda avevo conservato le lettere del mio nome. In questo modo avrei potuto aiutarlo meglio nei suoi affari e occuparmi dei miei senza disturbare nessuno. Si prestò volentieri alla mia istruzione e io mi dimostrai un'allieva docile e disponibile. Passammo insieme molte serate del mio primo inverno fiorentino e presto riuscii a cavarmela abbastanza bene: questo mi bastava, non aspiravo alla perfezione in questo campo; i progressi si sarebbero fatti da soli, sarei diventata più fluente con il tempo».

Come ha puntualmente rilevato Solinas (2021: 67), si tratta molto probabilmente di una libera citazione dal sonetto CCV del *Canzoniere* di Petrarca, che recita appunto nel verso iniziale «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci», a maggior ragione dato che subito dopo la pittrice dimostra di conoscere anche uno dei *tòpoi* fondanti della tradizione classica, come quello del «giardino d'amore». La citazione assume però un ulteriore significato perché, come ho avuto modo di verificare, quello stesso verso petrarchesco è citato in apertura del libro primo delle *Regole* di Fortunio (RICHARDSON 2001: 14), come esempio della seconda classe di nomi, «in e terminanti», utilizzati appunto da «Petrarca nel sonetto CLXXIII». Una coincidenza molto significativa, che Barker (2021) non ha però rilevato, a maggior ragione perché la citazione è utilizzata dalla pittrice in merito all'amore che prova per il suo amato, come se Maringhi fosse stato in grado di cogliere subito il rimando petrarchesco, proprio perché contenuto nelle primissime pagine delle *Regole* che le aveva donato.

A ben vedere, il fatto che Maringhi avesse fornito alla sua amata uno strumento attraverso cui mostrare (o, almeno, simulare) una cultura letteraria che la sua infanzia le aveva negato è del tutto plausibile, in linea con il suo costante sostegno economico e politico che permise ad Artemisia di accedere in poco tempo alle più alte sfere della corte medicea. In tal senso è significativo notare come già un'altra celebre autrice, quale la poetessa veneta Gaspara Stampa (1523-1554), avesse dichiarato esplicitamente nel sonetto CCXCIV del suo *Canzoniere* l'importanza delle *Regole* per la sua formazione letteraria (cfr. ROIĆ 2001): Fortunio viene qui lodato, infatti, per aver mostrato alla donna «la via» da perseguire per raggiungere un proprio «stile» poetico.

> Mille fiate a voi dolgo la mente,
> per lodarvi, Fortunio, quanto deggio,
> quanto lodarvi e riverirvi io veggio
> da la più dotta e la più chiara gente;
> ma da l'opra lo stil vinto si sente,
> con cui sì male i vostri onor pareggio;
> onde muta rimango, ed al ciel chieggio
> o maggior vena o desir meno ardente.
> Io dirò ben che, qualunque io mi sia
> per via di stile, io son vostra mercede,
> che mi mostrasse sì spesso la via;
> perché 'l far poi del valor vostro fede
> è opra d'altra penna che la mia,
> e 'l mondo per se stesso se lo vede.

L'ipotesi che Artemisia abbia utilizzato le *Regole* per migliorare la propria scrittura, del resto, è ulteriormente avvalorata dal fatto che, come vedremo nella prossima sezione, a fronte di una grammatica scorretta e modellata sul parlato, il periodare dell'artista è spesso impreziosito da figure

retoriche e colte citazioni dalla tradizione classica e moderna, tanto che la sua scrittura assume in più *loci* testuali una vera e propria intenzione letteraria.

1.6.3 Artemisia scrittrice: «se'l mio non è chiaro, e famoso inchiostro»

Se'l mio non è chiaro, e famoso inchiostro.

(Artemisia Gentileschi,
Al sig.r Pietro della Valle mio sig.re
in venire a veder le mie opere)

Interrogata al cospetto di Agostino il 14 maggio 1612, una diciottenne Artemisia dichiara sotto giuramento agli ufficiali del tribunale pontificio di Corte Savella: «Io non so scrivere et poco leggere». Comincia così l'eccezionale parabola di un'artista che, partendo dalla mancata scolarizzazione giovanile, dovuta e alla sua estrazione sociale e ai paradigmi di genere del tempo, entrerà poi nel corso della propria carriera a contatto (anche attraverso la propria scrittura) con i più celebri letterati dell'epoca presso la Firenze medicea, la Roma di Gregorio XV e Urbano VIII, Venezia, il vicereame spagnolo di Napoli e perfino la corte inglese di Carlo I.

Sulla pittrice è stato scritto molto in questi ultimi decenni, come del resto molto fu scritto quando era ancora in vita, dai versi celebrativi d'ambiente napoletano (cfr. *infra* 1.9) agli epitaffi ingiuriosi veneziani (cfr. *infra* 1.8; 2.2). Minore attenzione critica, invece, è stata riservata a ciò che Artemisia scrisse di proprio pugno, sebbene sia già stato strumentalizzato a fini sensazionalistici, come nell'allestimento della mostra di Milano del 2011 presso Palazzo Reale (cfr. *infra* 2.7), da cui gli stessi curatori Gianfranco Contini e Francesco Solinas si sono nettamente dissociati (SOLINAS 2021: 18, n. 48): a partire da quello stesso anno, infatti, grazie alle ulteriori lettere rinvenute da Solinas, disponiamo di un ricco epistolario composto da missive private e professionali con interlocutori che vanno da sovrani in carica (Cosimo II de' Medici, Francesco I d'Este, Ferdinando II de' Medici) a importanti mecenati (Cassiano dal Pozzo, Antonio Ruffo), passando per personalità del calibro di Galileo Galilei. Un corpus eterogeneo caratterizzato da citazioni tratte dai Vangeli, da Ovidio, Petrarca e Ariosto; preziose informazioni sulla tecnica pittorica e il *modus operandi* dell'artista; il racconto di rocambolesche fughe a cavallo, continui debiti, denunce e agguati a mano armata; le dichiarazioni di un amore travolgente nei confronti dell'amato Maringhi; il carisma di una pittrice di fama internazionale, ricercata da «li maggiori Potentati d'Europa» (*Lettera 41*, 25 gennaio 1635).

In maniera per certi versi analoga alla pittura, Artemisia seppe cambiare puntualmente stili e registri anche nella sua scrittura, perseguendo con estrema abilità e furbizia le necessità del momento: a seconda dell'interlocutore, ad esempio, enfatizzò le sue origini romane o toscane, o inventò fastosi preparativi per il matrimonio della figlia Prudenzia con un fantomatico «Cavalier dell'Abito di San Giacomo» (cfr. *infra* 1.10); dalle lettere, inoltre, emerge come ricorresse a una consuetudine tipica per gli artisti del tempo, che erano soliti inviare "in dono" dipinti non richiesti ai governanti, nella speranza di ottenere una lauta ricompensa o l'invito a lavorare stipendiati a corte – analogamente, del resto, alle opere che Artemisia dipinse per i letterati con cui entrò in contatto, così da ottenere favorevoli "recensioni" poetiche in cambio (cfr. *infra* 1.8; 1.9); l'epistolario testimonia poi come nella gestione della propria immagine rientrasse anche la sistematica produzione di autoritratti da inviare ai committenti: «li manderò ancora il mio ritratto, acciò lo tenga nella sua galleria come fanno tutti l'altri Principi» (*Lettera 52*), scrive orgogliosamente Artemisia al nobile messinese Antonio Ruffo nel 30 gennaio 1649.

Dopo la pubblicazione del carteggio privato nel 2011, la critica ha più volte avanzato l'ipotesi che Artemisia avesse maturato una certa cultura umanistica, arrivando spesso a celebrazioni acritiche fin troppo entusiastiche (cfr. BARKER 2021). Jesse Locker (2015) ha invece ridimensionato una simile convinzione, sottolineando come le citazioni contenute nelle lettere non provino di per sé un'effettiva formazione letteraria, dato che la diffusione orale e musicata dei versi di Petrarca o Ariosto era allora molto comune anche fra i ceti non alfabetizzati. In tal senso, anche sulla base di nuovi interessanti documenti emersi di recente (cfr. BURIONI 2022), l'unica via percorribile a livello critico è analizzare nel dettaglio gli scritti di Artemisia, a maggior ragione alla luce della sua plausibile lettura delle *Regole* di Fortunio (cfr. *supra* 1.6.2); ovvero uno dei possibili strumenti attraverso cui – analogamente alla capacità di recepire le tendenze pittoriche del tempo – la pittrice è riuscita a entrare in sintonia con i più illustri letterati del Seicento: Michelangelo Buonarroti il Giovane e Galileo Galilei a Firenze (cfr. *supra* 1.5.2); Cassiano dal Pozzo e Pietro Della Valle a Roma (cfr. *infra* 1.7); Giovan Francesco Loredan e gli Incogniti a Venezia (cfr. *infra* 1.8); Girolamo Fontanella, Giambattista Basile e gli Oziosi a Napoli (cfr. *infra* 1.9).

A soli cinque giorni di distanza dalla lettera del 20 marzo 1620, dove la pittrice allude al verso petrarchesco «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci» (citato a sua volta da Fortunio nelle sue *Regole*), Artemisia torna a scrivere all'amato Maringhi di come si sia ingrassata, tanto che il suo mutamento fisico potrebbe entrare a far parte delle *Metamorfosi* di Ovidio: una confidenza privata che ci restituisce una donna molto lontana rispetto alla postura eroica e fiera legata al nostro immaginario, e testimonia la profondità di un rapporto sentimentale in cui la donna può mostrarsi, diversamente che altrove, in tutta la sua fragilità.

> Io [*ho*] caro di vedervi, ma credo che Vostra Signoria avrà caro di avermi visto, che quando mi vedrà de altra maniera che quando io mi partì di costì: so' appunto per dua volte finalmente non mi riconoscerete. Io sarò mutata di corpo et Vostra Signoria di animo, e così averemo fatto le Metamorfise di Ovidio, non sarà una bella cosa la nostra (*Lettera 16*).

Con un'abile e ironica contrapposizione retorica, la pittrice spera che il suo mutamento fisico non implichi un ripensamento «d'animo» da parte del suo amato, che ha impressa nel ricordo ben altra immagine del suo corpo. Il 9 maggio 1620, indirizzando la sua lettera «Al mio nimico che con frode faceva l'amante», Artemisia cambia decisamente tono e ricorre invece a un verso dell'*Orlando furioso*[52] per accusare Francesco Maria di avere avuto rapporti con altre donne, essendo già svanito l'amore nei suoi confronti – un sentimento talmente passeggero da relegarla già al «numero delle scartate».

> E se bene Vostra Signoria ha una altra dama, non per questo merito che Vostra Signoria mi metta nel numero delle scartate, che la mia fede da voi non creduta non se deve per ragione di stato essere vilipesa. E Vostra Signoria lo sa che mi fo maravilia come vi potete accostare ad altra donna diversa da me. Ma bene è vero che quello che dice l'Ariosto: guardatevi da questi che su fiore, così mi tocca di questo farne fede (*Lettera 25*).

Nonostante la lacuna relativa agli anni successivi (1621-30), che non sono testimoniati da alcuna lettera, possiamo comunque presumere che Artemisia continuò a fare ricorso a citazioni letterarie se ancora, nel 25 gennaio 1635, faceva recapitare[53] una simile missiva a Francesco I d'Este, duca di Modena e Reggio.

> Però, mi è parso per tre ragioni poter giustamente consecrare alcuna parte del fiacco talento mio all'Altezza Vostra. Prima, per esser la mia casa humilisima serva della Serenissima sua; seconda, per haver servito tutti li maggiori Potentati d'Europa, alli quali [*i miei quadri*] son graditi, *come frutti d'un arbor impotente à partorirli*; terza, per haver destinato in quella il complimento delle mie glorie. Scusi dunque questa mia ardita, ma ambiziosamente honorata dimostratione e gradisca queste operette che l'invio con il presente mio fratello, emendando il difetto loro, *con il considerarle proportionate al soggetto che l'hà partorite*, osservando solo la devotione con che glie l'offero, supplicandola accettar' il dono che le porgo (*Lettera 41*, mio il corsivo).

Attraverso un'abile argomentazione retorica, Artemisia sottolinea l'eccezionalità dei suoi dipinti in quanto opera di una donna. Nella lettera, in particolare, è molto interessante sottolineare il

[52] «Guardatevi da questi che sul fiore / de' lor begli anni il viso han sì polito; / che presto nasce in loro e presto muore, / quasi un foco di paglia, ogni appetito» (X, 7).
[53] A differenza del carteggio con Maringhi, scritto di proprio pugno, le lettere ufficiali erano dettate da Artemisia a copisti di professione.

duplice riferimento al campo semantico del parto: la scelta lessicale, infatti, risulta particolarmente efficace nell'inserire il proprio punto di vista femminile all'interno di un contesto, come quello della riflessione teorica sull'arte, dominato da una spiccata dimensione maschile – il rapporto tra maternità e creazione artistica è un tema che tornerà anche in merito all'emblema che Artemisia sarà chiamata a realizzare per l'Accademia veneziana degli Informi (cfr. *infra* 1.8). Una disparità di genere di cui Artemisia dimostra di essere perfettamente consapevole in più *loci* della sua corrispondenza, come ad esempio nelle lettere a don Antonio Ruffo del 30 gennaio 1649: «Io fo tanto compassione a Vostra Signoria perché il nome di donna fa star in dubbio sinché non si è visto l'opra»; del 7 agosto 1649: «farò vedere a Vostra Signoria illustrissima quello che sa fare una donna»; o del 13 novembre 1649: «Io non gli starò a dire altro, solo che quello che tengo nel mio pensiero, che Vostra Signoria illustrissima non perderà con me e ritroverà uno animo di Cesare nell'anima di una donna».

Al di là dei numerosi riferimenti letterari, l'icasticità della scrittura di Artemisia trasmette ancora oggi lo spessore di una personalità effettivamente straordinaria, permettendo a noi lettori contemporanei – che abbiamo iniziato a riapprezzarne l'opera pittorica – di scorgere dietro alla pittrice di successo anche le affascinanti contraddizioni dell'essere umano, così simili alle nostre nonostante quattro secoli di distanza. Lungo questa mirabile parabola artistica ed esistenziale, infatti, l'epistolario offre una distanza di sicurezza tra una lettura troppo *archeologica*, da una parte, e una troppo *anacronistica*, d'altra: testimonia cioè come sia ancora possibile rintracciare i tratti di una persona in carne e ossa, assai distanti dalle gesta inarrivabili della supereroina proposta da una certa industria culturale: vale a dire l'indipendenza economica e professionale di una donna che si oppose alle convenzioni di genere del proprio tempo, garantendo alla figlia e al nipote un'infanzia che il proprio destino, invece, le aveva negato (cfr. *infra* 1.10); la determinazione e il potere contrattuale di un'artista di successo, che può stabilire con autorevolezza il prezzo delle proprie opere anche di fronte a illustri committenti, nella piena consapevolezza del suo straordinario talento: «l'opere saran quelle che parleranno» (*Lettera 53*); il dolore di una madre che, dopo aver perso già tre figli, piange la scomparsa del figlio Cristofano a soli quattro anni, condividendo il suo dolore con l'amato Francesco Maria; la sessualità disinibita di una donna gelosa e passionale, che invidia la mano libidinosa del suo amante invitandolo però a non masturbarsi davanti al proprio *Autoritratto* (cfr. *Lettera 31*); lo sfiorire della rinomata bellezza giovanile nel corso della vecchiaia segnata dalla malattia (cfr. *Lettera 64*); il prezioso e imperituro esempio, infine, di «quello che sa fare una donna» (*Lettera 57*), quando è nelle condizioni di esprimere liberamente il proprio talento.

A testimonianza della grandezza assoluta dell'artista (che non necessita di alcun altro aggettivo, e non si limita certo alla spiacevole categoria della "pittura al femminile"), vi è infine la recentissima

emersione di uno scambio di sonetti con l'erudito Pietro Della Valle (1586-1652)[54], pubblicato prima da Matteo Burioni (2022) nel volume miscellaneo *Viaggio nel Nord Italia: Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, e poi sulle pagine della celebre rivista statunitense «The Burlington Magazine» da Eric Bianchi e Sheila Barker nel febbraio del 2024, con allegata anche una traduzione in inglese. Le poesie sono databili presumibilmente tra il 28 marzo del 1626, quando Della Valle rientrò a Roma dal suo lunghissimo viaggio in Oriente (1614-1626), e l'inverno di quello stesso anno, quando Artemisia si trasferì a Venezia (cfr. *infra* 1.8). Forse su suggerimento delle sue dotte conoscenze accademiche, e incuriosito da opere encomiastiche come il *Ritratto* di Simon Vouet (fig. 4) che analizzeremo tra poco (cfr. *infra* 1.7), Della Valle si recò nello studio della pittrice per visionare quella che doveva essere considerata una delle più importanti novità dell'ambiente artistico romano, profondamente mutato durante quegli ultimi dodici anni di peregrinazioni.

Entusiasta per la visita, l'artista decise allora di scrivere – o molto più probabilmente *di farsi scrivere*, come per le lettere ufficiali[55] – un sonetto in cui celebra l'illustre estimatore, attraverso una scrittura disinvolta e raffinata molto differente da quella sgrammaticata del 1620[56]. A questo primo omaggio seguì una *risposta* in forma poetica da parte di Della Valle, insieme a un'ulteriore *controproposta*, che invitava cioè la pittrice a comporre un altro sonetto, così da arrivare ai quattro componimenti in cui si articola il carteggio. La pratica dello scambio epistolare in versi era del tutto abituale nelle accademie del tempo, all'interno delle quali l'artista era dunque intenzionata a entrare dalla porta principale (attraverso cioè uno scambio poetico da pari a pari), e non solo come una stranezza esotica da *Wunderkammer*, per solleticare la curiosità dei letterati. Una prova, o comunque un'iniziativa poetica che, alla luce di questo primo capitolo dedicato al suo processo di *self-fashioning* (cfr. GREENBLATT 1980), ci invita a considerare oggi Artemisia da un'ulteriore prospettiva, più consona alla sua grandezza, studiando anche quelli che potremmo a questo punto definire come gli «scritti letterati di un'artista non letterata» (BASSETTI 2023: 16).

---

[54] Fine umanista, compose opere musicali e versi poetici, oltre a tenere lezioni all'Accademia degli Umoristi su tematiche linguistiche e letterarie; fu amico del celebre filosofo Tommaso Campanella e, su proposta di Fabio Colonna, entrò a far parte come socio della prestigiosa Accademia dei Lincei nel 1629 (cfr. MICOCCI 1989).

[55] Le lettere che Artemisia inviò nel 1635 a Francesco I d'Este, Duca di Modena e Reggio, sono ad esempio «dettate a tre diversi amanuensi» (SOLINAS 2021: 118, n. 1).

[56] Prive di un'adeguata riflessione critica, infatti, mi sembrano le affermazioni relative alle abilità poetiche della pittrice da parte di Barker (2021: 78), che accoglie senza ulteriori riflessioni il radicale cambiamento della scrittura di Artemisia rispetto alle lettere del 1620: «These exalted exchanges between Artemisia and Della Valle testify to Artemisia's subtle intellect and her attainment of a gloss of the poetic skills that were the delightful currency of polite society in Italy». La stessa studiosa, nell'articolo pubblicato insieme a Eric Bianchi, è tornata sulla questione in maniera più ragionevole, contemplando la possibilità dell'intervento di un copista (o addirittura di più copisti) di professione: «Based on a visual analysis and comparisons with her autograph correspondence, it appears that Gentileschi employed a scribe (or scribes) for her portion; it is also possible that she benefited from the literary assistance of a more accomplished poet» (BIANCHI/BARKER 2024: 119).

Riportiamo qui sotto i quattro sonetti secondo la trascrizione di Burioni (2022: 120-122), che li ha rinvenuti presso l'Archivio Segreto Vaticano, Archivio Della Valle Del Bufalo, busta 92, fasc. 5, fols. 449r-451v. A differenza dell'ordine proposto dallo studioso, però, credo che i due componimenti di Della Valle siano stati scritti e inviati insieme alla pittrice, la quale dunque principia e termina lo scambio epistolare in versi. Oltre al contenuto dei testi, ciò è desumibile a mio avviso da almeno tre indizi: dal fatto che Della Valle intitoli con la parola «risposta» solo la prima delle due poesie; dal fatto che nel titolo del secondo sonetto usi l'espressione della «della medesima Sig.ra» in luogo di «Sig.ra Artemisia Gentileschi», com'è scritto invece nel primo (e ciò ha senso proprio se la pittrice ebbe fra le mani entrambi i sonetti nello stesso momento); e infine dal fatto che l'erudito si firmi «Pietro Della Valle il Pellegrino» solo nel secondo componimento, dato che firmarsi in entrambi i sonetti (se inviati contemporaneamente) sarebbe stato ridondante.

Nel primo componimento Artemisia celebra il viaggio in Oriente dell'erudito («Valle, che gia tutt'il mondano chiostro / cauto varcasti sotto varie stelle»), ripromettendosi di omaggiarlo in futuro attraverso la pittura e – aspetto interessante per la nostra analisi[57] – anche con il suo canto: «hor cantando, hor pingendo spereria / erger voi VALLE piu d'ogn'alto monte». Rispondendo puntualmente alle questioni sollevate dalla pittrice, Della Valle scrive che nel corso del suo viaggio ha trovato cose «assai strane» e «diverse» rispetto a quelle che conosceva in precedenza, ma tali scoperte sono comunque meno «degne» di spargimenti di «inchiostro» rispetto a «le imagin che forma il pennel vostro» e il «canto» stesso di Artemisia, «…qual mai l'orecchia mia / si dolce non ferì…».

In linea con questa *risposta*, Della Valle compone allora una *contropropostа* intitolata non a caso *Alla mano della medesima Sig.ra mentre dipinge o scrive*, che richiama il disegno con cui Pierre Dumonstier II nel 1625 aveva appunto omaggiato, come vedremo tra poco, *La digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine* (app. 13). Questo e l'ultimo sonetto della pittrice, in particolare, sembrano spostare l'attenzione dalla sfera professionale (il viaggio in Oriente dell'erudito, i talenti dell'artista) a una dimensione più intima e privata, con riferimenti a un legame interpersonale di cui purtroppo ad oggi sappiamo ancora ben poco: «Avvivi e infiammi, onde altrui e spira e geme» le scrive l'uomo, «Arsa, farrò, che tu ardi a meraviglia» gli risponde la donna; e ancora «Veggio, onde inarco di stupor le ciglia» esclama Della Valle, «Dunque io non potrò gl'homin'anchor essi, / far i finti spirar, tornar in vita, / se non mi volgi chiare le tue ciglia» replica Artemisia.

Sebbene l'uso di metafore inerenti al campo semantico del fuoco e della passione fossero del tutto convenzionali negli scambi intellettuali del tempo, qui però le varie allusioni sembrerebbero

[57] Il sonetto costituisce un'ulteriore (auto)testimonianza delle abilità performative dell'artista, che abbiamo già imparato a conoscere in merito al soggiorno fiorentino (cfr. *supra* 1.5), e che caratterizzeranno anche la ricezione seicentesca del periodo veneziano (cfr. *infra* 1.8) e napoletano (cfr. *infra* 1.9).

alludere a qualcosa che va al di là della retorica barocca, o delle buone maniere della comunità accademica: come propone Burioni (2022: 23), infatti, «something more than convention is concealed in the lines, a mutual understanding between traveller and artist» («fra le righe si nasconde qualcosa di più di una semplice convenzione, un'intesa reciproca tra il viaggiatore e l'artista»).

In ogni modo, questa recentissima scoperta poetica ci conferma ulteriormente come Artemisia, costretta a lasciare la capitale pontifica in fretta e furia dopo lo scandalo del processo (cfr. *supra* 1.4.2), riuscì a tornare e ad affermarsi con sorprendente autorità nell'ambiente romano, tessendo legami con le più importanti personalità della cultura seicentesca, attraverso la pittura, le sue doti performative, ma anche la «postura» con la quale impressionò il pubblico del suo tempo, cristallizzata appunto non solo nei dipinti, ma anche in simili sfoggi letterari.

Al sig.r Pietro della Valle mio sig.re in venire a veder le mie opere
Valle, che gia tutt'il mondano chiostro
cauto varcasti sotto varie stelle,
ecco qui l'opre mie queste son quelle,
che fan quasi vergognia al secol nostro.
Se'l mio non è chiaro, e famoso inchiostro,
né le pitture son loquaci, e belle,
il vostro stil vorrei, l'arte d'Apelle,
sol per farmi più grata al voler vostro.
Ma non vole il pennel la voglia mia
far satia, e'l Dio che ha in cura il sacro fonte,
mi troncha ogn'hora passi a mezza via.
Che se d'allori mi cingesse il fronte,
hor cantando, hor pingendo spereria
erger voi VALLE piu d'ogn'alto monte.
Artemisia Gentileschi

Alla Sig.ra Artemisia Gentileschi mia Sig.ra Risposta
Dopo che abbandonato il natio chiostro
Varie terre cercai sotto altre stelle,
Cose ho trovate assai strane, e da quelle
Diverse, che in se accoglie il terren nostro.
Ma degne più, per cui si sparga inchiostro
Da dotte penne ne più vaghe e belle,
Non vid'io mai (con pace sia d'Apelle)
De le imagin che forma il pennel vostro.
Con canto poi, qual mai l'orecchia mia
Si dolce non ferì, d'Apollo al fine
v'odo poggiar per gloriosa via;
Felice Donna, con voi ben la fronte
Cinger d'allori, e fare i spereria
Mia Valle di Parnaso un nuovo Monte.

Alla mano della medesima Sig.ra mentre dipinge o scrive
Bella man, che pennello e penna insieme
Si ben' adopri a fare altrui immortale
E contra i cui lavori e van lo strale
De la Morte e del Tempo, che ogni'un teme.
Non rubbasti già tu da le supreme
Sfere il fuoco a le imagin vitale;
Ma con doppia virtù, che assai più vale,
Avvivi e infiammi, onde altrui e spira e geme.
Spirare huomini finti, ardere i mezi,
Per te, ritratti; haver gli estinti vita
Veggio, onde inarco di stupor le ciglia:
Sacrati anco a la Fama i nomi altieri,
e te di lei su l'ali al ciel salita,
Perche tua Arte mi sia più a meraviglia.
Pietro Della Valle il Pellegrino

Al Sig.r Pietro della Valle Risposta
Non potrán mio pennel mia penna insieme
far il tuo nuom, più chiaro, et immortale;
ch'è giunto là, dove l'acerbo strale,
della morte, e del tempo più non teme;
Non potrai tu temer l'hore supreme,
benché tronchino lo stame tuo vitale
l'invide parche, che tua virtù vale
guidarti, ov'altri mai sospira o geme
Dunque io non potrò gl'homin'anchor essi,
far i finti spirar, tornar in vita,
se non mi volgi chiare le tue ciglia
Ma s'accesa che da tuoi lumi alteri
Prenda il fuocho, in le fiamme tue salita;
Arsa, farrò, che tu ardi a meraviglia.
Artemisia Gentileschi



Fig. 4 – Simon Vouet, *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, 90 x 71 cm, Pisa, Museo di Palazzo Blu

1.7 Il ritorno a Roma (1620-1626): «un'altra donna da quella che ne era partita»

> Così scese una mattina a piazza del Popolo: un'altra donna da quella che ne era partita. Una donna: proprio quello che una fanciulla non ha voglia di diventare, checché le sia successo. Ma c'è poco da scegliere, e meno ce n'era nel milleseicentoventidue o venticinque, a Roma.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Contrariamente a quanto suggerito dal romanzo di Vreeland (2002), oltre a portare con sé i due figli Cristofano e Prudenzia, Artemisia arrivò a Roma nei primi giorni del marzo 1620 insieme al marito Pierantonio, come dimostrato prima dalle ricerche archivistiche di Lapierre (1998) e poi confermato definitivamente dalle lettere pubblicate da Solinas nel 2011. Si tratta di una precisazione di non poco conto, dato che la cristallizzazione dell'immaginario legato alla pittrice ha per decenni suggerito una versione differente rispetto alla realtà dei fatti: la protagonista di Vreeland, intrisa di un femminismo oltremodo superato all'altezza degli anni Zero (cfr. GRAY 2002), si separa infatti da Pierantonio perché quest'ultimo vorrebbe impedirle di lasciare Firenze per andare a lavorare altrove, quando invece, come emerge dall'epistolario (cfr. *infra* 1.6.1), egli svolse la funzione di un vero e proprio "segretario" della pittrice, tanto da accettare anche la relazione extraconiugale con Maringhi, ben consapevole del ruolo dominante della moglie per le finanze famigliari.

A solo un mese dall'arrivo, come abbiamo visto nel carteggio con Maringhi dell'aprile 1620 (cfr. *supra* 1.6.1), Artemisia sarà costretta a vivere la morte prematura del figlio Cristofano che non aveva ancora compiuto cinque anni. Un tragico evento che potrebbe essere legato a un soggetto che la pittrice dipinse più volte nel corso della sua carriera, ovvero il *Fanciullo dormiente*, come testimonia il rametto autografo (app. 7) da poco acquistato dal Museum of Fine Arts di Boston (cfr. NAPOLI 2022: 186), o quello anonimo emerso nell'aprile del 2023 presso la casa d'aste romana Bertolami (cfr. CORREGGIA 2023), che sembrerebbe riferirsi agli inventari della collezione Orsini in cui, tra il 1698 e il 1707, è attestato «un dipinto in rame per traverso di d[ita] 9 e alto d[ita] 6, rapp[resentan]te un puttino che dorme posando il capo nel cuscino rosso ed un panno bianco, che lo cinge per traverso, opera d'Artemisia Gentileschi» (RUBSAMEN 1980: 38).

Ancora più interessanti, in relazione alla morte di Cristofano, sono però le copie ad acquaforte di Pieter de Jode II, Jean Ganiére (1640) e John Oliver (1680-90), tutte tra loro affini, in cui oltre al putto (identico a quello di Boston) sono presenti un teschio e iscrizioni che rimandano al tema dell'*Allegoria della morte*: «Stulte qui est somnus galidae nisi mortis imago? / Lunga quiescendi tempora fata dabunt»; «Aprenez o Mortels / Que cet Enfant qui dort / Monstre que sommes tels / Et

frères de la mort». Tramite suo padre, Artemisia doveva essere stata al corrente di uno scandalo che circa vent'anni prima aveva animato la capitale pontificia, ovvero quello relativo alla *Morte della Vergine* di Caravaggio, il quale si raccontava che avesse usato una prostituta annegata nel Tevere come modella per raffigurare la Madonna (cfr. BOLOGNA 2006: 112).

L'importanza dell'osservazione dal vero, dell'«imitar bene le cose naturali», così come affermò il Merisi in occasione del processo che vide imputato anche Orazio (cfr. *supra* 1.3), fu un principio cardine anche della pittura di Artemisia. L'adesione al realismo caravaggesco, cui la nostra pittrice si sentiva orgogliosamente erede, potrebbe a mio avviso aver portato la stessa artista a ritrarre il cadavere del figlio appena defunto, com'era del resto usuale all'epoca. Più che dormiente, infatti, il bambino sembra essere morto, data la flaccidità dei muscoli facciali: Artemisia potrebbe aver ricavato da questo archetipo numerose opere successive, facilmente declinabili di volta in volta come *Gesù bambino*, *Amorino* o *Allegoria della morte*, con la semplice aggiunta (o omissione) di attributi e iscrizioni; da una poesia anonima veneziana, quindi successiva alla morte di Cristofano a Roma nel 1620, sappiamo infatti che il poeta Jacopo Pighetti fosse in possesso di un «amoretto», realizzato da Artemisia, il quale sembra «che dorma, e spiri» (TOESCA 1971: 91). Un'elaborazione del lutto sotto forma artistica che, nonostante la mutevole percezione della morte nel corso dei vari secoli (cfr. BOURKE 2007), aprirebbe nuovi scenari dal punto di vista degli studi sul trauma (cfr. *infra* 3).

Superate queste prime settimane particolarmente difficili, nelle quali oltre alla morte Cristofano si aggiunsero le aggressioni di Orazio (cfr. *supra* 1.3) e l'agguato a mano armata contro Agostino (cfr. *supra* 1.4.2), Artemisia tornò a fare ciò che meglio le riusciva, ovvero dipingere e proseguire il processo di *self-fashioning* già avviato a Firenze: una fase, quella del ritorno a Roma, che coincide secondo Banti con la definitiva maturazione di Artemisia da «fanciulla» a «donna», in cui la pittrice «alzò la testa» e imparò a «farsi rispettare», «contro malevolenze e curiosità».

> Così scese una mattina a piazza del Popolo: un'altra donna da quella che ne era partita.
> Una donna: proprio quello che una fanciulla non ha voglia di diventare, checché le sia successo. Ma c'è poco da scegliere, e meno ce n'era nel milleseicentoventidue o venticinque, a Roma. Così Artemisia alzò la testa, e fece il conto dei suoi averi: bel viso, bella mano, bella persona, talento, quattro casse, duecento ducati, un marito […]: eredità che la fanciulla spirante e noncurante le trasmetteva e di cui si affrettò a prendere il comando. In un lampo, seppe che il maggiore di questi beni era il marito, condizione perché gli altri fruttassero: intanto si premuniva, d'istinto, contro malevolenze e curiosità, imitando, da stupirne le dame di Toscana, così brave a farsi rispettare. Riconosciuto definitivamente il suo stato, forte all'improvviso di una voglia di vivere e prosperare che le fanciulle non hanno, sacrificava per la prima volta, con animo sgombro, all'astuzia, la dea dei poveri che non vogliono morire. Ebbe la carrozza pronta, i facchini ossequenti, il bagaglio subito scaricato, le informazioni giuste. […] Il genio dell'azione furtiva e impronta le suggeriva i gesti e le parole, la conduceva per mano: sentiva di aver stretto una alleanza oscura, una specie di

> patto con se stessa, attraverso una legge or ora scoperta, quasi una seconda natura: e, in un brulicare di minuta attività, si divertiva (BANTI 2013: 301-302).

A tal proposito, disponiamo da qualche anno di una testimonianza che formalizza in maniera emblematica la «postura» assunta da Artemisia in questo secondo periodo romano: l'artista, infatti, si fece strategicamente ritrarre dal celebre pittore francese Simon Vouet (fig. 4) con al collo un medaglione raffigurante il Mausoleo di Alicarnasso[58], una delle sette meraviglie del mondo che la regina Artemisia di Caria dedicò al marito defunto nel IV secolo avanti Cristo. Soggetto particolarmente apprezzato nel Seicento, il riferimento all'omonima sovrana greca (condiviso, se non altro, da Artemisia con l'amico Simon) attestava per la cultura barocca due virtù femminili ben precise: da una parte la fedeltà coniugale, come emerge nell'iconografia di Artemisia di Caria che si appresta a bere le ceneri del marito, di cui si era già servita ad esempio la "vedova fedele" Caterina de' Medici (1519-1589), moglie del re di Francia Enrico II (1519-1559), e poi reggente al trono dal 1560 al 1563; dall'altra, che l'ingegno e le opere di una donna potessero arrivare a vincere la morte, come ribadito in numerose opere musicali coeve dedicate alla moglie del satrapo Mausolo, alla quale la pittrice verrà poi associata a Venezia e Napoli anche dai poeti Antonio Colluraffi (cfr. *infra* 1.8) e Girolamo Fontanella (cfr. *infra* 1.9). Come già a Firenze, anche a Roma Artemisia continuò a costruire con grande attenzione la propria immagine pubblica partendo dal suo stesso nome di battesimo (cfr. *supra* 1.1), inusuale per l'epoca, e quindi ulteriore fattore della sua eccezionalità come pittrice. Dopo essere stata costretta ad abbandonare la città pontificia all'età di diciannove anni in seguito allo scandalo del processo, la pittrice tornò dunque in quella che era la capitale artistica del tempo presentandosi, ormai trentenne, come un'esponente della cultura ufficiale, pronta a entrare nelle istituzioni più prestigiose dell'Urbe: una volontà esplicitata, appunto, dal ritratto di un pittore di prim'ordine come Vouet, nominato nel 1624 Principe dell'illustre Accademia romana di San Luca, volta a elevare il lavoro degli artisti al di sopra del semplice artigianato.

A Roma Artemisia dovette ben presto adeguarsi a una temperie molto differente rispetto a quando aveva lasciato la città nel 1612, dove la scena pittorica era ancora dominata dall'opera di Caravaggio: l'elezione al soglio pontificio del papa bolognese Gregorio XV nel 9 febbraio 1621, infatti, portò a un radicale cambiamento del gusto artistico, orientato ora verso il classicismo emiliano di Annibale Carracci, Guido Reni, Giovanni Lanfranco, Domenichino e del più giovane Guercino, chiamato a Roma proprio nel 1621 come prediletto del cardinal nipote Ludovico Ludovisi, committente del cantiere più rappresentativo dello spirito del tempo, il Casino dell'Aurora. È nell'ambito di questo repentino mutamento culturale che Artemisia riuscì a dare prova del suo

[58] Il mausoleo ha permesso al critico Roberto Contini di identificare la pittrice ritratta da Vouet con Artemisia Gentileschi (cfr. SOLINAS 2019).

straordinario talento, realizzando nel 1622 un capolavoro come la *Susanna* oggi conservata a Stamford (app. 8), in piena sintonia con la «grande macchia» guercinesca – un soggetto che aveva già affrontato in maniera del tutto differente nel 1610, quando era ancora a Roma (fig. 1). Dopo aver enfatizzato il suo caravaggismo al cospetto di un amante del teatro come Cosimo II, a Firenze, la pittrice seppe dunque adeguarsi in pochi mesi al gusto in auge nell'Urbe dei primi anni Venti, a differenza di Orazio che non riuscì invece a emanciparsi dal modello caravaggesco, ricevendo sempre meno commissioni nella Roma di Gregorio XV.

Ciò non vuol dire, d'altra parte, che a Roma Artemisia rinnegò il caravaggismo che tanto l'aveva resa celebre a Firenze, come testimonia infatti il *Ritratto di Gonfaloniere* firmato e datato «ROMAE 1622» (app. 9), considerato da Gregori «uno degli esempi più sensazionali della ritrattistica caravaggesca» (NAPOLI 1985: 147). L'anonimo personaggio, che prende il nome dallo stendardo papale alla sua sinistra (chiamato appunto gonfalone), è stato accostato da Carla Bernardini a Costanzo di Giasone (cfr. MILANO 2011: 180-182), senatore bolognese dell'illustre casato dei Vizzani, gonfaloniere pontificio a Roma e appartenente all'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro: l'ordine nobiliare, creato nel 1572 da un altro papa bolognese come Gregorio XIII e affidato a Emanuele Filiberto di Savoia, è evocato chiaramente nel dipinto dalla croce argentea trilobata dipinta al centro dell'armatura. Tale proposta è rafforzata dal fatto che Costanzo morì all'età di trentanove anni proprio nel 1622, come recita la data del dipinto, e quindi la sua famiglia potrebbe aver voluto commemorare la sua prematura scomparsa attraverso un ritratto di grandi dimensioni (cm 208,4 x 128,4). Poiché suo padre aveva sposato in seconde nozze Ippolita Ludovisi, sorella di papa Gregorio XV, la scelta da parte della famiglia di far ritrarre il gonfaloniere appena deceduto ad Artemisia rappresenterebbe un'ulteriore prova di come la pittrice, in pochissimo tempo, riuscì a entrare nelle grazie dell'entourage bolognese che gravitava attorno al nuovo Pontefice.

Oltre all'assoluta qualità del dipinto, che si iscrive a pieno titolo nella tradizione ritrattistica che da Tiziano arriva fino a van Dick e Velázquez (cfr. LONDON 2020: 154), la tela, conservata presso le Collezioni comunali d'arte di Palazzo d'Accursio a Bologna, dà consistenza a un aspetto centrale della ricezione seicentesca di Artemisia, che oggi si è invece perso, ovvero la sua fama come eccellente ritrattista. Sebbene il contemporaneo Baldinucci (1974: 713) affermi che la pittrice «si diede prima a far ritratti, de' quali fece moltissimi in Roma», e De Dominici (1742: 178) scriva che la sua produzione napoletana fu costituita «specialmente de' ritratti di gran personaggi ch'eccellentemente ella avea dipinti», infatti, ci sono giunti pochissimi saggi di questo genere pittorico, come ad esempio il documentato *Ritratto di dama con ventaglio* (cfr. MILANO 2011: 184-185) o l'autografo *Ritratto di Antoine de Ville*, architetto militare e membro anch'egli dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro (cfr. MILANO 2011: 186-189).

Va detto, d'altra parte, che la mancata emersione dei ritratti di Artemisia è legata anche a un iniziale indirizzo della critica femminista (cfr. GARRARD 1989), che non aveva alcun interesse ad associare una pittrice "eccezionale" a un genere considerato precipuamente femminile, al pari della natura morta, dove pure Artemisia sembrerebbe aver offerto ottime prove secondo le fonti coeve: «i bellissimi quadri di frutti, che uscivano dal suo pennello» (BALDINUCCI 1974: 715). Un discorso analogo, ad esempio, è quello relativo alle sue opere devozionali, tra cui numerose *Madonna col Bambino* (app. 55; app. 56), un soggetto legato a sua volta alla dimensione materna di Artemisia, che il femminismo degli anni Settanta e Ottanta non aveva alcun interesse a indagare. Il graduale superamento di questa prima fase della riscoperta dell'artista (cfr. *infra* 2.5), e la contestuale rivalutazione da parte della critica di alcuni generi pittorici a lungo considerati minori, porterà presumibilmente nei prossimi anni a scoprire nuovi capolavori, che ci restituiranno un'immagine ulteriormente articolata della nostra pittrice e della sua ricezione seicentesca.

Forse fu proprio il suo amico e ritrattista Vouet a introdurre Artemisia nella scena artistica romana: all'interno di questi circoli culturali Artemisia conobbe il cavalier Cassiano dal Pozzo, che diverrà uno dei suoi più importanti committenti, mecenate fra gli altri anche della pittrice Giovanna Garzoni (1600-1670), che Artemisia potrebbe aver poi incontrato sia a Venezia che a Napoli (cfr. SOLINAS 2020). Il celebre erudito, accademico dei Lincei e della Crusca, continuò a richiedere le opere di Artemisia anche dopo molti anni che quest'ultima lasciò Roma, come testimonia la lettera del 24 ottobre 1637, in cui la pittrice annuncia orgogliosa a Cassiano l'invio del proprio autoritratto, «conforme Ella una volta mi comandò per annoverarlo fra' pittori illustri» (identificabile forse con la fig. 5). Tanta fu la confidenza fra i due che l'artista, da poco insediatasi a Napoli nel 31 agosto 1630, arriverà addirittura a chiedere al suo mecenate di fornire «la licenza di poter portare l'armi al clerico Diego Campanili», sua "guardia del corpo" durante il soggiorno partenopeo (cfr. *infra* 1.9).

Con la morte di Gregorio XV (8 luglio 1623), e l'elevazione al soglio pontificio di Maffeo Barberini il 6 agosto 1623, Cassiano fu chiamato dal neo pontefice Urbano VIII a far parte del consiglio particolare del nuovo Segretario di Stato, suo giovane e inesperto nipote, il Cardinal Francesco Barberini, che come vedremo potrebbe aver svolto un ruolo decisivo relativamente al soggiorno inglese di Artemisia (cfr. *infra* 1.10). Alla sua predilezione per l'arte e la scienza, si aggiunse dunque anche una notevole influenza politica che gli permise di pilotare commissioni ad artisti suoi protetti, come lo stesso Vouet, Domenichino, Poussin e Pietro da Cortona. Dopo essersi saputa adeguare in pochissimo tempo al classicismo emiliano in auge nell'Urbe dei primi anni Venti, tramite Cassiano dal Pozzo Artemisia riuscì dunque inserirsi anche nelle alte sfere della politica barberiniana.

Un altro importante committente del periodo romano fu Fernando Afán de Ribera, III duca di Alcalá, ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede e vicario generale in Italia durante il regno di Urbano VIII: il diplomatico apprezzò a tal punto il talento della pittrice da chiamarla poi nel Regno di Napoli quando ne divenne Viceré nel 1629 (cfr. *infra* 1.9). Una volta tornato in patria, il duca di Alcalá portò inoltre con sé diversi dipinti dell'artista, di cui verranno subito realizzate numerose copie di ottima qualità in terra spagnola (cfr. NAPOLI 2022: 142-143), contribuendo in maniera decisiva al successo iberico di Artemisia, al centro delle iniziative sulle donne artiste portate avanti in questi ultimi anni dal museo madrileno del Prado (cfr. LOCKER 2022).

Un'importante testimonianza di questo sodalizio nato a Roma, e poi decisivo anche a Venezia e Napoli, è il capolavoro *Sinite parvulos venire ad me* (app. 10), relativo ai brani evangelici di Marco (10, 13-14) e Matteo (19, 13-14), firmato "Artemisia Gentileschi" e datato "Romae 1626": destinato alla sala capitolare della certosa di Siviglia, il dipinto era stato commissionato tramite il duca di Alcalá per entrare a far parte di un *Apostolado*, ovvero una serie di opere raffiguranti Gesù e gli apostoli, insieme a tele realizzate dai più grandi pittori del tempo come Baglione, Battistello, Guido Reni, Giovanni Lanfranco e Jusepe de Ribera (cfr. NAPOLI 2022: 126 sgg.). Il quadro, rintracciato solo nel 2012 da Gianni Papi e oggi conservato nella Basilica dei Santi Ambrogio e Carlo a Roma, ci restituisce un'atmosfera completamente differente rispetto alla violenza teatrale degli anni fiorentini: qui, infatti, Artemisia ha saputo rappresentare con grande efficacia un gesto di preziosa dolcezza, ovvero la tenera mano del Cristo che accarezza i bambini, perché come recita il Vangelo «a chi è come loro, infatti, appartiene il regno dei cieli».

Ancora una volta, l'aggiunta di nuovi tasselli all'articolato mosaico della produzione di Artemisia smentisce gli stereotipi di cui è stata spesso vittima negli ultimi decenni, sia a livello biografico che artistico: in primo luogo perché, con dipinti come il *Sinite parvulos* (app. 10), la pittrice dà prova di essere all'altezza del ricercato lirismo del padre, a lungo considerato superiore dalla critica per la sua coerenza stilistica contro il presunto eccessivo camaleontismo della figlia; la quale, invece, ci sembra piuttosto un'interprete in grado di utilizzare non solo *uno* ma *più* linguaggi artistici, a differenza di Orazio che rimarrà sempre legato alla lezione caravaggesca. In secondo luogo perché Artemisia dimostra di non essere soltanto la pittrice mangiauomini di donne violente e vendicative, ma un'artista ancora da scoprire in tutta la sua complessità, che appunto seppe rappresentare con grande originalità ed efficacia anche l'altro sesso (basti pensare, oltre alle opere religiose napoletane, ai meravigliosi ritratti di *Gonfaloniere* e *Antoine de Ville* appena citati).

Oltre che dal ritratto di Vouet, durante il soggiorno romano la nostra artista fu celebrata anche da molte altre opere encomiastiche che contribuirono ad accrescere il suo enorme successo, in quegli anni di gran lunga superiore a quello di Orazio, che sarà invece costretto a lasciare definitivamente

l'Urbe nel 1621 per ottenere nuove commissioni. Alla Scher Collection di New York, ad esempio, è ancora oggi conservata una medaglia bronzea realizzata intorno al 1625, con inciso «ARTEMISIA GENTILESCA PICTRIX CELEBRIS» (app. 11), a riprova di come allora fosse del tutto normale declinare il termine latino *pictor* al femminile, al contrario delle continue polemiche cui assistiamo oggi – la stessa Artemisia venne iscritta all'Accademia del Disegno di Firenze come «pittora» (cfr. *supra* 1.5.2), mentre Vasari (1568) definiva ad esempio Properzia de' Rossi come una «scultrice», e Plautilla Bricci (1616-1705) faceva ricorso al termine «architettrice» per firmare le sue opere, come ci ha insegnato l'omonimo romanzo di Melania Mazzucco (2019). L'opera è di particolare importanza perché è una delle prime medaglie, dopo l'illustre precedente di Lavinia Fontana, a essere dedicata a una donna artista all'interno di una produzione particolarmente apprezzata a partire dal Rinascimento (cfr. LONDON 2020: 162-163). Al Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, a Bruxelles, si trova il *divertissement* attribuito al pittore olandese Leonard Bramer, conosciuto in Italia come Leonardo delle Notti, in cui Artemisia è ritratta come un uomo coi baffi con in mano uno specchio (app. 12); al British Museum di Londra, invece, è conservato il disegno dell'artista francese Pierre Dumonstier II, che nel 1625 immortalò l'iconica mano destra «dell'eccellente e abile Artemisia» che tiene il pennello (app. 13), affermando inoltre come «questa» superi le celebri mani di Aurora – un paragone d'origine omerica che tornerà anche nei componimenti poetici d'ambiente napoletano (cfr. *infra* 1.9).

> *Recto*: Faict a Rome par Pierre Du Monstier Parisien, Ce dernier de Decemb.re 1625. / aprez la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine.
> *Verso*: Les mains de l'Aurore sont louées et renommées pour leur rare beauté. Mais celle cy / plus digne le doit estre mille fois plus, pour scavoir faire des merveilles, / qui ravissent les yeux des plus Judicieux.[59]

Il disegno dovette riscuotere un certo successo, dato che il già citato sonetto *Alla mano della medesima Sig.ra mentre dipinge o scrive* dell'erudito Pietro Della Valle, dedicato ad Artemisia nel 1626, sembra appunto richiamarlo (cfr. *supra* 1.6.3). Un altro artista francese come il disegnatore Jérôme David omaggiò la donna con un'incisione (app. 14) che reca la dedica «Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad. Ne' Desiosi», arricchita dall'espressione latina «En Picturae Miraculum / Invidendum Facilius Quàm Imitandum» («Un miracolo in pittura, più facilmente invidiato che imitato»): testimonianza di come Artemisia facesse parte di una delle accademie più esclusive dell'epoca come quella dei Desiosi (cfr. MEROLLA 2008), che annoverava fra i suoi membri letterati quali Agostino Mascardi, Virgilio Malvezzi, Emanuele Tesauro, Girolamo Aleandro, Sforza

[59] «*Recto*: Realizzato a Roma da Pierre Dumonstier, parigino, l'ultimo giorno di dicembre del 1625 / dalla degna mano dell'eccellente e abile Artemisia, gentildonna romana.
Verso: Le mani di Aurora sono lodate e rinomate per la loro rara bellezza. Ma questa / è mille volte più meritevole per saper fare meraviglie / che mandano in visibilio gli occhi più giudiziosi».

Pallavicino, poeti, musicisti e artisti come Carlo Rainaldi – una rete di illustri conoscenze che potrebbe avere favorito, come abbiamo visto, lo scambio di sonetti fra Artemisia e Della Valle, appena rientrato nella capitale pontificia dopo un lungo viaggio in Oriente (cfr. *supra* 1.6.3).

È davvero sorprendente come nel giro di pochi anni Artemisia sia riuscita a scongiurare un destino che, dopo il pubblico processo del 1612, sembrava ormai segnato irrimediabilmente, e a maggior ragione nella città eterna. Come abbiamo già visto (cfr. *supra* 1.6.1), inoltre, dal 1623 il marito Pierantonio non risulta più domiciliato nell'abitazione dell'artista, che visse dunque sola con la piccola figlia Prudenzia, in quella che ella stessa definiva orgogliosamente «una casa da vedere e da starci un galantuomo» (*Lettera 33*, 9 luglio 1620). Da quanto emerge dalle ricerche archivistiche condotte in occasione della mostra di Napoli (2022), però, Artemisia si separò dalla figlia di circa dieci anni in concomitanza con la sua partenza per Venezia, dato che Prudenzia risulta essere a Napoli sin dal 1626 (cfr. D'ALESSANDRO/PORZIO 2023: 15). Al di là del suo straordinario talento pittorico, va dunque riconosciuta alla pittrice anche una straordinaria indipendenza economica e sociale, oltre che un'esemplare capacità di sapersi reinventare a livello imprenditoriale, come diremmo noi oggi: «se Artemisia è un modello per le donne che hanno subìto violenza sessuale, *slutshaming* o comunque bullismo sessista, – scrive infatti l'autrice finlandese Mia Kankimäki (2021: 278) nella sua fortunata raccolta *Le donne a cui penso di notte* – lo è anche per tutte le scrittrici o le artiste che combattono con le difficoltà economiche».

Una prova di grande resilienza e comunicazione della propria immagine, nonostante la violenza subita e l'esposizione provocata dal conseguente processo; un modello di *agency* femminile, privato e professionale, che continua ancora oggi a ispirare molte donne a ogni latitudine del mondo, dall'illustratrice Gina Siciliano alla pop star FKA Twigs, passando per la drammaturga Cathy Caplan: tutte autrici che sono riuscite a esprimere (e poi a rappresentare in forma artistica) il trauma della violenza subita in concomitanza, non a caso, con il loro interessamento alla vita e all'opera di Artemisia (cfr. *infra* 3.3).

1.8 Venezia (1627-1629): Artemisia e le «guerre culturali» del suo tempo

> E poi la lingua non ha parole degne per inalzare i tuoi pregi. Perché non dirò, che sei Donna, per non recar pregiudicio alla vitalità de' tuoi pensieri. Non dirò, che sei Dea, accioché non chiami assentatrice la sincerità della mia voce. Non dirò, che sei bella, per non accomunarti i pregi d'ogni semplice dona. Non dirò, che mi formi miracoli col penello, per non gli defraudare le glorie. Non dirò che partorisci meraviglie con la lingua; perché tu sola sei degna di celebrarle. Dirò solamente, che la singolarità della tua virtù necessita il mio ingegno ad inventare nuovi vocaboli della grandezza delle tue doti, et espressivi della mia divotione.
>
> (Giovan Francesco Loredan ad Artemisia Gentileschi)

Dal registro delle lettere di Pietro Della Valle, l'erudito con cui Artemisia ebbe uno scambio epistolare in versi (cfr. *supra* 1.6.3), sappiamo che il 5 dicembre 1626 l'uomo inviò «un piego per la Sig.ra Artemisia Gentileschi» (cit. in BURIONI 2022: 120) tramite il suo agente veneziano Girolamo da Ca' Pesaro: da questo documento emerso solo di recente, dunque, siamo a conoscenza del fatto che a quella data la pittrice si trovava già a Venezia. In quello stesso periodo, non a caso, molte delle personalità con le quali Artemisia aveva avuto contatti a Roma si trasferirono presso la Serenissima: il già citato diplomatico spagnolo Viceré Fernando Afán de Ribera, il compositore inglese Nicholas Lanier (molto valorizzato a livello narrativo da Lapierre, proprio nel soggiorno veneziano della pittrice), Simon Vouet di rientro in Francia e, ultimo ma non ultimo, l'amato Maringhi (cfr. SOLINAS 2021: 28). È dunque probabile che la pittrice sia giunta insieme a una di queste conoscenze nella città lagunare, da dove ripartirà solo nel 1630, in concomitanza con l'arrivo della peste in Veneto e l'invito a recarsi a Napoli da parte del neo Viceré – ovvero lo stesso duca di Alcalá che Artemisia aveva già conosciuto a Roma e continuato a frequentare presso la Serenissima, che nel frattempo il governo spagnolo aveva promosso alla guida del Viceregno partenopeo.

Ancor più che in passato, il contesto sociopolitico della Venezia di quegli anni si discostava radicalmente dal resto della penisola italiana dominata dalla propaganda controriformistica. Tra il 1591, anno delle agitazioni degli studenti dello Studio di Padova contro il collegio gesuitico, e il 1660, l'ultimo anno di attività dell'Accademia degli Incogniti, «Venezia divenne all'interno del mondo cattolico il centro dell'opposizione all'estendersi dell'autorità papale, nonché la sede di un'editoria vitalissima che pubblicava libri senza significative interferenze da parte di censure ecclesiastiche o governative» (MUIR 2008: 3-4). La Serenissima si trasformò allora nel teatro di quelle che Edward Muir definisce «guerre culturali», in cui i difensori dell'ortodossia cattolica come i Padri gesuiti e la

Romana Inquisizione cercarono in tutti i modi di contrastare i filosofi scettici dell'Università di Padova, i libertini delle accademie veneziane e i librettisti della nascente opera.

> Sotto alcuni aspetti questo momento del tardo Rinascimento può essere visto come una sorta di protoilluminismo, una prefigurazione delle problematiche culturali del Settecento. I veneziani e i loro alleati difendevano lo scetticismo religioso (perfino l'ateismo), la sperimentazione scientifica, la libertà sessuale (perfino la pederastia), i diritti delle donne all'istruzione e alla libertà dalla tirannia dei genitori, la presenza delle donne sui palcoscenici e il potere seduttivo della voce femminile nell'opera (ivi: 5).

Ad acuire ancor più la tensione, nella Venezia dell'epoca si diffuse sempre più una morale che considerava il sesso indipendentemente dal suo ruolo riproduttivo, arrivando a celebrare l'amante che «finalmente ama, non per altro, che per godere» (PALLAVICINO 1649: 107). I patrizi veneziani tendevano pertanto a sposarsi sempre meno e moltissime patrizie erano invece costrette a farsi monache, provocando quindi un'inedita crisi demografica all'interno dell'alta società veneziana. La questione femminile era dunque al centro delle accese dispute di quegli anni, tanto che il crollo delle strutture matrimoniali aristocratiche portò alla formazione di quello che Virginia Cox (1995) definisce «l'io celibe», sempre più evidente nell'opera delle scrittrici veneziane che sostenevano l'uguaglianza fra i due sessi. Se a Roma e Firenze le donne artiste erano al massimo oggetto di intrattenimento a corte, qui iniziavano invece a essere anche soggetto di discussione prendendo parte al dibattitto pubblico, come testimonia ad esempio il romanzo *La gondola a tre remi* di Girolamo Brusoni (1657: 149) che ha come protagoniste due donne, Celinda e Alberta, che erano «solite frequentare il verno le Accademie».

In un simile contesto, il ruolo della donna nella società e la sua sessualità al di fuori del matrimonio erano temi di grande attualità, degni di una trattazione filosofico-letteraria che arrivò a criticare esplicitamente la pratica delle monacazioni forzate, cui le famiglie veneziane ricorrevano con sempre maggiore insistenza. Ciò era dovuto, anzitutto, alle conseguenze socioeconomiche derivanti dalla mancanza di una legge sulla primogenitura, che portò le famiglie dell'aristocrazia veneziana a limitare il numero dei matrimoni per preservare il proprio peso politico all'interno del complesso meccanismo del repubblicanesimo aristocratico.

> Alla metà del Cinquecento la combinazione tra inflazione delle doti, che scoraggiò molti padri del patriziato a sobbarcarsi la spesa del matrimonio delle figlie, e inflazione dei prezzi, che erose i patrimoni, incentivarono la pratica della restrizione al matrimonio: le famiglie ponevano un limite al numero dei figli cui era consentito sposarsi, al fine di impedire la dispersione del patrimonio. La pratica era governata da una doppia logica, finanziaria e politica. In assenza di leggi sulla primogenitura, un'eredità andava ripartita fra tutta la prole legittima di sesso maschile ad ogni generazione, e un'eredità divisa diveniva un'eredità assottigliata. Nell'ottica di chi cercava

> di stringere alleanze politiche attraverso il matrimonio, un partito i cui fratelli non si sposavano non sarebbe stato distratto da altri legami di affinità e avrebbe potuto assicurare un pieno sostegno ai propri parenti acquisiti, specialmente quando sarebbe stata in gioco l'elezione a cariche lucrative (MUIR 2008: 107).

È evidente come la questione del genere fosse per più motivi al centro del dibattito veneziano, e Artemisia ebbe modo di farne parte in prima persona così come molte altre donne artiste attive nella città lagunare. Anche se non mancavano ovviamente interventi misogini, ancor più aspri che altrove alla luce di un tale coinvolgimento femminile, come ad esempio *I Donneschi Difetti* (1599) di Giuseppe Passi o *Contro 'l Lusso Donnesco* (1644) di Francesco Buoninsegni, autrici come Lucrezia Marinelli (1571-1653) e Arcangela Tarabotti (1604-1652) ebbero un ruolo di primo piano con opere rivoluzionarie come *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini* (1600) e *La tirannia paterna*, ispirate a loro volta alla produzione delle poetesse veneziane del Cinquecento, tra cui Veronica Franco, Gaspara Stampa[60], Moderata Fonte e Isabella Andreini. Tali conflitti culturali non furono certo indolori, e portarono all'emersione di un profondo smarrimento che è forse la cifra che più contraddistingue la modernità della cultura barocca, nella quale si manifestano per la prima volta molti aspetti fondanti dell'epoca contemporanea.

> Il dolore e l'ansia generati dall'erosione delle tradizionali forme d'ordine erano più che mai evidenti nelle discussioni sui ruoli di genere, questione che preoccupava i libertini e i librettisti dei primordi dell'opera. Pochi tra loro godevano dei benefici del matrimonio, con i suoi tradizionali ruoli di genere. Infrazioni alla visione ordinaria erano particolarmente comuni sulle scene teatrali, dove i ragazzi interpretavano ruoli femminili, o nell'opera, con la presenza dei castrati e delle cantanti travestite. Nel Seicento il teatro comico, tragico e musicale (ossia l'opera) divenne la forma d'arte più popolare, quella che dava modo di vedere meglio le ansie e le preoccupazioni proprie dell'epoca. Una volta che lo scetticismo ebbe compromesso la capacità delle arti di imitare la natura, gli artisti del teatro, liberati dalle pastoie delle convenzioni tradizionali, cercarono di innovare, di creare qualcosa di realmente inusitato. Le condizioni che avevano favorito Shakespeare e Cervantes furono le stesse in cui videro la luce le prime opere. L'alta popolarità del teatro ingenerò una reazione antiteatrale, forse più nota per quanto riguarda l'Inghilterra, dove i puritani chiusero i teatri. In Italia i vescovi cattolici tuonavano contro il teatro comico; a Venezia i gesuiti riuscirono persino a far chiudere i teatri comici, che riaprirono solo dopo l'espulsione della Compagnia di Gesù, avvenuta nel 1606 (MUIR 2008: 11).

Una cosa era però lo Stato, i giochi di potere che portavano avanti la macchina della Repubblica veneziana, e un'altra la produzione artistica e letteraria delle accademie, che per certi versi costituirono un laboratorio alternativo rispetto alla cultura ufficiale: nonostante la parziale apertura dell'ambiente lagunare, infatti, in quanto donna Tarabotti lamentava con grande consapevolezza

[60] Relativamente all'influenza delle *Regole* di Fortunio (cfr. *supra* 1.6.2) nella poesia di Gaspara Stampa, cfr. ROIĆ 2001.

come, mentre gli uomini potevano frequentare liberamente le celebri università di Padova, Bologna, Roma, Salamanca e Parigi, «non mai a noi è concesso ascoltar lezzioni in pubbliche scuole» (BORTOT 2007: 292). La Serenissima forniva infatti un'educazione umanistica ai discendenti delle classi più agiate per prepararli ad assumere i pubblici incarichi dello Stato, interdetti appunto alle donne. Con un'immagine particolarmente efficace, Tarabotti (ivi: 308-309) nota in prima persona come «sento di nuovo ferirmi l'orecchio una voce universale di tutti gli uomini che non permettono che le donne attendano agli studii di Grammatica, Retorica, Logica, Filosofia, Teologia e d'altre scienze, perché frequentando le scuole con libertà, facilmente caderebbero in errori d'impudicizia».

Con estrema lucidità critica, Marinelli (1621: 83-93) aveva già colto come gli uomini fossero contrari a una pubblica istruzione femminile per questioni politiche prima ancora che morali, perché così avrebbero perduto cioè la loro posizione di potere, basata in realtà su un dominio di carattere culturale e non naturale, come suggeriva invece una certa lettura gesuitica dell'Aristotelismo – particolarmente avversata in quegli anni dagli ambienti accademici padovani (cfr. MUIR 2008). Confutando lo stereotipo per cui alle donne del passato non fu concesso di studiare le arti liberali e le scienze, ribadito puntualmente dalla propaganda controriformistica (ma anche della Serenissima, in questo caso) interessata a perpetuare lo *status quo*, l'autrice cita le numerose autrici dell'antichità che si resero invece celebri nel campo della filosofia, dell'astronomia e della poesia, facendo riferimento tanto a esempi della storia moderna quanto ai racconti di Plinio e Plutarco, su cui spesso si basavano anche gli storici coevi.

Tali premesse permisero appunto anche a una suora come Arcangela Tarabotti, forzatamente monacata presso il monastero benedettino di Sant'Anna, di approcciarsi alle Sacre Scritture in maniera del tutto inusuale per il primo Seicento italiano, ovvero un contesto che vide nel giro di pochi anni cambiare radicalmente il rapporto dei Cattolici con il testo sacro. Dal 1567 fino alla metà del Settecento, infatti, in Italia non si stamparono più Bibbie in volgare, eccetto quella di Giovanni Diodati che fu pubblicata a Ginevra nel 1607. Queste politiche restrittive, che arrivarono anche a ritirare dal mercato e sequestrare opere in volgare su temi biblici, colpirono in maniera decisiva i laici, e a maggior ragione le donne. Nei Paesi controriformati ci si poteva ormai approcciare alle Scritture solo attraverso la lettura parziale di brani autorizzati o le forme istituzionali della liturgia, della predicazione e dell'iconografia, vedendo negata sul nascere ogni iniziativa religiosa di carattere personale.

Un saggio della peculiare atmosfera politico-religiosa che doveva respirarsi nella Repubblica di Venezia ci è dato da uno splendido brano di Brecht (1971: 16-17), che nella sua celeberrima *Vita di Galileo* immagina un emblematico dialogo tra il procuratore dello Studio di Padova e il professor Galilei, che divenne titolare della cattedra di matematica nel 1592 e rimase nell'università veneta fino

al 1610, quando si trasferirà a Firenze ed entrerà poi in contatto proprio con la nostra pittrice (cfr. *supra* 1.5.2).

> Non dimenticate che, se la Repubblica forse non paga lautamente come certi principi, garantisce la libertà d'indagine. Noi, a Padova, ammettiamo come auditori allo Studio persino dei protestanti! E gli conferiamo tanto di laurea. E quando ci furono date le prove, le prove dico, signor Galilei, che Messer Cremonini teneva discorsi irreligiosi, non solo non l'abbiamo consegnato all'Inquisizione, ma gli abbiamo anche aumentato lo stipendio! Fino in Olanda si sa che Venezia è la Repubblica dove l'Inquisizione non può mettere il becco. E questo deve avere un certo valore per voi, che fate l'astronomo e lavorate in un campo dove da lungo tempo non si tiene più nel dovuto rispetto l'insegnamento della Chiesa...

Artemisia entrò effettivamente in contatto con un simile ambiente culturale, ispirato appunto dalle lezioni di filosofia naturale di Cesare Cremonini (1550-1631), uno dei pensatori più avversati dal mondo cattolico nella prima età moderna (cfr. SPRUIT 2016). La prima testimonianza tal senso è la commissione da parte del letterato Antonino Colluraffi, cavaliere di San Marco e insegnante di retorica nella scuola pubblica veneziana (cfr. BENZONI/ZANATO 1982), dell'emblema dell'Accademia degli Informi che si fregiava del motto latino *Dum Mobilis Aetas* mutuato dal *Carpe diem* oraziano, con l'«orsa che lambisce il proprio parto» (COSTA 2000: 30). Analogamente alla *Lettera 41* della pittrice che abbiamo già analizzato (cfr. *supra* 1.6.2), l'emblema associa la creazione artistica al gesto istintivo della madre, che Artemisia poteva raffigurare meglio di chiunque altro in quanto donna, pittrice, e appunto madre. Lo stesso Colluraffi (1628: 7), inoltre, in un madrigale encomiastico del 1628 mette in relazione la pittrice con la sua omonima sovrana greca, così come aveva già suggerito Vouet nel suo ritratto: «Quella fabbricò al Mondo Meraviglie: / questa pinge Stupori. / Urna fu là de' corpi, e qui de' cori».

Molte delle personalità che gravitavano attorno agli Informi, compresa Artemisia, confluirono presto nella nuova Accademia degli Incogniti, fondata dall'allievo del Colluraffi Giovan Francesco Loredan (1607-1661), astro nascente della scena letteraria veneziana, formatosi a Padova dove approfondì «gli arcani della filosofia sotto l'inimitabile Cremonino» (CARMINATI 2005). Il giovane poeta, insieme ad altri ex allievi di Cremonini, ebbe sin da subito contatti con i più vivaci ambienti culturali del tempo, tanto da intraprendere relazioni con libertini francesi come Gabriel Naudé, ma anche con accademici italiani quali i Desiosi romani Agostino Mascardi e Virgilio Malvezzi (che probabilmente Artemisia conobbe a Roma, cfr. *supra* 1.7), o Giovan Battista Manso principe dall'accademia degli Oziosi, con cui la pittrice entrò in contatto nel suo successivo soggiorno napoletano (cfr. *infra* 1.9). Con un approccio conviviale e aperto al dibattito, gli Incogniti si cimentavano in occupazioni ludiche come la «lettura comune dei componimenti accademici come le

novelle, le orazioni, di discorsi, le bizzarrie, gli scherzi» alternate a tematiche più serie come gli «interessi politici per le sorti della Repubblica e dei cittadini» (MIATO 1998: 72).

Dal punto di vista iconografico, è significativo sottolineare come il pittore veneto Alessandro Varotari, noto come il Padovanino e vicino agli Incogniti, fosse particolarmente propenso alla raffigurazione di eroine audaci (cfr. VALONE 1982), in linea con i coevi dibattiti accademici relativi alle "donne forti ed intrepide". Non a caso altri artisti dell'epoca, iscritti all'Accademia degli Incogniti, raffigurarono spesso nei loro dipinti donne esemplari dell'antichità, dalle veterotestamentarie Giuditta e Susanna alle più controverse Cleopatra e Semiramide – figure frequentate anche dalla nostra pittrice. A Venezia, inoltre, Artemisia potrebbe aver avuto l'occasione di visionare il ciclo di affreschi del cortile di Palazzo Mocenigo, ora perduto, che raffigurava figure femminili che davano talmente fastidio ai commentatori coevi che Marco Boschini (1660: 409) si lamentava di tutte «ste Medee, / Ste Circe, ste Corische, e ste Strigone» – temi che tornano puntualmente nella produzione della Gentileschi (app. 45; fig. 7).

È dunque interessante rilevare come la nostra pittrice risulti ufficialmente iscritta in una simile accademia (cfr. MIATO 1988: 107), dove, come già a Firenze (cfr. *supra* 1.5), sembrerebbe essersi esibita oltre che nella pittura anche nel canto: «Al suo canto divin nova Thalia / Sembra al dotto pennel Zeusi, ò Timante» (TOESCA 1971: 92). Artemisia non era l'unica donna a far parte degli Incogniti, che fra i suoi membri contava anche l'erudita Elena Lucrezia Corner, la prima donna a ricevere il titolo dottorale; Zenobia Porto; la letterata Sara Copia; la cantante Anna Renzi; la compositrice e soprano Barbara Strozzi; ma soprattutto la già citata Suor Arcangela Tarabotti, che la pittrice potrebbe aver conosciuto di persona, a maggior ragione in quanto cognata dell'avvocato Jacopo Pighetti (celebre per aver composto l'epigrafe per la tomba del Tintoretto), il quale risulta possedere alcuni dipinti di Artemisia, ed è proposto da Toesca (1971: 89) come l'autore dei versi anonimi in suo onore – Bissel (1999), invece, sostiene siano opera del poeta Giovan Francesco Loredan.

A tal proposito, credo non sia del tutto sconsiderato avanzare qui l'ipotesi che la donna raffigurata nel *Ritratto di Monaca* (app. 15) di origine veneziana, attribuito ad Artemisia da Roberto Contini (cfr. MILANO 2011: 170-171), possa essere proprio Suor Arcangela Tarabotti. A ragione, Contini (ivi: 170) afferma che la presenza attestata del dipinto a Venezia, nella collezione del pittore Italico Brass, non possa provare da sola una datazione corrispondente al periodo lagunare, dato «il buio tuttora calato sulle imprese figurative di Artemisia nate in tale magico luogo». Non altrettanto condivisibili, invece, mi sembrano le motivazioni che portano il critico a datare l'opera con maggiore convinzione negli anni Dieci. In mancanza di ulteriori evidenze, credo che la comune appartenenza agli Incogniti delle due autrici e la vicinanza di Artemisia a Pighetti e Loredan, entrambi in stretto

contatto con Tarabotti, possano giocare un qualche ruolo, a maggior ragione dato «l'incoercibile sdegno verso il riguardante scolpito nell'espressione della donna», come scrive Contini, che ben si addice al piglio polemico e combattivo delle opere di Suor Arcangela – che però non viene minimamente citata dal critico d'arte.

Senza alcun dubbio, invece, Artemisia riuscì a impressionare a tal punto l'ambiente veneziano da risultare in assoluto l'artista contemporanea celebrata con il maggior numero di componimenti poetici (cfr. AIKEMA 1990: 119), molti dei quali pubblicati anche successivamente rispetto al suo breve soggiorno. Tra la ventina di poesie, di cui sette anonime d'ispirazione mariniana e pubblicate da Ilaria Toesca (1971: 89-93)[61], credo sia interessante riportare qui almeno alcuni esempi significativi. Il primo è tratto da una poesia di Guid'Ubaldo Benamati, pubblicata a Venezia nel 1646 e trascritta recentemente da Locker (2015: 188), che indica Orazio Gentileschi come «padre di lei»: un'ulteriore spia di come la pittrice, almeno in alcuni contesti, fu conosciuta quanto se non più di suo padre mentre era ancora in vita, e dunque il "sorpasso" di Artemisia nei confronti di Orazio non è in realtà da ricondurre unicamente al nostro tempo (cfr. *infra* 2.7).

Tema ricorrente di questa considerevole produzione poetica è la meraviglia e allo stesso tempo il timore, ben sintetizzato dall'espressione «nobil mostro», che la «dotta man virile» della «bella pittrice» suscita fra i suoi ammiratori, tant'è che rivolgendosi ai suoi «fidi Amici» (che presumibilmente avrebbero voluto farsi ritrarre da Artemisia) Benamati li mette in guardia affermando come «per farvi immortali, Essa v'uccide». Altro tema caro alla poesia del tempo, che non a caso tornerà anche nei componimenti napoletani (cfr. *infra* 1.9), è il rapporto mimetico e al contempo agonistico fra Arte e Natura, di cui Artemisia è considerata un perfetto esempio, tanto che Colluraffi (1628: 7) scrive come essa «ne la Pittura / Inganna l'Arte, e vince la Natura».

Un altro esempio degno di nota è il gruppo di tre poesie dedicate a una *Lucrezia* che Artemisia realizzò proprio nel periodo veneziano, che Locker (2015) individua con l'opera recentemente acquistata dal Getty Museum (app. 16) mentre invece Franziska Windt[62] con il dipinto conservato al Neues Palais di Potsdam (app. 17), entrambe di pregevole fattura. Qui, in maniera molto significativa per la nostra analisi, viene affermato come «Pinge il caso Artemisia, e lo rinova», a testimonianza di come i contemporanei percepissero le opere di Artemisia come innovative rispetto alla precedente tradizione iconografica, come vedremo in maniera più approfondita nel quarto capitolo dedicato appositamente ai suoi dipinti.

[61] Laddove non diversamente specificato, i successivi versi citati sono tratti da questa stessa fonte.
[62] Si veda l'intervento di Windt intitolato *Sotto nome maschile. Due dipinti di Artemisia Gentileschi nella Potsdam del re prussiano Federico II* in occasione delle giornate di studio internazionali *Intorno ad Artemisia: Arte al femminile nel Seicento europeo* del 2 e 3 marzo 2023 a Napoli, nell'ambito della mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli* presso le Gallerie d'Italia, curata da Antonio Ernesto Denunzio e Giuseppe Porzio.

Forse anche grazie anche al rinnovato interesse generato dall'opera di Artemisia, realizzata tra il 1628 e il 1630, la figura di Lucrezia (la cui storia richiama, per certi versi, quella della stessa pittrice) sarà al centro di due opere veneziane degli anni Trenta, come il primo tomo degli *Gli scherzi geniali* (1632) di Loredan e la *Galeria delle donne celebri* (1633) di Francesco Pona. Quest'ultimo dedica all'eroina una vera e propria tragedia in prosa, in cui il dramma psicologico della donna è risolto da un'efficace trovata dell'autore: in un primo momento, infatti, Lucrezia avrebbe accettato le *avances* di Sesto Tarquinio poiché egli la colse di sorpresa in uno stato di dormiveglia, mentre si stava risvegliando. È lei stessa a raccontare dell'accaduto in un monologo in cui spiega di aver scambiato Sesto per il consorte Collatino.

> Quindi ecco, indi a cert'hora semisvegliata, o sento, o parmi di sentire, persona che mi accarezzi. Il sonno, provocato dallo essercitio maggior del solito, nel comando della Famiglia per lo accoglimento di Sesto impiegata, si era oltre il consueto tenacemente impossessato di me: onde né desta né addormentata, mi volgo; e sì come era con voi l'animo, gettai un braccio col vezzo solito Maritale intorno il collo della persona, che mi toccava, e dissi: «O Collatino, mia vita!». A me pareva tra tanto di toccar il Cielo col dito, mentre il sonno replicandomi le forze de' suoi papaveri sopra li occhi, maggiormente mi occupava, legando i sensi, ma lasciando la immaginativa vagare, con una fruttione mirabile di casta felicità, mentre uno spesso scoccar di baci m'invogliava d'altro nettare (PONA 1633: 88-89).

Nonostante questa notevole trovata narrativa, la Lucrezia del Pona non riuscirà comunque a sfuggire al suo tragico destino: terminata la ricostruzione dei fatti al cospetto del padre e del marito, rivivendo l'onta della violenza subita, infatti, si uccide trafiggendosi il petto con un pugnale.

Indirizzandosi proprio «Al Sig. Francesco Pona», Loredan (1632: 81) aveva infatti introdotto il suo *Scherzo Sesto* dedicato a «Lucretia violata», invitando il collega a riscrivere la storia dell'eroina romana in una sorta di gara letteraria. Il racconto, in prima persona, inizia *in medias res* con la confessione dell'aggressione: a differenza che nella *Galeria*, qui è assente la descrizione del suicidio, e la narrazione si conclude con il congedo dell'eroina dai suoi cari. Rispetto al racconto del Pona, l'opera di Loredan risulta più fedele al testo di Tito Livio, ma è tuttavia interessante la sua costruzione dell'accorata difesa declamata dall'eroina, relativa alla propria integrità morale. Con tono profetico, la donna pronuncia un discorso che potremmo definire *a posteriori*, preannunciando la sorte cui la sua tragica scelta andrà incontro nei secoli a venire: una ricezione in cui, cioè, verrà messa in discussione la sua innocenza, a partire dal commento di Sant'Agostino, che nel *De civitate Dei* (I, 19) esprime più di una perplessità sull'onestà della donna, accusando i «giudici romani» di averla impropriamente eretta a modello esemplare. Secondo Agostino, infatti, essendo stata forzata contro la sua volontà, Lucrezia non avrebbe avuto alcun motivo per togliersi la vita: essendosi suicidata, allora, non ha fatto altro che ammettere la propria colpevolezza. Un'altra voce autorevole della

ricezione di Lucrezia è senza dubbio quella di Machiavelli, che nel capitolo 5 del terzo libro dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1531) demitizza l'episodio, spiegando come il sacrificio della donna non abbia sortito, di per sé, alcun cambiamento a livello politico: «se lo accidente di Lucrezia non fosse venuto, come prima ne fosse nato un altro, avrebbe partorito il medesimo effetto».

Risulta ancora più originale, allora, l'operazione esperita invece dal giovane poeta veneziano, in cui l'eroina prevede come il suo aggressore Tarquinio continuerà nei secoli a venire ad avere dei «partigiani», in maniera simile per certi versi a come ancora oggi vi siano dei «partigiani» di Agostino Tassi (cfr. *infra* 3.2): «Gl'huomini senza virtù», scrive infatti Loredan, «non sono però senza amici».

> Le penne de più celebri ingegni m'haverebbono sollevata all'immortalità, ed alla gloria. La mia Castità haverebbe inspirato furore a gli spiriti divini de' Poeti. La mia virtù haverebbe dato meraviglia alla verità dell'Historia.
> Hora, che ne diranno? La passione, e l'interesse, ha mille facce, e mille lingue. La verità è sempre necessaria, ma non s'attrova sempre nell'Historia. Hanno l'oro, e'l piombo gli Scrittori per compartire le lodi, e i biasimi. Tarquinio haverà ancor egli i suoi partigiani. Gl'huomini senza virtù, non sono però senza amici. Ha grandissimo seguito il vitio. Sono rari coloro, che habbiano perfetti i caratteri della bontà.
> Danneranno forse la mia innocenza. Diranno, che i vezzi sono l'esca d'Amore, che le pannie amorose non prendono i cuori ritrosi (LOREDAN 1632: 92-93).

Loredan interpreta il tragico destino di Lucrezia come una nefasta conseguenza del suo fascino irresistibile: l'altezza dell'animo unita a alla «somma bellezza» del suo corpo diventano «esca di tutti i mali» – un'immagine, quella dell'«esca», che come vedremo subito tornerà anche negli epitaffi che lo stesso Loredan scriverà in occasione della (presunta) morte di Artemisia. Fra i vari esponenti della cultura veneziana, infatti, quello con cui la pittrice sembra essere maggiormente in contatto è proprio l'*enfant prodige* Loredan, fondatore dell'Accademia degli Incogniti, che nel 1650 Tarabotti definirà «difensor valoroso del Sesso Donnesco» (cit. in MIATO 1998: 115). Nel fiore dei suoi vent'anni, il poeta rivolse alla pittrice parole di profonda ammirazione – condivise anche da un altro giovanissimo poeta veneziano come Alvise da Mosto[63] – facendo riferimento all'emblema dell'orsa, ideato da Artemisia per l'Accademia degli Informi del suo maestro Colluraffi.

> E poi la lingua non ha parole degne per inalzare i tuoi pregi. Perché non dirò, che sei Donna, per non recar pregiudicio alla vitalità de'tuoi pensieri. Non dirò, che sei Dea, accioché non chiami assentatrice la sincerità della mia voce. Non dirò, che sei bella, per non accomunarti i pregi d'ogni semplice dona. Non dirò, che mi formi miracoli col penello, per non gli defraudare le glorie. Non dirò che partorisci meraviglie con la lingua; perché tu sola sei degna di celebrarle. Dirò solamente,

[63] Cfr. La lettera che il maestro Antonio Colluraffi invia ad Alvise da Mosto, che si riferisce a un precedente invito da parte dell'allievo a celebrare il talento di Artemisia (COSTA 2000: 29).

> che la singolarità della tua virtù necessita il mio ingegno ad inventare nuovi vocaboli della grandezza delle tue doti, et espressivi della mia divotione.
> Chiamo soavità le mie fiamme, libertà le catene; delicie i miei affanni; consolationi le mie pene; Paradiso il mio Inferno. Poiché la tua bellezza infiamma, non consuma: annoda, ma non stringe: sollecita, ma non tormenta: affligge, ma non eccede: affanna, ma non dispera. Anzi contraria alla violenza della tirannide, caccia, ma diletta: opprime, ma consola: addolora, ma rallegra: annoda, con dolcezza: accende, ma non consuma. Fuoco dunque soave, lacci graditi, affanni, incontrati, dolori richiesti, Inferni bramati (cit. in BISSEL 1999: 166).

La splendida lettera, che il giovane poeta indirizza alla pittrice intorno al 1628 (la stessa data della commissione dell'emblema, cui Loredan fa riferimento in un altro brano della missiva), è di particolare interesse perché mette nero su bianco due aspetti che diventeranno cruciali per la ricezione di Artemisia nei secoli successivi: da una parte il «pregiudicio» riguardo all'*inventio* delle donne artiste, che molti (come ad esempio Vasari) credevano non potessero dipingere altro che la loro feriale esperienza quotidiana, essendo incapaci di astrazioni ideali e formulazioni teoriche (cfr. DUBARD 2004); dall'altra la «singolarità» del talento e della personalità di Artemisia, di fronte alla quale – in quanto donna, ma diversa da ogni altra donna – Loredan deve ricorrere a «nuovi vocaboli», non essendosi mai cimentato con una tale figura femminile. Come vedremo grazie gli studi della critica femminista (cfr. *infra* 2.5), infatti, per accettare fino in fondo che una donna possa essere considerata un'artista con la A maiuscola al pari dei suoi colleghi uomini occorre elaborare un «linguaggio» condiviso, un nuovo paradigma culturale attraverso cui rivedere dalle fondamenta l'intero processo di canonizzazione, senza limitarsi a celebrare singole pittrici del calibro di Artemisia come eccezioni che di fatto confermano la regola (cfr. *infra* 2.3).

Nonostante simili parole d'ammirazione, non a caso, molti anni dopo lo stesso poeta dedicherà invece alla pittrice due epitaffi ingiuriosi del suo fortunato *Cimiterio*, più volte ristampato, emendato e tradotto in francese, spagnolo e latino, che alimentò per tutta Europa la «leggenda erotica» (BATTISTI 1963: 297) legata alle vicende amorose di Artemisia (cfr. *infra* 2.2). I due componimenti, in particolare, si trovano nella *Quarta centuria* aggiunta da Loredan nel 1653 (quando Artemisia, quindi, non era ancora morta), e divennero noti agli studiosi grazie al critico d'arte Eugenio Battisti, che nel 1963 li trascrisse nel suo articolo *La data di morte di Artemisia Gentileschi* pubblicato sull'illustre rivista «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz».

> *Epitafio XXXIX D'Artemisia Gentilesca*
> Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello
> Nel mondo m'acquistai merto infinito;
> Ne l'intagliar le corna a mio marito
> Lasciai il pennello, e presi lo scalpello.

Epitafio XL Dello stesso soggetto
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.

Dalla bellezza che «infiamma, non consuma» passiamo qui alle attenzioni di un mondo «cieco», ingannato dall'apparenza di una vera e propria *femme fatale*, che non esita a «intagliar le corna» del proprio marito. Con un virtuosismo tipicamente barocco, inoltre, il cognome della nostra pittrice diventa attraverso un suggestivo *calembour* la "gentil-esca" di una donna spregiudicata, alla quale gli uomini abboccano impotenti senza riuscire a opporre alcuna resistenza. Cosa può aver portato Loredan a un simile cambiamento di registro nei confronti della sua adorata Artemisia, di cui con tanta insistenza aveva sottolineato i «pregi» e la «singolarità»? Sebbene i poeti veneziani furono spesso chiamati a sviluppare tematiche satiriche come esercizi accademici (anche contro il loro stesso volere), come testimonia la *querelle* Loredan-Tarabotti (cfr. MIATO 1998: 115), toni del genere sembrano dettati da trascorsi di natura più privata che letteraria. A maggior ragione perché il *Cimiterio* contiene nella stragrande maggioranza dei casi epitaffi fittizi dedicati a personaggi letterari (Didone, Elena di Troia ecc.) o a figure generiche (Zingara, Ruffiana, Lavandaia ecc.). Nella Quarta e ultima centuria, pubblicata quasi vent'anni dopo rispetto alla prima (1634), si leggono qua e là epitaffi riservati a personaggi storici contemporanei come ad esempio la Regina Elisabetta I d'Inghilterra (*Epitafio XXXIV*) o Paolo Giovio (*Epitafio XCVII*), ma il tono irriverente del Loredan rimane sempre piuttosto vago, senza mai raggiungere un "realismo" paragonabile a quello riservato ad Artemisia, che appunto l'autore conobbe di persona.

Una simile trasformazione potrebbe essere stata dettata da un rifiuto o da una delusione amorosa? È ciò che propone Gina Siciliano (2019: 194) nel suo graphic novel *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi*, immaginando che gli epitaffi di Loredan furono ispirati da un tradimento affettivo e politico allo stesso tempo, dovuto alla partenza improvvisa di Artemisia nel 1630, che agli occhi del poeta potrebbe essere parsa come un doppio voltafaccia, sia rispetto a un'ipotetica relazione sentimentale sia in relazione ai dibattiti politici di quegli anni, ai quali appunto la pittrice aveva preso parte: il Loredan di Siciliano, ferito e deluso, arriva infatti a esclamare contro la pittrice, in partenza per Napoli: «You are a traitor. […] We will always question the tyranny of Spain and Rome, and their selfish rulers and corrupt inquisitions. I thought you were one of us. I thought you had integrity. But you throw it all away. You throw my love away»[64].

[64] «Sei un traditore. [...] Metteremo sempre in discussione la tirannia della Spagna e di Roma, e i loro governanti egoisti, le loro inquisizioni corrotte. Pensavo fossi una di noi. Pensavo avessi un'integrità. Ma ora butti via tutto. Butti via il mio amore».

Al di là della presunta storia d'amore fra i due, che non rappresenta certo il fulcro della nostra ricerca, la trovata narrativa di Siciliano coglie comunque un punto fondamentale: tra le varie città di una carriera avventurosa, infatti, Venezia costituisce per Artemisia un vero e proprio *unicum* poiché le offrì una prospettiva inedita sulla realtà politica e sociale del proprio tempo, che finì per influenzare anche i suoi successivi dipinti (cfr. BASSETTI 2022b). Tramite l'Accademia degli Incogniti, fucina di riflessioni progressiste e misogine allo stesso tempo, la pittrice ebbe la possibilità di partecipare all'acceso dibattito sulla parità fra i sessi di quegli anni, alimentato dal punto di vista femminile da autrici rivoluzionarie quali Marinelli e Tarabotti, che Siciliano immagina abbiano ispirato con i loro scritti non solo Artemisia, ma anche Prudenzia – anche se in realtà, come emerso di recente, la pittrice si trasferì a Venezia senza portare con sé la figlia, la quale risulta essere a Napoli sin dal 1626 (cfr. D'ALESSANDRO/PORZIO 2023: 15).

Stimoli che devono avere contribuito alla formazione di un pensiero critico nei confronti di quei paradigmi ulteriormente irrigiditi dalla Controriforma, come testimonia la consapevolezza di genere che emerge dalle lettere che l'artista invierà ad Antonio Ruffo negli anni Quaranta (cfr. *infra* 1.10). Trascurato per decenni dalla critica, poiché risulta difficile stabilire quali dipinti appartengano a questo periodo, il soggiorno veneziano potrebbe invece aveer svolto un ruolo fondamentale nel far interagire Artemisia con un *milieu* alieno rispetto a centri conservatori quali Firenze e Roma, favorendo, in una personalità già di per sé eccezionale, l'elaborazione di una visione straordinaria per una donna del Seicento, che le permette di essere ancora oggi *attuale* per il nostro tempo.

> Le guerre culturali dei nostri tempi non rappresentano un *unicum*: hanno alle loro spalle un passato ben determinato. Quelle che vengono oggi dipinte da alcuni come idee di forte impeto innovativo, che vanno contro le tradizioni della civiltà occidentale, hanno in realtà radici profonde. Le virtù e i pericoli del dubbio, la collocazione degli omosessuali e delle donne nella società, le conseguenze del crollo delle strutture matrimoniali, il potere proprio delle arti di suscitare talvolta emozioni perturbanti preoccupavano i pensatori impegnati nelle guerre culturali del tardo Rinascimento nella stessa misura in cui ancor oggi le medesime idee attirano la nostra attenzione (MUIR 2008: 12-13).



Fig. 5 – Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come allegoria della Pittura*, olio su tela, 98 x 74, 5 cm
Roma, Palazzo Barberini

1.9 Napoli (1630-1638): «stupor del secol nostro»

Per far Tomba superba, Arco pomposo
Di magnifici marmi, e trionfali,
La Reina di Caria al morto Sposo
Mille à l'opra invitò Fabbri reali.
Tu con atto più degno, e generoso
Di porfidi non già caduchi, e frali,
Alzando al nome tuo Tempio famoso
Mille desti à cantar Cigni immortali.
Quella di marmi (in superar la Sorte)
S'armò contro l'Oblio, tù quello oppresso
Ne le pitture tue vivi più forte.
O di prova stupenda ultimo eccesso,
Per trionfar, per debellar la Morte
Val più la tela tua, che 'l marmo stesso.

(Girolamo Fontanella, *Nove Cieli*)

Quando era ancora a Venezia Artemisia fu incaricata da Fernando Afán de Ribera, conosciuto durante il periodo romano (cfr. *supra* 1.7) e poi nominato Viceré di Napoli nel 1629, di farle da consulente relativamente all'acquisto di alcuni dipinti disponibili nel mercato veneziano, così da arricchire la sua imponente collezione (cfr. NAPOLI 2022: 91 sgg.). A Napoli Artemisia stabilirà ben presto rapporti diretti con le più alte sfere del governo spagnolo, tanto che già nel 24 agosto 1630 chiede a Cassiano dal Pozzo di fornirle «sei para di guanti delli più belli» da regalare ad «alcune dame» di corte; nella stessa lettera, inoltre, la pittrice posticipa l'invio delle opere richieste dal suo mecenate, annunciandogli orgogliosa che al momento è alle prese addirittura con «alcuni quadri per l'Imperatrice», un incarico talmente prestigioso da avere la precedenza su tutti gli altri. L'Imperatrice in questione è da identificarsi probabilmente con l'Infanta Maria Anna d'Asburgo (1608-1646)[65], figlia di Filippo III di Spagna, di passaggio a Napoli proprio nel 1630 prima di recarsi a Vienna, dove sposerà nel febbraio 1631 il duca Ferdinando d'Austria per rinsaldare l'alleanza tra i due rami della casa d'Asburgo, nella cornice di un'Europa dilaniata dalla Guerra dei Trent'anni. Lungo il periplo della penisola italiana, che incluse fermate a Genova e Roma, la futura Regina consorte d'Ungheria fu accolta fastosamente nella città partenopea e ivi rimase per più mesi, facendosi ritrarre da Velázquez nel 1630: è quindi plausibile che commissionò anche ad Artemisia opere per sé e/o «da portare in dono alla corte di Vienna» (SOLINAS 2021: 107).

[65] Evidenziando come «del titolo cesareo nel 1630 poteva fregiarsi soltanto Eleonora Gonzaga, moglie [di] Ferdinando II», Imperatore del Sacro Romano Impero dal 1619 al 1637, Antonio Ernesto Denunzio (NAPOLI 2022: 61) di recente ha suggerito che i dipinti «fossero realizzati per Eleonora Gonzaga»: una tesi che comunque non esclude che l'Infanta li avesse commissionati in prima persona ad Artemisia per portarli in dono alla sua predecessora.

Protetta prima dal duca di Alcalá, Viceré di Napoli dal 1629 al 1631, e poi dal suo successore Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, in carica dal 1631 al 1637, la pittrice ebbe a Napoli la possibilità di dirigere una fiorente bottega pronta a eseguire le sue direttive, con un ampio studio che le permise di realizzare per la prima volta anche opere di grande formato destinate a chiese e cattedrali, dando vita a quello che Gabriele Finaldi, direttore della National Gallery di Londra, ha definito un vero e proprio «business model» (cfr. NAPOLI 2022: 11). Potendo disporre dell'aiuto di numerosi assistenti, tra cui personalità ancora da inquadrare meglio a livello stilistico come Giovanni Battista «Titta Colimodio» (*Lettera 56*, 24 luglio 1649) e la stessa figlia Prudenzia, pittrice a sua volta come riportano numerose testimonianze, l'attività pittorica di Artemisia assunse a Napoli sempre più una dimensione imprenditoriale, che le permise di collaborare da pari a pari con i migliori artisti locali quali Massimo Stanzione, Jusepe de Ribera e Bernardo Cavallino – i cui rispettivi personaggi letterari sono entrati da poco a far parte del mondo delle *Artemisia fictions* grazie al romanzo di Raffaele Messina (2022), che approfondisce a livello narrativo proprio il periodo napoletano.

La natura proteiforme e collaborativa della produzione partenopea ha portato una certa critica d'arte a trascurare le opere napoletane rispetto a quelle romane o fiorentine, considerate meno spurie, sebbene Napoli sia di gran lunga la città in cui Artemisia visse per il maggior numero di anni (di certo più di venti), testimone diretta di eventi epocali come l'eruzione del Vesuvio del 1631 e la rivolta di Masaniello del 1647. Alla scarsa considerazione che in generale gli studi nazionali e internazionali hanno riservato per decenni al Meridione, si aggiunge secondo Giuseppe Porzio (NAPOLI 2022: 49) anche «la totale assenza di Napoli negli studi sulle donne artiste», dai quali «emergono dati sistematici solo su Venezia, Roma, Firenze e Bologna». La mancata canonizzazione dell'Artemisia "napoletana" è quindi dovuta non solo a un'annosa discriminazione di genere, ma anche territoriale.

In tal senso, la recente mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli* (3 dicembre 2022 – 19 marzo 2023), grazie alla curatela di Antonio Ernesto Denunzio e Giuseppe Porzio, ha dimostrato in maniera convincente come il soggiorno napoletano rappresenti invece un momento fondamentale per la carriera della pittrice, in cui riuscì a compiere un ulteriore salto di qualità rispetto al successo dei vent'anni precedenti, raggiungendo un livello paragonabile ai più grandi artisti del suo tempo, celebrati anzitutto per la loro *inventio*: come nota ancora Porzio (NAPOLI 2022: 29), infatti, «per la stessa Gentileschi il suo nome doveva valere come una sorta di marchio di fabbrica, garantendo più la responsabilità ideativa che la coerenza esecutiva di un prodotto. Perciò, se già distinguere la mano di Artemisia da quella dei suoi assistenti è un'operazione estremamente difficile, separarle è un atto probabilmente illegittimo».

A Napoli, dunque, lo spessore dell'attività artistica di Artemisia divenne tale da prescindere dall'esecuzione materiale del singolo dipinto, e assunse i tratti di una supervisione artistica moderna

così come la concepiamo oggi. Essendo fra le prime donne artiste a godere di un'effettiva indipendenza economica e sociale, arricchita dalla straordinaria esperienza culturale appena vissuta a Venezia (cfr. *supra* 1.8), Artemisia prese parte alla scena partenopea non solo come un'esecutrice *meccanica* di opere pittoriche, ma anche come un'artista portatrice di un proprio pensiero *liberale*, come si diceva all'epoca. Una visione del mondo che l'artista poteva esprimere liberamente senza dover fare i conti né con un padre né con un marito al fianco, contrariamente ad altre pittrici napoletane come ad esempio la virtuosa Diana (Annella) de Rosa[66], che furono di fatto escluse dalla sfera pubblica da una «limitata autonomia sociale, completamente inscritta in quel fittissimo complesso familiare di artisti, d'impostazione evidentemente patriarcale» (NAPOLI 2022: 46).

La stessa Artemisia doveva essere consapevole dello *status* raggiunto, se già nei primi anni napoletani realizzò un'opera iconica in tal senso come *Clio, Musa della storia* (app. 18), uno dei pochi dipinti firmati ("ARTEMISIA") e datati ("1632") del periodo partenopeo, oggi esposto nella sala dedicata alla pittrice presso Palazzo Blu a Pisa (cfr. *infra* 2.1). La tela, che nonostante il precario stato conservativo preserva ancora un irresistibile fascino, era probabilmente destinata secondo Solinas (PISA 2013: 49-52) a Carlo di Lorena IV duca di Guisa, citato dalla stessa pittrice nella lettera a Galileo per il suo munifico pagamento di «200 piastre» (*Lettera 44*, 20 ottobre 1635); il francese era giunto a Firenze nel 1631 in fuga dalla Francia a causa della persecuzione di Richelieu, dopo aver appoggiato la regina Maria de' Medici, che Artemisia incontrerà poi, esule, a Londra (cfr. *infra* 1.10).

La tela presenta tre attributi identificativi: la corona d'alloro, la tromba e il libro della storia, sul quale l'artista decide di firmarsi solo con il suo nome di battesimo – così come sarà riportato nella sua presunta epigrafe napoletana (cfr. *infra* 1.10). Accanto alla firma dell'autrice vi è anche il cognome "Rosières", che si riferisce probabilmente alla figura di François Rosières (1534-1607), autore del trattato storico genealogico sulla Casa di Guisa che rivendica una diretta discendenza da Carlo Magno, commissionato dal padre del duca e pubblicato a Parigi nel 1580 (cfr. PISA 2013: 49). Al contrario della dedica a Rosières in minuscolo corsivo, parzialmente coperta oltretutto dalla tromba, la firma di Artemisia è invece in maiuscolo tondo, come a mettere in evidenza una vera e propria autocelebrazione: in quanto donna, Artemisia assume innanzi al suo pubblico la «postura» di Clio, Musa della storia, assicurandosi che la sua fama di artista viva sempiterna anche nel ricordo dei posteri. Un'affermazione che la pittrice enfatizza ulteriormente attraverso l'anno 1632, che non è infatti la data di morte di Rosières, ma quella di esecuzione del quadro: come a dire che sarà dunque Artemisia, e non l'autore francese, a entrare nelle pagine della storia.

[66] Il rapporto fra Artemisia e Annella de Rosa è centrale nel romanzo di Banti, in cui l'autrice immagina che nell'*Allegoria della Pittura* (fig. 6) la pittrice non abbia ritratto il suo stesso volto, ma appunto quello di Annella, conosciuta a Napoli: cfr. *infra* 2.4; BASSETTI 2020. Per un profilo storico-artistico della pittrice si veda la recentissima monografia di PORZIO 2023.

Come già a Venezia, anche a Napoli Artemisia ebbe modo di entrare in contatto con il dibattito politico del suo tempo, contrariamente a quanto ha recentemente affermato il critico Alain Tapié (MILANO 2021: 58), secondo cui l'opera della pittrice (in quanto donna?) non esprime un reale messaggio politico e sociale.

> Artemisia sembra abbandonare la Storia per essere solo pittrice. La "donnesca mano" non si preoccupa più di evocare il messaggio politico, si concentra sul sesso e sulla violenza accettati senza remore. Allontanatasi dal messaggio sociale e politico, l'artista non rinuncia a indulgere sull'opulenza degli abiti in seta dai ricchi panneggi, sulle stoffe vaporose delle maniche arrotolate sulle braccia, sullo splendore dei gioielli dipinti per essere ammirati da vicino nel dettaglio e nell'illusione del vero, sviluppando di fatto un'arte della prossimità che Elisabetta Sirani prenderà a modello, facendo propria questa gestualità trasgressiva. Con Artemisia, non è più la politica il fulcro dell'eroismo femminile, ma un eterno autoritratto in cui la donna fa della pittura la propria allegoria.

Nonostante ancora oggi, spesso, le opere di donne artiste non siano considerate in grado di affrontare tematiche politiche (cfr. DE ROGATIS 2018: 16), a differenza di quelle dei loro colleghi impegnati, durante il soggiorno partenopeo – parallelamente ai rapporti ufficiali con il governo spagnolo – Artemisia entrò in contatto con ambienti alternativi, fucine di una vera e propria cultura del «dissenso» (cfr. SALERNO 1970): come le accademie degli Oziosi e degli Occulti; circoli vicini a personalità libertine quali il marchese Vincenzo Giustiniani, Francesco D'Andrea e Camillo Colonna, fondatore dell'Accademia Colonnese (cfr. LOFANO 2016); artisti stranieri (e protestanti) di passaggio come il pittore tedesco Joachim von Sandrart, o i diplomatici inglesi Bullen Reymes e Richard Graham. Relativamente a tali sodalizi vi sono numerose testimonianze, tra le quali una ventina di poesie, in cui spiccano gli 11 componimenti ad opera dell'Ozioso Girolamo Fontanella, che con i suoi versi celebrò anche un poeta vicino alla pittrice come Loredan (cfr. FONTANELLA 1645: 153).

Le prime poesie dedicate ad Artemisia appaiono nella seconda edizione della raccolta *Ode* (1638), e furono composte presumibilmente nel lasso di tempo che intercorre con la prima (1633), anche se la maggior parte dei componimenti encomiastici sono raccolti in realtà in *Nove cieli* (1640), dove il poeta (ivi: 234) celebra anche un'altra illustre autrice (forse conosciuta da Artemisia a Venezia) come Lucrezia Marinelli. Sappiamo inoltre che Fontanella possedeva alcuni dipinti di Artemisia (cfr. BISSEL 1999: 166-168), tanto che Benedetto Croce (1953: 164) dava per scontato che i due fossero conoscenti: ciò sembrerebbe essere confermato, del resto, dal fatto che il poeta mostri nelle sue poesie un'approfondita (e inusuale, rispetto ad altre fonti) conoscenza della biografia della

pittrice, riportando come Artemisia avesse lavorato in precedenza per il Re d'Inghilterra[67], a Venezia[68] e alla corte medicea di Cosimo II[69].

Fra gli Oziosi, inoltre, Artemisia potrebbe aver conosciuto anche il poeta Francesco Antonio Cappone, autore delle fortunate *Poesie liriche* (1643), ristampate con aggiunte sia nel 1663 che nel 1675, che contengono appunto due componimenti dedicati alla pittrice. In linea con il magistero di Gianbattista Marino, anch'egli attivo nell'Accademia degli Oziosi grazie al Principe e amico di vecchia data Giovan Battista Manso (cfr. RIGA 2015), sia Fontanella che Cappone celebrano il realismo pittorico di Artemisia paragonandola ai pittori greci Apelle, Zeusi e Parrasio[70]; affermano inoltre come la sua pittura non trae in inganno solo gli uccelli[71] (come nel celebre aneddoto di Plinio) ma persino le Parche che regolano il Destino[72] e la stessa Morte[73]. Fontanella, in particolare, rifacendosi a una riflessione mariniana (cfr. BATTISTINI 2000), afferma come l'artista di talento non si limiti a dipingere la realtà così com'è, ma inneschi un cortocircuito fra vita e morte, eternando con la sua arte un attimo fugace ed evanescente[74].

Sebbene molti di questi *tópoi* siano del tutto convenzionali per la poesia del tempo, l'eccezionalità di Artemisia in quanto donna e artista permette ai poeti napoletani di ricorrere a personificazioni femminili raramente associate a pittori uomini: troviamo allora la pittrice paragonata (sebbene finisca poi per superarle ogni volta) a Flora, che riempie i prati di magnifici fiori[75]; a Iride, che dipinge l'arcobaleno nel cielo[76]; ad Aracne che, se fosse stata abile con il telaio così come Artemisia con il pennello, non sarebbe stata ingannata da Atena[77]. Come avevano già suggerito Vouet

[67] G. Fontanella, *Alla stessa*, in *Ode*, 1640, p. 156: «Corse più d'un eroe, stupido e attento, / L'opre a mirar de la sua dotta mano. / E 'l britannico re sin da lontano / Tributo ai merti suoi mandò d'argento».
[68] *Ibidem*: «Peregrina leggiadra in Adria venne, / Già nove glorie a procacciar rivolta, / E da' veneti eroi cortese accolta, / Di mille e mille cor dominio ottenne». Da notare come anche in questo caso la «leggenda erotica» relativa ad Artemisia (cfr. BATTISTI 1963) sia legata al soggiorno veneziano: a tal proposito, non è da escludere che gli scambi documentati fra l'Accademia napoletana degli Oziosi, capitanata da Giovan Battista Manso, e quella veneziana degli Incogniti di Loredan, abbiano contribuito alla circolazione di simili pettegolezzi.
[69] *Ibidem*: «Pur ne l'Arno Famoso il tosco Duce, / Ch'imperioso in su l'Etruria siede, / Ne le regie sue stanze albergo diede / A sì famosa e peregrina luce».
[70] *Ivi*, p. 258: «Sopra Zeusi, & Apelle innalza il vanto»; F. A. Cappone, *Alla medesima*, in *Poesie liriche*, 1667, p. 187: «A le vaghe là sù, forme del Cielo / Ogni Pittura tua più corrisponde, / Che la Vener d'Apelle, ò l'uve bionde / Di Zeusi, ò di Parrasio il finto velo».
[71] G. Fontanella, *Alla stessa*, cit., p. 153: «Quante volte l'augel battendo i vanni, / Ove espresse avei tu l'uve ridenti / (O che nobili inganni, / O che prove eccellenti!) / Ei credendo gustar frutto gradito, / Beccò le tele e si partì schernito».
[72] *Ivi*, p. 127: «E trionfando de la Parca ardita / La tela fai d'eternità bandiera».
[73] *Ivi*, p. 263: «Per trionfar, per debellar la Morte / Val più la tela tua, che 'l marmo stesso».
[74] *Ivi*, p. 152: «Tu, se dotta dipingi, o dolce guardi, / Doni vita agli estinti e morte ai vivi».
[75] *Ivi*, p. 154: «Forse nova d'amor sei Flora eletta, / Che le stelle del ciel pinge ne' fiori, / Flora, ch'in su l'erbetta / Di rugiade ha i colori. / Ma tu Flora non sei, s'io ben m'aviso: / Più bello è il volto tuo che 'l suo bel viso».
[76] *Ibidem*: «O quell'Iride bella esser tu dei, / Che 'l bell'arco del ciel pinge felice. / Ma tu quella non sei, / Graziosa pittrice, / Ché nel campo d'amor, qualunque assaglia, / Quella pace riporta, e tu battaglia».
[77] F. A. Cappone, *Alla Sig. Artemisia Gentileschi Pittrice famosa*, in *Poesie liriche*, cit., p. 186: «Se quel tu col pennello havesse ancora / Saputo Aragne effigiar con l'ago, / Stata vinta da Pallade non fora».

(cfr. *supra* 1.7; fig. 4) e Colluraffi (cfr. *supra* 1.8), inoltre, la pittrice è associata in un bel sonetto (*Ode*, 1640, p. 156) anche all'omonima sovrana greca, ideatrice del Mausoleo di Alicarnasso.

> Per far Tomba superba, Arco pomposo
> Di magnifici marmi, e trionfali,
> La Reina di Caria al morto Sposo
> Mille à l'opra invitò Fabbri reali.
> Tu con atto più degno, e generoso
> Di porfidi non già caduchi, e frali,
> Alzando al nome tuo Tempio famoso
> Mille desti à cantar Cigni immortali.
> Quella di marmi (in superar la Sorte)
> S'armò contro l'Oblio, tù quello oppresso
> Ne le pitture tue vivi più forte.
> O di prova stupenda ultimo eccesso,
> Per trionfar, per debellar la Morte
> Val più la tela tua, che 'l marmo stesso.

Il parallelismo mitologico più ricorrente, tuttavia, come già evocato dall'incisione romana di Pierre Dumonstier II (cfr. *supra* 1.7; app. 13), è quello con la dea dell'alba, cui viene associata la bellezza delle mani di Artemisia e la natura celeste dei suoi colori, rievocando la celebre espressione omerica per cui Aurora, con le sue «dita rosa», dà ogni mattina colore al giorno. Le dita di Artemisia vengono appunto definite da Fontanella (ivi: 152) come «belle e ingegnose», e la sua mano «dotta», «miracolosa», «degna», tanto da essere paragonata al candore dei gigli, al rosa brillante della perla: «A te volgo il mio dir, mano ingegnosa, / Che di pura bianchezza avanzi i gigli, / Mano, candida rosa, / Man che perla somigli». Più di altri riferimenti mitologici, l'accostamento alla dea dell'alba è interessante perché, nella produzione poetica coeva dedicata agli artisti, Aurora era spesso associata a pittori celebri per il loro virtuosismo cromatico, come Guido Reni e François Clouet (cfr. LOCKER 2007: 249). Ciò testimonia come Artemisia fosse percepita dai suoi contemporanei come un'artista particolarmente abile nell'uso del colore – giudizio condiviso anche dalla critica odierna: non a caso, anche nel Settecento, il "Vasari napoletano" Bernardo De Dominici (1742: 199) afferma come alcune «opere perfettissime […] che sembrano di mano di Guido [Reni] son dipinti dalla famosa Artemisia Gentileschi».

Il rapporto Artemisia-Aurora, inoltre, acquista un ulteriore livello di senso alla luce di un'opera della pittrice dedicata proprio a tale soggetto (app. 19)[78], realizzata probabilmente nel secondo periodo romano data la vicinanza stilistica al classicismo reniano, in auge durante il pontificato del

[78] Il dipinto fu esposto all'inaugurazione della sede romana della Cooperativa Beato Angelico, collettivo di artiste femministe, nell'8 aprile 1976: cfr. *infra* 2.5.

bolognese Gregorio XV (cfr. *supra* 1.7). È pertanto ipotizzabile che il paragone con la dea greca, che emerge per la prima volta proprio a Roma nel 1625 con il disegno dell'iconica mano della pittrice (app. 13), sia stato favorito dal dipinto realizzato da Artemisia in quegli stessi anni. Attraverso un deliberato processo di *self-fashioning*, dunque, la pittrice sembrerebbe ancora una volta aver indirizzato in prima persona la ricezione della sua stessa *Aurora*, non a caso molto apprezzata dai contemporanei, tanto che Baldinucci (1974: 714)[79] ne esalta entusiasta il «vago colorito», prova sempiterna dei traguardi raggiunti da «l'ingegno, e la mano d'una tal donna»; lo stesso Cappone (*Poesie liriche*, 1675, p. 186), inoltre, aveva già lodato l'abile uso del colore da parte di Artemisia, tanto che nel segno di Aurora ne decanta appunto il ricercato cromatismo: «Ma con l'azzurro, e col cinabro, e vago / Color, che del Ciel prendi, e de l'Aurora / Viva formi talhor leggiadra Imago».

Ma il successo napoletano di Artemisia non è certo confinato all'interno dell'Accademia degli Oziosi, dato che anche Giovanni Canale (*Poesie del Sig. Giovanni Canale*, 1662, p. 33), ad esempio, rivolgendosi alla pittrice le confessa che «Del Ciel, nel volto hai le sembianze belle, / Forme celesti pingi; onde ti cede / Venere al volto, e alla Pittura Apelle»; oppure Tommaso Gaudiosi (*Arpa poetica*, 1671, p. 369), addirittura, arriva a definirla «stupor del secol nostro». A riprova dell'integrazione di Artemisia all'interno della scena culturale napoletana, vi è inoltre la testimonianza del diplomatico inglese Bullen Reymes, «*attaché* all'ambasciata inglese a Parigi nel 1631-1632, a Venezia nel 1634-1635 e nel 1636-1637, e gentiluomo del duca di Buckingham al pari del fratello della pittrice, Marco» (NAPOLI 2022: 92), che aveva seguito il padre Orazio in Inghilterra. Munito di lettere di raccomandazione del Gentileschi, Reymes è a Napoli nel marzo del 1634, e mercoledì 15 e sabato 18 annota sul suo diario di viaggio di essersi recato insieme ai suoi amici connazionali «chez la signora Artemisia», residente al tempo nella zona di Montecalvario, dove sua figlia (Prudenzia, allora sedicenne) dipingeva[80] e suonava la spinetta (CHANEY 1998: 111) – si tratta con tutta probabilità della stessa abitazione emersa di recente dai contratti di affitto dell'artista (cfr. NAPOLI 2022, *Appendice B*).

La pittrice riscosse dunque grande successo fra gli artisti e i letterati partenopei, e a sua volta fece in modo di essere benvoluta dipingendo per loro numerose opere: dai riferimenti contenuti nelle varie poesie, infatti, emergono almeno cinque dipinti (cfr. LOCKER 2007), tra cui due relativi alla

[79] «Un bel quadro di mano dell'Artemisia, in cui rappresentò ella in proporzione poco meno di naturale l'Aurora, vaga femmina ignuda con chiome sparse, e braccia stese inalzate verso il cielo, ed essa in atto di sollevarsi dal suo orizzonte, nel quale veggonsi apparire i primi albori, e di portarsi a sgombrare alquanto le fosche caligini della notte. La figura per la parte dinanzi è tutta graziosamente sbattimentata in modo, che non lascia però di far mostra della bella proporzione delle membra, e del vago colorito, restando solamente percossa dalla nascente mattutina luce dalla opposta parte; e veramente ell'è opera bella, e che fa conoscere fino a qual segno giungesse l'ingegno, e la mano d'una tal donna».

[80] Che Prudenzia si cimentasse nella pittura è confermato anche da una lettera della stessa Artemisia dell'11 dicembre 1635 al ministro mediceo Andrea Cioli, in cui afferma di aver inviato un proprio dipinto insieme a «un premitio fatto dalla mia figliola» (*Lettera 46*; cfr. SOLINAS 2021: 136-137).

divinità di Apollo (particolarmente cara ai poeti); un autoritratto della pittrice; un ritratto di Fontanella; e, ancora più significativo, un ritratto della cantante Adriana Basile (sorella dell'Ozioso Giambattista Basile, autore del celebre *Lo cunto de li cunti* del 1634, che a sua volta omaggiò Artemisia con un madrigale manoscritto del 1626, intitolato *Ad Artemisia Gentileschi Pittrice Famosissima*[81]), che testimonia dunque un contatto diretto fra le due artiste, spesso celebrate in coppia dai poeti napoletani (cfr. D'ALESSANDRO 2023). A tal proposito, di recente Garrard (2020: 120-121) ha proposto di leggere la *Santa Caterina d'Alessandria* di Artemisia acquistata nel 2019 dal Nationalmuseum di Stoccolma come il ritratto in costume della cantante (app. 20), data la suggestiva somiglianza della Santa con l'incisione di Nicolas Pirrey posta nel frontespizio del volume *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile* (app. 21).

Artemisia aveva inoltre contatti con altri esponenti della cultura del «dissenso» napoletana (cfr. SALERNO 1970). Ad esempio, chiese al pittore tedesco Joachim von Sandrart di realizzare per lei una copia del *Suicidio di Catone* (app. 22): la commissione di questo dipinto, l'unico realizzato da un altro artista posseduto da Artemisia (per quanto sappiamo oggi), fu scaturita dalla visita di Sandrart allo studio napoletano della pittrice nel 1631 (cfr. BARKER 2021: 96), dal quale ricavò probabilmente ispirazione per il ritratto di Artemisia (app. 23) pubblicato nel 1675 nella sua antologia di artisti *Teutsche Academie* insieme a quello di Orazio, che Sandrart aveva conosciuto durante il suo precedente soggiorno inglese, e definiva «il mio strano, caro amico». Ciò che dovette colpire Artemisia, nella rappresentazione del *Suicidio di Catone*, fu presumibilmente la resa del lume di candela, che il pittore aveva imparato dal celebre maestro Gerrit van Honthorst. Al di là della resa tecnica dell'opera, il soggetto di Sandrart era però in qualche modo legato anche alla sua storia e alle sue convinzioni: il pittore apparteneva infatti a una famiglia di rifugiati calvinisti che dal Belgio erano fuggiti in Germania a causa delle guerre di religione, ed era inoltre un seguace della dottrina stoicista che aveva conosciuto tramite Rubens, quando quest'ultimo si recò nella bottega di Honthorst per invitarlo a partecipare al ciclo commissionatogli da Maria de' Medici per il Palazzo di Lussemburgo (cfr. *infra* 1.10).

Contrariamente a quanto afferma Alain Tapié (MILANO 2021: 58), che come abbiamo visto svincola l'opera di Artemisia da qualsiasi tipo di impegno, è del tutto presumibile che la commissione del dipinto sia invece stata accompagnata da discussioni sulle implicazioni politiche del soggetto, capaci di connettere la storia romana a quella del presente. A maggior ragione perché, quando Sandrart (1675: 204) visitò nel 1631 lo studio della pittrice, Artemisia stava lavorando a «un quadro

[81] «Di quest'alma pittrice / oltre ogni uman costume / spiran l'opre leggiadre, e spirto, e lume. // Ò tre volte felice, / cui grazia il Ciel comparte / ch'ella il ritragga in parte: // c'avrà, pur ch'ella il tocchi, / vita da la sua man, luce da gli occhi» (in D'ALESSANDRO 2023: 62).

a grandezza naturale con un grazioso Davide che tiene tra le mani l'orribile testa del gigantesco Golia»: un soggetto fortemente connotato a livello politico all'epoca, su cui l'artista tornerà più volte nel corso della sua produzione (cfr. PAPI 2020). Tali informazioni acquistano un ulteriore significato alla luce del fatto che, come Sandrart, anche Artemisia lavorò al servizio di una personalità eterodossa come il marchese Vincenzo Giustiniani proprio negli anni Trenta, contrariamente a quanto afferma Barker (2022: 85)[82]. Da un inventario redatto nel febbraio del 1638, in occasione della morte del Giustiniani, è riportata infatti proprio «una figura intiegra di David che tiene la testa del gigante Golia» ad opera di Artemisia (cit. in LATTUADA 2017: 193), che sembrerebbe corrispondere a quella citata da Sandrart, il quale potrebbe a questo punto avere fatto da intermediario tra il celebre collezionista e la pittrice.

Dopo aver dipinto la *Morte di Catone*, infatti, nel 1635 Sandrart fu ingaggiato proprio da Giustiniani per realizzare un ciclo decorativo relativo alle "morti stoiche" nel suo palazzo romano, tra cui Cicerone (fatto uccidere da Marco Antonio), Socrate (suicida a causa della persecuzione degli Ateniesi), Seneca (costretto al suicidio da Nerone) e la strage degli innocenti causata da Erode. Fra i mecenati che la pittrice frequentava a Napoli, del resto, erano numerosi coloro che condividevano con Giustiniani la reputazione di liberi pensatori: Francesco Lofano (2016) ha infatti rintracciato i dipinti di Artemisia nelle collezioni dei due più celebri libertini partenopei, ovvero Francesco D'Andrea e Camillo Colonna. Quest'ultimo, in particolare, aveva nel suo salotto almeno quattro opere di Artemisia appese, tra cui un'*Allegoria della Speranza* esposta proprio dove il padrone di casa teneva le riunioni dell'Accademia Colonnese. Lo stesso Antonio Ruffo, il principale committente di Artemisia nel secondo periodo napoletano (cfr. *infra* 1.10), possedeva numerose tele di Rembrandt (il che fa pensare a un qualche legame con i mercanti olandesi) e un ritratto di Masaniello, a capo della rivolta del 1647; critico nei confronti della dominazione spagnola, inoltre, era anche uno degli ultimi mecenati di Artemisia come il conte Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, incarcerato per volere del Viceré Medina de las Torres: a tal proposito, il conte potrebbe aver chiesto alla pittrice di rievocare l'onta della prigionia subita a causa del governatore spagnolo attraverso la *Carità romana* degli anni Quaranta (app. 24), considerata da Contini «il miglior pezzo di Artemisia meridionale» (CONVERSANO 2018: 264-265), e non a caso bloccata nel luglio 2022 dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Bari prima di essere messa all'asta a Vienna, da Dorotheum (cfr. MAIDA 2022).

> Ebbene, una sceneggiatura così densa di avvenimenti da richiamare alla memoria di chiunque la mirabile parafrasi secentesca di Alessandro Manzoni e la valutazione della personalità di

[82] «Non risulta che Giustiniani abbia mai posseduto un dipinto di Artemisia».

> Giangirolamo II, violenta e ardita all'inverosimile, come confermato da fonti e documenti del tempo, convincono a ritenere che la richiesta da parte del conte di un tema specifico quale la *Caritas Romana* debba leggersi a un fiato con la prigionia subita in quei quattordici mesi tra il 1643 e il 1644. […] La chiara colpevolezza dell'Acquaviva, il braccio di acciaio condotto con Medina de Las Torres, la sua prepotente e furba ostinazione a presentarsi al mondo quale innocente vessato suggeriscono tutti di leggere la denuncia autobiografica tra le righe di una storia dell'antichità unanimemente percepita quale esempio magistrale di una ingiusta reclusione poi premiata dalla virtù (Viviana Farina in CONVERSANO 2018: 265).

La situazione politica della città di Napoli era in fermento a partire almeno dalla metà degli anni Trenta, e data la sua indipendenza socioeconomica Artemisia fu chiamata in causa da tali agitazioni al pari dei suoi colleghi uomini, dovendo provvedere in prima persona al suo sostentamento e a quello della figlia Prudenzia. Il 17 maggio 1635 la Francia aveva attaccato la Spagna dando così inizio a una nuova fase della Guerra dei Trent'anni, sconvolgendo ulteriormente lo scacchiere geopolitico europeo. Sebbene il viceregno napoletano non fosse un diretto obiettivo di Richelieu, il suo rapporto di forza con il governo spagnolo stava raggiungendo un inedito livello di subalternità: Napoli diventava infatti sempre più, in quei mesi, una sacca dalla quale attingere per le *asistencias* che prosciugavano in maniera critica le finanze meridionali (cfr. VILLARI 1967), mettendo in ginocchio il tessuto sociale campano (cfr. DE MIRANDA 2000: 231).

> Le popolazioni maschili del Vicereame servirono alla Spagna e all'Impero per approvvigionare i loro eserciti di giovani soldati, arruolati, o meglio razziati a migliaia, spesso con la forza. Quelle violente rapine umane sono descritte dettagliatamente nelle corrispondenze coeve di aristocratici e prelati che se ne lamentavano presso le autorità secolari e ecclesiastiche. Nella fase finale della Guerra dei Trent'anni (1630-1648), i giovani regnicoli, pugliesi e calabresi, lucani e campani, irpini o ciociari, abruzzesi o molisani, erano deportati a Genova o a Trieste a bordo delle navi spagnole e imperiali, per raggiungere a piedi i campi di battaglia europei. Morti di stenti o di malattia, la più parte di loro non tornò mai a casa, determinando così lo svuotamento delle campagne denunciato dai grandi latifondisti e dalla Chiesa locale. Questo traffico umano era in tutto organizzato dai Viceré in accordo con Madrid e Vienna (SOLINAS 2021: 12).

In una lettera dell'11 febbraio 1636 al ministro mediceo Andrea Cioli, con la quale Artemisia sonda la possibilità di un eventuale ritorno a Firenze, è la stessa pittrice a mettere nero su bianco le agitazioni politiche, la crisi economica e l'inflazione che si stavano abbattendo sulla città partenopea: «perché in Napoli non ho voluntà de più starce, sia per li tumulti di guerra, come anco il male di vivere, e delle cose care» (*Lettera 47*). Per un motivo o l'altro Artemisia non riuscirà però a trovare una corte italiana nella quale trasferirsi, e forse (anche) per questa ragione fu costretta infine ad accettare le insistenti lusinghe del Re d'Inghilterra Carlo I, che da anni la invitava a raggiungere il padre Orazio a Londra.

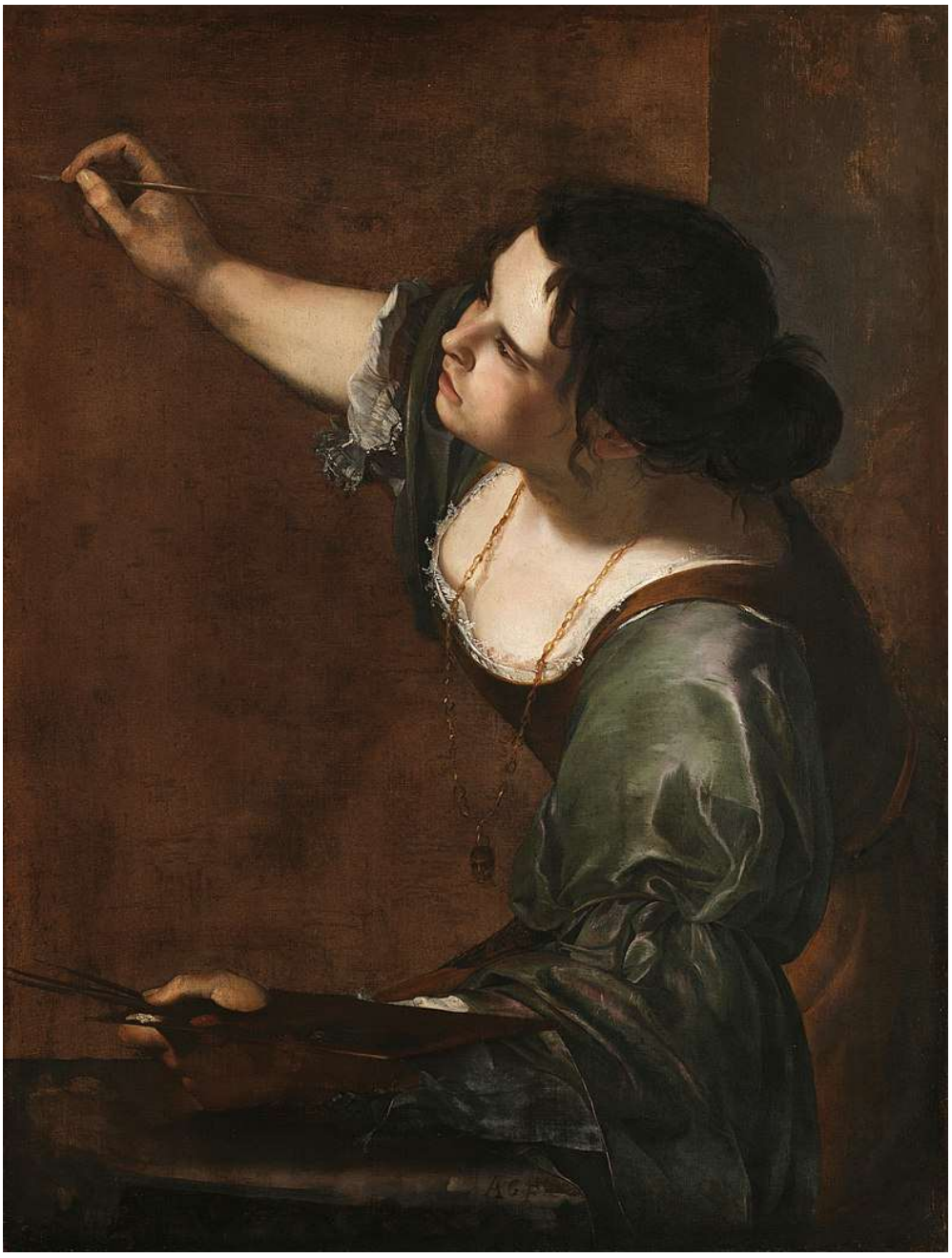


Fig. 6 – Artemisia Gentileschi, *Allegoria della pittura*, olio su tela, 98.6 x 75.2 cm
London, Kensington Palace, The Royal Collection
ISCRIZIONI: in basso al centro, firmato con le iniziali: “A. G. F.”

1.10 Londra (1638-1639) e il ritorno a Napoli (1640-1654ca)

> Li Prencipi grandi, come Vostra Altezza Serenissima, servono di stimolo agl'animi ambitiosi di gloria d'avanzarsi al possibile nelle virtù, per consacrarle le loro fatiche, per poi giungere a quell'honorata meta che desiderano. Il che à punto succede a me, che non sodisfatta d'esser pervenuta al servito di questa Corona d'Inghilterra, dalla quale ricevo honori et gratie segnalatissime, parmi non poter' appagar questo mio ambitioso desiderio […].
>
> (Artemisia Gentileschi a Francesco I d'Este)

I dati documentali relativi al soggiorno inglese della pittrice sono particolarmente esigui, anche se nelle *Artemisia fictions* questo frangente assume spesso un'importanza fondamentale. Ciò è dovuto, anzitutto, a un'irresistibile suggestione drammaturgica: ovvero che Artemisia ritrovò a Londra suo padre Orazio, che non vedeva da circa una ventina d'anni, e assistette alla sua morte nel 7 febbraio 1639, dopo averlo aiutato probabilmente a portare a termine la decorazione del soffitto della Queen's House a Greenwich, raffigurante l'*Allegoria della Pace e delle Arti* (cfr. LONDON 2020: 190-193). Sebbene quasi tutte le *Artemisia fictions* immaginino una qualche riconciliazione tra padre e figlia, le ragioni che portarono l'artista a intraprendere un viaggio così impegnativo per l'epoca sembrano dettate, in realtà, da fattori che hanno poco a che fare con l'amore filiale.

Oltre che attraverso il padre Orazio e i fratelli Francesco, Marco e Giulio, giunti in Inghilterra sin dal 1626 su invito di George Villiers primo duca di Buckingham, la fama di Artemisia arrivò in terra d'Albione anche grazie ad artisti e funzionari della Corona che incontrarono la pittrice in Italia, e riportarono poi a corte notizie circa il suo straordinario talento. Sin dalla fine degli anni Venti Artemisia fu invitata più volte a raggiungere Orazio a Londra dai fratelli, in missione per conto del Re inglese presso varie corti italiane; furono loro stessi, probabilmente, a presentare inoltre alla sorella il compositore, nonché maestro di musica di Carlo I, Nicholas Lanier, anch'egli a Roma e Venezia per conto della Corona. Come annota nel suo diario il viaggiatore Richard Symonds, infatti, si racconta che Lanier fosse «inamorato di Artemisia Gentileschi che pingeva bene» (Harley, MS 991, f. 34). Un'altra importante testimonianza della vicinanza di Artemisia a Lanier è riportata dal fisico di Carlo I, nonché celebre medico svizzero, Théodore Turquet de Mayerne nel suo trattato *Pittura, scultura e delle arti minori 1620-1646*, il cui manoscritto si trova al British Museum di Londra (Ms. Sloane 2052) ed è stato pubblicato e tradotto in Italia da Simona Rinaldi (1995: 259).

> Avendo poi io stesso domandato al Sig. Lanier l'uso di questa vernice, lui mi ha detto che bisogna mescolare due parti d'olio di noce assai chiaro con una parte della detta vernice d'Ambra, e farli ben incorporare insieme a un calore assai lento; per servirsene, bisogna passare leggermente una

> spugna assai morbida imbevuta della detta vernice sui colori morti e subito dipingere sopra, poiché essa fa scorrere i colori, e fa che essi si frammischino perfettamente, di modo che quando l'opera è secca, ristrofinandola con vernice, il lavoro è facile, a qualsiasi ora lo si voglia mettere. Egli dice di aver appreso questo, avendo visto la ricetta della Signora Artemisia figlia di Gentileschi, il quale, da ciò che ho visto, dipinge estremamente bene, molti grandi quadri.

Con un approccio decisamente innovativo per l'epoca, l'autore s'interroga sugli aspetti tecnici e materici della pittura, analizzando i possibili usi di strumenti, supporti, tele, colle, pigmenti e vernici. I suoi studi si basano sull'osservazione degli artisti di passaggio a Londra nel corso degli anni, tra cui Rubens, van Dyck, Orazio Gentileschi e lo stesso Lanier, collezionista di stampe e disegni ma a sua volta anche pittore dilettante (cfr. HEBBERT 2010); da quest'ultimo, in particolare, de Mayerne apprende il trucco della "vernice d'ambra" e la tecnica del *wet on wet* (i segreti del mestiere di Orazio), rivelatigli proprio da Artemisia durante uno dei loro incontri negli anni Venti, forse a Roma o a Venezia. Quest'affascinante testimonianza, oltre a confermare che la fama della pittrice avesse preceduto il suo arrivo presso la corte inglese, ribadisce ancora una volta come Artemisia fosse particolarmente apprezzata dai contemporanei per il suo virtuosismo cromatico, dovuto a precise tecniche apprese nella bottega del padre (cfr. *supra* 1.3).

Nel 1631, a Napoli, l'artista ricevette come abbiamo visto la visita del pittore Joachim von Sandrart, il quale potrebbe averle riportato notizie relative al padre, conosciuto durante il suo fresco soggiorno in Inghilterra. Sempre a Napoli, nel marzo del 1634, il diplomatico inglese Bullen Reymes, gentiluomo del duca di Buckingham come il fratello della pittrice Marco, si reca presso la casa della «signora Artemisia»: in occasione di tale visita, forse, Reymes commissiona il primo dipinto che entrerà a far parte delle collezioni reali inglesi, ovvero un *Tarquinio e Lucrezia* documentato a Londra già nel 1634 (cfr. BARKER 2021: 96). È Artemisia stessa, del resto, in una lettera al Granduca di Toscana Ferdinando II del 20 luglio 1635, a informarci del suo ennesimo rifiuto di raggiungere la capitale inglese.

> […] si doveva il detto mio fratello trasferirsi a Napoli, per condurmi al servitio di Sua Maestà d'Inchilterra, che molte volte prima mi haveva richiesto a quel servitio, et inviato l'istesso mio fratello, ma perché mi trovavo in Napoli, al servitio di questo viceré, per dar fine ad alchune opere comingiate per Sua Maestà Cattolica, non potei in nessuna maniera contentare la Maestà d'Inchilterra (*Lettera 43*).

Con la solita abilità retorica, Artemisia sottolinea il livello assoluto dei suoi committenti (Carlo I d'Inghilterra, il conte di Monterrey Viceré di Napoli, Filippo IV di Spagna) presentandosi agli occhi del Granduca mediceo come uno degli artisti più ricercati d'Europa, così da enfatizzare ancora di più il suo desiderio di tornare a Firenze (il vero obiettivo della missiva): una volontà che secondo la

pittrice avrebbe dovuto lusingare Ferdinando II, il quale però non le offrirà alcuno stipendio per lavorare stabilmente presso la corte toscana – una stabilità economica che Artemisia ricercò per tutta la sua carriera senza alcun esito, dovendo quindi lavorare per singole commissioni.

Come abbiamo visto (cfr. *supra* 1.9), dopo che la Francia aveva dichiarato guerra alla Spagna nel maggio del 1635, la città partenopea fu stravolta da una pesante crisi economica, ed è quindi probabile che Artemisia – una volta realizzata l'impossibilità di trasferirsi a Firenze – abbia riconsiderato l'invito della corona inglese. A maggior ragione perché la pittrice viveva a Napoli «in grande splendore», ed era quindi difficile mantenere lo stesso stile di vita in una situazione sociopolitica così precaria.

> ARTEMISIA GENTILESCHI his Daughter, excell'd her Father in *Portraits*, and was but little inferior to him in *Histories*. Se liv'd for the most part at Naples, in great splendor: and was as famous all over Europe for her *Amours*, and *Love-Intrigues*, as for her *talent* in *Painting* (DUFRESNOY 1695: 320).[83]

La nota biografica del diplomatico Richard Graham, pubblicata nel 1695 come appendice all'edizione inglese del *De arte graphica* di Charles-Alphonse DuFresnoy, testimonia come la «leggenda erotica» relativa ad Artemisia (cfr. *infra* 2.2) sia legata anche alla sua ricezione anglofona, che risale almeno al periodo veneziano e alla frequentazione di Lanier, su cui tanto ha speculato a livello narrativo Lapierre (1998). Un aspetto che doveva apparire evidente già alla critica dell'immediato Dopoguerra, se in occasione della mostra su Caravaggio del 1951 Roberto Longhi scrisse nel breve cenno biografico relativo ad Artemisia che «la sua leggenda di pittrice spregiudicata e avventurosa è stata creata soprattutto dall'Inghilterra puritana» (MILANO 1951: 62).

Di certo l'arrivo di una donna artista, per di più cattolica, non doveva essere stato accolto nel migliore dei modi da una corte già particolarmente scontenta per la presenza di una regina "papista" come Enrichetta Maria, che nel 1625 aveva sposato Carlo I. Una possibile spia di questa fredda accoglienza, e delle calunnie che ne seguirono, potrebbe essere il riferimento a una tale «Mrs. Broom the famous Paintress» riportato in un atto di vendita datato 21 gennaio 1691. Come nota Barker (2021: 109), infatti, il nome "Artemisia" era all'epoca associato a un'erba medicinale (*Artemisia scoparia*) che nell'Inghilterra del Seicento veniva appunto chiamata comunemente "broom": è possibile, quindi, che "Mrs. Broom" fosse il nomignolo che era stato dato ad Artemisia dai detrattori della Regina Enrichetta e del suo entourage cattolico.

---

[83] «ARTEMISIA GENTILESCHI sua Figlia [di Orazio], superò suo padre nei *Ritratti*, e fu di poco inferiore a lui nelle *Historie*. Essa visse per la maggior parte a Napoli, in grande splendore: e fu celebre in tutta Europa per i suoi *Amori* e *Intrighi amorosi*, come per il suo *talento* nella *Pittura*».

Ma torniamo agli anni Trenta del Seicento. Come stavamo vedendo, Artemisia cercò in tutti i modi di andare via da Napoli rivolgendosi ripetutamente, tra il 1635 e il 1637, anche a vecchie conoscenze come Andrea Cioli, ministro della corte medicea, e a Cassiano dal Pozzo, vicino a Urbano VIII, enfatizzando a seconda delle esigenze le sue origini toscane o romane. In una lettera a Cassiano del 24 ottobre 1637, in particolare, sottolineando il bisogno di nuove entrate per «collocar mia figlia in matrimonio»[84], Artemisia propone al consigliere pontificio due grandi tele per i «Signori Cardinali Francesco Padrone e don Antonio», nipoti del Papa. Forse proprio in relazione a questi rinnovati contatti con la curia romana, la pittrice fu invitata a riconsiderare l'invito presso la corte inglese: date le crescenti tensioni fra Cattolici e Protestanti in Inghilterra, Artemisia potrebbe infatti essere stata selezionata dalla famiglia Barberini per una missione diplomatica sotto copertura, volta a sondare il terreno in merito a un possibile ritorno della Corona all'interno della Chiesa romana.

Sin dal 1630, in particolare, proprio Francesco Barberini era stato nominato Cardinal Protettore dell'Inghilterra, del Galles e della Scozia, con l'esplicito obiettivo di convertire l'eretica Albione al Cattolicesimo. Poco tempo prima, nel 1625, Carlo I Stuart (1600-1649) succedeva al trono di Giacomo I (1566-1625) e nello stesso anno sposava la francese Enrichetta Maria (1609-1669). Il matrimonio reale costituì uno degli eventi più importanti della scena politica europea del tempo, e fin da subito Urbano VIII pensò che la figlia di Maria de' Medici avrebbe potuto influenzare il marito convertendolo al Cattolicesimo, tanto che le «aveva fatto consegnare la Rosa d'Oro, prezioso dono destinato alle sovrane cattoliche in lotta per sostenere la Fede di Roma» (SOLINAS 2021: 143). Così, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, Enrichetta Maria iniziò un fitto scambio epistolare con la famiglia Barberini, in cui veniva a chiarirsi il suo ruolo nei confronti della curia romana (cfr. FERLITO 2022).

Com'era prevedibile, l'accoglienza di una parte della corte inglese non fu certo calorosa nei confronti della nuova Regina, a causa del suo credo religioso. Il Parlamento stesso, del resto, era stato sin da subito contrario all'idea di un matrimonio con una principessa francese, poiché molti temevano che Carlo I potesse rivedere le leggi cui erano stati sottoposti i cattolici inglesi, e minare così la posizione di forza conquistata dalla parte protestante. Tali premesse, di certo non entusiasmanti, deflagrarono definitivamente nell'estate del 1626, quando i componenti francesi della corte di Enrichetta Maria furono espulsi dall'Inghilterra su suggerimento di George Villiers, duca di Buckingham, nonché protettore di Orazio, che proprio in quello stesso anno si stabiliva con i suoi tre figli presso la corona inglese. In un simile contesto avverso, contrariamente alle iniziali speranze della

[84] Matrimonio che, come vedremo tra poco, non avrà luogo.

Chiesa romana, l'influenza della regina sulla politica inglese fu dunque decisamente limitata nei suoi primi anni di matrimonio.

Successivamente, però, la scena politica cambiò sensibilmente con l'insediamento in Parlamento di due filocattolici come Sir Francis Windebank (1582-1646), Segretario di Stato, e il Cancelliere dello Scacchiere, Sir Francis Cottington (1579-1652). Il terreno riguadagnato dalla parte cattolica fu formalizzato ufficialmente tra il 1628 e il 1629, ovvero quando l'Inghilterra stipulò i trattati di pace con la Francia e la Spagna, tanto che Urbano VIII realizzò subito come i tempi fossero maturi per tornare alla carica con i suoi disegni di politica estera. A partire dal 1634, infatti, Francesco Barberini iniziò a inviare sistematicamente doni diplomatici alla regina, intuendo come le opere d'arte fossero particolarmente efficaci (e al contempo poco compromettenti) nell'attirare l'attenzione dei reali inglesi. Avendo a disposizione i migliori pittori di Roma, la capitale artistica europea del tempo, il cardinale decise di servirsi di alcuni agenti per andare incontro ai gusti di un appassionato d'arte come Carlo I: tra questi vi furono Gregorio Panzani (1634-1636), George Coon (1636-1639) e Carlo Rossetti (1639-1640), ognuno dei quali ebbe un rapporto diretto sia con la Regina che con il Re, rimanendo al contempo in contatto epistolare con la famiglia Barberini.

Non è dunque un caso se, nel corso della prima metà del Seicento, la collezione reale acquisì opere di inestimabile valore, realizzate da artisti come Tiziano, Raffaello, Correggio, Caravaggio, Orazio e Artemisia Gentileschi. Per la prima volta, la collezione della Corona inglese poteva competere con quelle del continente europeo, e secondo i Barberini tale riconoscimento costituiva la migliore premessa per intraprendere proficue relazioni diplomatiche con la Regina, la quale avrebbe poi dovuto convincere suo marito a riportare l'Inghilterra sotto il Cattolicesimo. A tal proposito, Francesco Barberini ammoniva così uno dei suoi agenti, Gregorio Panzani, il quale aveva ingenuamente suggerito di favorire uno scambio di missive direttamente tra Carlo I e Urbano VIII: «Non stia per l'amor di Dio a nominar corrispondere con il Re d'Inghilterra, perché con codesti Heretici non possono essere corrispondenze, ma bensì con la Regina alla quale io sono servitore» (cit. in MADOCKS LISTER 2000: 156).

A far salire ancor di più la tensione fra Cattolici e Protestanti vi fu un ulteriore potenziale *casus belli*, ovvero l'arrivo nel settembre del 1638 in Inghilterra dell'esule Maria de' Medici, madre di Enrichetta Maria ed ex reggente del trono di Francia, in fuga dalla persecuzione di Richelieu: la sua presenza presso la corte del genero Carlo I, che si protrarrà fino al 1641, alla vigilia dello scoppio della guerra civile che vedrà trionfare Oliver Cromwell, aveva rafforzato il partito degli aristocratici cattolici riuniti attorno alla nuova Regina. La componente filoromana all'interno della Corona acquistava dunque un peso politico sempre maggiore, confortata dalla costante assistenza di un vero e proprio contingente cattolico: «nel periodo tra il 1634 e il 1641, questi raffinati gentiluomini e

chierici d'alto rango erano spesso raggiunti da artisti, valenti artigiani e giardinieri inviati da Roma e Parigi con doni e "galanterie" per la corte di San Giacomo, quali informatori dal "cardinal padrone" Francesco Barberini» (SOLINAS 2021: 144).

Nonostante sia molto più probabile che Artemisia raggiunse l'Inghilterra salpando dalle coste francesi, dato che già nel 20 luglio 1635 evidenziava la necessità di richiedere un passaporto per «camminare senza impedimento per la Francia» (*Lettera 43*), Lapierre nel suo romanzo immagina invece che la pittrice, «per impressionare l'antico rivale» Orazio, si sia recata sino all'Aia proprio per imbarcarsi insieme al corteo di Maria de' Medici.

> Erano mesi che Orazio studiava la regia dell'istante in cui lui e sua figlia si sarebbero infine ritrovati, e nei suoi sogni l'evento doveva essere qualcosa di grandioso. Approssimandosi la morte, voleva un incontro che fosse alla loro altezza. Su quel terreno, quello della riconquista, Artemisia aveva già qualche punto di vantaggio: se si era recata fino all'Aia, se si era unita al corteo di Maria de' Medici, era stato soltanto per impressionare l'antico rivale. Non avrebbe messo piede sul suolo eretico d'Inghilterra come una passeggera qualsiasi, come una viaggiatrice sfinita e duramente provata da tutti gli inconvenienti di un viaggio interminabile, ma come una gran dama al seguito di una regina, italiana e cattolica come lei, come un'aristocratica che emerge con indolenza da una lussuosa carrozza. Risaliva verso Londra al suono delle trombe, era accolta festosamente lungo tutto il percorso dalle popolazioni, e a Sua Maestà Carlo I non veniva presentata da suo padre ma dalla madre e suocera di tre re (LAPIERRE 2000: 395).

Ma tornando dalla finzione letteraria ai dati documentali, va notato come in un primo momento Francesco Barberini fece recapitare alla corte inglese presenti e oggetti di poco valore, per non destare troppi sospetti, fino a quando si presentò finalmente un'occasione particolarmente propizia per i disegni pontifici. A partire dal 1635, Enrichetta Maria espresse infatti il desiderio di rinnovare l'apparato decorativo della Queen's House di Greenwich, anche nota come la Casa delle delizie, il cui soffitto verrà appunto decorato con *l'Allegoria della Pace e delle Arti* realizzata dai Gentileschi padre e figlia. Dato che Orazio era già a Londra, è dunque probabile che il Cardinal Nipote convinse (attraverso un congruo sostegno economico?) Artemisia ad accettare finalmente l'invito della Corona inglese, aiutando così il padre ultra settantenne a portare a termine la commissione della Regina, con la quale la pittrice avrebbe dovuto istaurare un rapporto diretto per conto dei Barberini – e non è certo un aspetto da sottovalutare il fatto che le due potessero comunicare nella stessa lingua, grazie anche all'intermediazione della madre Maria de' Medici.

In mancanza di ulteriori evidenze, è comunque chiaro come nella seconda metà degli anni Trenta molte delle vecchie conoscenze di Artemisia (Michelangelo Buonarroti il Giovane, Galileo Galilei, Cassiano dal Pozzo, Giovanna Garzoni) furono per un motivo o l'altro coinvolte dai disegni della politica estera barberiniana, che stava conoscendo proprio in quel frangente un'ulteriore

accelerazione. Il profilo della pittrice potrebbe essere quindi stato suggerito alla curia papale da più voci, e in più occasioni. In ogni caso, una volta giunta in Inghilterra, è la stessa Artemisia a testimoniare esplicitamente il suo rapporto con la Regina Maria Enrichetta e sua madre Maria de' Medici, in una lettera a Francesco I d'Este duca di Modena e Reggio, inviata da Londra il 16 dicembre 1639.

> Serenissima Altezza,
> Li Prencipi grandi, come Vostra Altezza Serenissima, servono di stimolo agl'animi ambitiosi di gloria d'avanzarsi al possibile nelle virtù, per consacrarle le loro fatiche, per poi giungere a quell'honorata meta che desiderano. Il che à punto succede a me, che non sodisfatta d'esser pervenuta al servito di questa Corona d'Inghilterra, dalla quale ricevo honori et gratie segnalatissime, parmi non poter' appagar questo mio ambitioso desiderio, solo che con l'inviarle ancora, con quest'altro mio fratello [Giulio o Marco Gentileschi], mandato dalla Maestà della Regina sua et mia Signora per suoi interessi in Italia, questa mia piccola fatica, quale è bensì nuda di perfettione, ma ricca d'una profonda osservanza che le professo. La supplico adunque con devota humiltà, vogli scusar l'imperfettione di essa, in riguardo della mia naturale inhabilità, a consideratione della quale sono sempre stati graditi li miei sudori da tutti li più gran Prencipi dell'Europa et in particolare da Vostra Altezza Serenissima, che con generose dimostrazioni, altre volte li ha splendidamente honorati. Io non ho fatto questa mia resolutione senza il consenso di questa Maestà [Enrichetta Maria] et della Regina Madre mia Signora [Maria de' Medici], il che mi fa sperare che Vostra Altezza non sia per sdegnarla, anzi ardisco di credere che sia per approvarla, che quando ciò sia stimo esser giunta al colmo delli miei desideri (*Lettera 51*).

Con la consueta sicurezza nei propri mezzi, che ormai abbiamo imparato a conoscere, Artemisia invia "in dono" al duca di Modena e Reggio una sua «piccola fatica», memore delle sue precedenti «generose dimostrazioni» economiche. Con questa mossa, la pittrice sembra preparare il terreno per un imminente rientro in Italia, con il «consenso» della regina Enrichetta Maria e di sua madre Maria de'Medici, che Artemisia definisce significativamente come «mia Signora»: a quasi un anno di distanza dalla morte del padre Orazio, dopo avere realizzato numerose opere di cui oggi purtroppo si è persa in gran parte traccia, l'artista doveva quindi avere portato a termine la missione affidatale dalla famiglia Barberini.

Oltre alle richieste della curia romana e alle commissioni della corte inglese, Artemisia ebbe in Inghilterra la possibilità di entrare in contatto con quella che è stata forse la donna più potente del suo tempo, ovvero Maria de' Medici, ex reggente di Francia ma anche committente del celebre ciclo del Palazzo di Lussemburgo. In particolare, Artemisia poteva avere già sentito parlare del progetto decorativo dal suo mecenate Cassiano dal Pozzo, che nel 1625 aveva accompagnato il cardinale Francesco Barberini in missione diplomatica presso il re di Francia Luigi XIII, il quale dopo le turbolenze politiche riammise sua madre Maria alla corte francese solo nel 1621. In quest'occasione, come annota lo stesso Cassiano (cfr. MARROW 1978: 18), la sovrana gli mostrò i suoi sontuosi

appartamenti e la serie di 24 tele che Rubens realizzò proprio per il matrimonio fra la figlia Enrichetta Maria e Carlo I, che tante speranze aveva suscitato fra i Barberini. Il ciclo narra le glorie del suo governo come reggente, e rappresenta una delle prime monumentali celebrazioni del potere femminile contemporaneo, di cui Artemisia potrebbe aver avuto modo di parlare con la sua «Signora» fra le stanze dei palazzi londinesi.

Alla corte inglese, inoltre, Artemisia ebbe la possibilità di discutere di pittura anche con un artista del calibro di van Dyck, ritrattista ufficiale del re Carlo I, che in quegli anni si trovava in terra d'Albione. Avendo già trascorso in Italia diversi anni, il pittore poteva comunicare sia con Artemisia che con Orazio, come suggerisce il ritratto di quest'ultimo ad opera proprio di van Dyck (app. 25). A tal proposito, nel suo romanzo, Banti (2013: 403) immagina come il padre morente sia invece infastidito dal rapporto che Artemisia e l'artista fiammingo – suo rivale a corte – avevano ormai istaurato: «anche il pittor delle dame si è sciolto dal suo grazioso sussiego e così amabilmente che pare ad Artemisia di averlo conosciuto in Italia, tanto si apre con lei sulle bellezze di colà, Roma, Napoli, Palermo».

La pittrice sentirà infatti il richiamo dell'Italia, ma nonostante la sicurezza ostentata nella già citata lettera a Francesco I d'Este, il suo ritorno a Napoli dovette essere molto diverso da come preventivato. Dopo avere goduto della protezione dei Viceré Fernando Afán de Ribera e Manuel de Acevedo y Zúñiga (cfr. *supra* 1.9), Artemisia non ebbe più un simile appoggio da parte del governo spagnolo (alle prese con una pesante crisi finanziaria), e dovette quindi tornare a lavorare per privati collezionisti realizzando opere di più modeste dimensioni, non essendo riuscita – a differenza del padre Orazio a Londra – a ottenere uno stipendio annuale in una delle corti italiane o europee. Come nota Antonio Ernesto Denunzio (NAPOLI 2022: 64), infatti, il soggiorno londinese sembra aver interrotto – se non addirittura compromesso – il favore del vicereame napoletano, «mancando a oggi qualsiasi notizia su un interesse dei Viceré successivi al duca di Medina de las Torres» (1637-1644). Più in generale, continua ancora Denunzio, «tutti i contatti con i "potentati", ricercati e coltivati con pervicacia dalla pittrice negli anni precedenti, pare abbiano subito una battuta di arresto, forse legata a una forma di declino di cui sarebbe indizio anche l'assenza di ogni notizia circa la sua morte nella corrispondenza degli agenti delle varie corti italiane».

Tale involuzione risulta evidente se messa in relazione alle prestigiose commissioni pubbliche degli anni Trenta, quando Artemisia aveva realizzato opere per il Buen Ritiro di Filippo IV o per la Cattedrale di Pozzuoli, come le tre tele enormi raffiguranti *San Gennaro*, *San Procolo e Santa Nicea* e *L'Adorazione dei re magi*. Senza appoggi politici, Artemisia sarà costretta a ricorrere a committenti extra-napoletani come ad esempio il messinese don Antonio Ruffo, che diverrà il suo principale mecenate negli anni Quaranta. «Ultimogenito del duca di Bagnara, Carlo, abile politico e uomo

d'affari appartenente a una tra le prime famiglie di feudatari del Meridione» (CALABRESE 2017), Antonio nacque a Messina intorno al 1610, poco dopo la morte del padre che lasciò alla famiglia un vero e proprio impero nel commercio della seta – un'eredità che ricorda quella di un altro importante protettore della pittrice come Maringhi (cfr. *supra* 1.6). Curioso e interessato all'arte sin dall'adolescenza, dopo essersi formato in gran parte a Napoli, Ruffo collezionò argenti, gioielli, mobili, tendaggi e tappeti, ma soprattutto opere di grandi pittori del Seicento – con molti dei quali ebbe un fitto rapporto epistolare – come Guercino, Rembrandt, van Dyck, Guido Reni, Pietro da Cortona, Poussin, Abraham Brueghel, Mattia Preti e appunto Artemisia Gentileschi.

Il motivo economico è senza dubbio il principale *Leitmotiv* del carteggio con la nostra pittrice, ed evidenzia come Artemisia fosse in una situazione di certo non paragonabile a quella del primo soggiorno napoletano, in cui viveva appunto «in grande splendore». La rivolta di Masaniello del 1647, in particolare, aveva portato con sé un ennesimo periodo di crisi, che costrinse Artemisia ad abbassare le sue precedenti tariffe: nel 30 gennaio 1649, ad esempio, scrive al suo cliente con un misto di orgoglio e rammarico che «in qualunque parte io sono stata mi è stato pagato cento scudi l'una la figura, tanto a Fiorenza, quanto a Venetia e quanto a Roma e a Napoli ancora, quando vi erano più denari». Il prezzo dichiarato di 100 scudi a figura, come nota Solinas (2021: 148), «sembra comunque esagerato ad arte per impressionare il suo cliente», e riuscire quindi a ottenere un buon pagamento. Ciò nonostante, come abbiamo ormai avuto modo di capire, Artemisia non veniva certo pagata poco, o comunque non meno di molti altri colleghi uomini: il suo problema, una volta tornata in patria nei primi anni Quaranta, consisteva piuttosto nel non avere più accesso alle commissioni pubbliche del governo spagnolo, e al contempo di non essere riuscita a trasferirsi in un'altra corte italiana; inoltre, a differenza dell'ultima fase della carriera di Orazio, Artemisia non riuscì neppure a ottenere una stabilità economica all'estero, derivante da uno stipendio fisso annuale.

Il 13 marzo 1649 la pittrice annuncia che, oltre a un suo «ritratto», «quanto prima» invierà a Ruffo «qualche operetta della mia signora figlia, la quale hoggi l'ho maritata con un Cavalier dell'Abito di San Giacomo et mi ha scasato, e per tanto prego Vostra Signoria Illustrissima che se vien qualche occasion d'opere in cotesto paese, che Lei con suo solito favore mi favorisca, et mi avvisi perché ne ho grandissimo bisogno, che assicuro Vostra Signoria Illustrissima che son fallita» (*Lettera 53*). Se da una parte la lettera conferma ancora una volta che Prudenzia si cimentava nella pittura, proprio come sua madre, dall'altra attesta la tendenza di Artemisia a mentire ai propri clienti, presentando delle vere e proprie «nozze riparatrici» come un matrimonio d'alto rango: il neo genero non era infatti un nobile dell'Ordine di San Giacomo, ma il ben più umile Antonio de Napoli, sposato in fretta e furia dalla figlia il 9 febbraio 1649 dopo un «lungo concubinato», aggravato dalla nascita del nipotino Biagio nel 3 febbraio 1649 e le conseguenti precarie condizioni di salute di Prudenzia

dopo il parto, che permisero alla coppia di accelerare le tempistiche burocratiche del matrimonio (NAPOLI 2022: 96 sgg.).

Le richieste della pittrice dovettero trovare un qualche riscontro se, nel 5 giugno 1649, Artemisia ringrazia Ruffo per le nuove commissioni che è riuscito a procurarle, grazie all'interessamento di suo nipote don Fabrizio Ruffo, priore di Bagnara e poi di Capua, spesso di passaggio a Napoli: «In tanto me le riconosco obligatissima per l'incommodo ch'ella si è compiaciuta prendersi in cercare alcune opere da fare [*che*], per la scarsezza de' tempi, sono assai rare. Il Signor Priore alla giornata mi honora con singolarissimi favori, et io li ho fatto tre quadri di molto suo gusto, che è quanto per hora mi occorre» (*Lettera 54*). Ma la situazione economica della pittrice, che aveva ora alle spalle anche il marito della figlia oltre che il nipotino Biagio, non era certo stabile se solo una settimana dopo, il 12 giugno, affermava (forse in maniera interessata, ma comunque indicativa) di «non trovarmi denari per finire» un dipinto destinato a Ruffo, il quale è invitato dall'artista a inviargli una «poliza de cinquanta ducati» indispensabile per terminare una tela come quella, che prevedeva cioè molti nudi femminili: «le spese son molte per occasione di tenere queste femmine igniude. Credetemi signore don Antonio che le spese sono intollerabili perché se ne espoglino cinquanta e appena gine bona una. In questo quadro non mi posso servire di un modello solo perché sono otto personaggi e bisognia far varie bellezze» (*Lettera 55*).

Al di là dell'iperbole delle cinquanta modelle, dettata da un chiaro interesse economico, questa lettera è preziosa perché ci permette di realizzare quanto fosse stato importante, per la giovane Artemisia, poter ritrarre il proprio corpo in maniera libera e gratuita (cfr. *infra* 1.5): un vantaggio di cui la donna, ormai alla soglia dei 56 anni, non poteva più disporre, al pari dei suoi colleghi uomini costretti ad assoldare modelle di professione. Il decadimento fisico sarà non a caso al centro della lettera del 4 settembre 1649, in cui Artemisia si scusa con Ruffo per il ritardo accumulato relativamente alla consegna di un dipinto: «la prego scusarmi perché essendo li caldi eccessivi e molte infermità, io procuro conservarmi e travagliar poco a poco, assicurandola che la tardanza sarà in beneficio grandissimo del quadro» (*Lettera 58*). Un ritardo che dovette far arrabbiare Ruffo, come emerge dalla lettera stizzita di Artemisia datata 23 ottobre 1649, da cui apprendiamo come don Antonio fosse intenzionato a pagare solo 2/3 del prezzo pattuito.

> Ho ricevuto la lettera del 12 del corrente piena delle sue solite gentilezze, ma però mi ha molto mortificato in sentire che Lei me voglia levare del prezzo che l'ho dimandato tanto scarso, il terzo della somma del denaro. Il che le dico a Vostra Signoria Illustrissima che è impossibile che io ne possa mancare se per valore del quadro, come della molta necessità che me trovo, che se non fosse ciò ne farei uno presente a Vostra Signoria Illustrissima. E mi dispiace che anco la seconda volta habbia da fare il noviziato. Bisogna che in petto di Vostra Signoria Illustrissima conosca poco merito in me e, veramente havendo visto Vostra Signoria Illustrissima che me sono messa

> alla prima in prezzo bascio, concepisca in della sua mente che il quadro non sia meritevole. A me pareva che fosse portata da buona serva mentre io levavo scudi 115 meno di quello del Signor Marchese del Guasto, et due figure di più, ma per levarse qualche hopinione sinistra, a me pare che sia bene che l' faccia vedere et stimare. Circa che io faccia gran cortesia al Signore Priore quando l'ho fatti li quatri, sino al di d'oggi quel che l'ho dimandato mi ha dato. De quelli che hanno da venire si ha da fare novo patto perché quel patto che havemo fatto era per una estrema necessità che portava uno mio negotio di molta importanza; e questo lo facevo per havere il denaro anticipato per rimediare al detto negotio. Con l'agiuto de Dio l'ho supito senza dare fastidio al Signore Priore, sì che Vostra Signoria IIlustrissima non averà ragione de lamentarse di me e diri che ho la voglia più per li suoi Signori Nipoti che per Lei, in quanto a me io ho fatto proponimento vivo d'essere sempre una vassalla et tributaria mentre vivo di Vostra Signoria Illustrissima. Et Lei vederà in effetti che questo talento che me ha dato Iddio de questa poca vertù la spenderò in qualche parte a Vostra Signoria Illustrissima continuamente. Se poi Vostra Signoria Illustrissima non vuole accettare questa mia servitù haverò pacentia et me dolerò della mia cattiva fortuna, et con questo fo fine augurandoci dal Celo ogni colmo di felicità; oggi di Casa, Napoli lì 23 di Ottobre 1649 (*Lettera 59*).

La lettera contiene molte informazioni interessanti: più che per il ritardo, Artemisia teme che la minaccia relativa al pagamento della somma pattuita sia dovuta a un giudizio di valore, che ferisce il suo orgoglio di pittrice famosa in tutta Europa, tanto che con un'espressione sarcastica arriva ad affermare che le dispiace di dover fare per la seconda volta il «noviziato», come un'apprendista qualsiasi. La pittrice fa notare come il prezzo, già di per sé «tanto scarso», è ad esempio inferiore di «scudi 115» rispetto a quello pagato dal Marchese del Guasto[85], come a mettere strategicamente in competizione i due nobili. Artemisia invita inoltre don Antonio a non fare paragoni con il «patto» stretto in precedenza con Fabrizio Ruffo, che prevedeva evidentemente un migliore trattamento economico data l'«estrema necessità» in cui si trovava allora la pittrice, in relazione a un «negotio di molta importanza» (forse la dote che doveva pagare per il matrimonio della figlia); ormai superato quel particolare momento di ristrettezze economiche, Artemisia rassicura il suo interlocutore dicendo che anche con suo nipote adotterà un «novo patto», adeguato ai prezzi che la pittrice richiede ai suoi più illustri committenti. Per prevenire qualsiasi gelosia, infine, la pittrice assicura che è pronta a farsi «vassalla e tributaria» del nobile massinese, mettendo al suo servizio «questo talento che me ha dato Iddio».

Ma la questione economica torna inesorabile già nel 13 novembre 1649, quando Artemisia scrive a Ruffo che «quel prezzo che gliò fatto non l'havrei fatto meno per mio padre»; una volta vista l'opera, afferma sicura del proprio talento la pittrice, «dirà che non sono stata impertinente». In un'altra lettera che riporta la stessa data, la pittrice ringrazia inoltre Ruffo per averle procurato due altre commissioni per un nobile siciliano suo conoscente (una *Galatea* e un *Giudizio di Paride*), il

[85] Che Solinas (2021: 154, n. 3) identifica con Andrea d'Avalos, principe di Montesarchio.

quale però ha arditamente specificato di volere una composizione differente rispetto al soggetto già dipinto per don Antonio – una puntualizzazione che provoca l'aspra reazione della pittrice, pronta a difendere con orgoglio e determinazione la propria professionalità, spesso negata a una donna artista.

> Ho ricevuto una lettera del 26 passato, la quale mi è stata graditissima in vedere il mio Padrone quanto sempre sia atto et impiegato in favorirmi contro ogni mio merito, nel quale ho sentito il descorso che mi fa circa a quel Cavaliero che desidera haver quadri di mia mano, e che voglia una Galatea et un Giuditio di Paride, e che la Galatea sia differente da quella di Vostra Signoria Illustrissima non occorreva di esortarmene in questo, che per gratia di Dio et della Gloriosissima Vergine vengono ad una donna che è piena di que sta merentia, cioè di variar soggetti in della mia pittura; et mai si è trovato ne' quadri miei corrispondentia d'inventione etiam in d'una mano. Circa che questo signore voglia sapere il prezzo in deanti che l'opera sia fatta, credemi come gli sono serva, che lo fa malissimo volentieri stimando molto di non errare et a gravare la mia coscienza che la stimo più che tutto l'oro del mondo, et so per quelli miei errori l'offese che fo al mio Signore Iddio, stimo et temo che non sempre stia infusa la gratia del Signore, e però non do mai stima alle mie opere perfino che sono state fatte, ma già che piace a Vostra Signoria Illustrissima sia fatto quello che mi comanda, et dica a questo signore li posso far vedere a tutto il mondo, e si non ge trova che li detti quadri non meritassero e non vagliano sempre uno paro di centinaro di scudi di più non voglio me li paghi. Il patto [*è*] fatto, et assicuro Vostra Signoria Illustrissima che so' quadri questi che gè va figure ignude et femmine di grandissimo stipendio et gran rompimento di capo e delle volte quando se ritrova qualche cosa di bono me pelano a pelo rinverso, et tal volta bisogna star sottoposta a piccolezze con piacenza di Giobbe, che poi voglia fare disegno e mandarlo io ho fatto voto colendissimo di non mandar mai più disegni de mio, perché mi è stato fatto bellissime burle, et in particolare hoggi al presente me ritrovo haver fatto un desegno dell'anime del Purgatorio al Vescovo di Santa Gata, il quale disegno per spender manco lo fanno fare a de un altro pittore, et quello pittore lavora sopra le fatiche meie, che fusse homo io non so come se passerebbe perché quando è fatta l'inventione, et stabilito con li suoi chiari et uscuri, e fundati sui loro piani tutto il resto ei baia, e però me pare che questo Cavaliero habbia molto torto di cercare disegni, già che vede il desegnio et la compositione della Galatea.
> […]
> Avverta Vostra Signoria Illustrissima che quando io domando un prezzo non fo all'usanza di Napoli che domandano trenta e po' danno per quattro. lo so' romana e perciò voglio procedere sempre alla romana (*Lettera 61*).

Sebbene Artemisia, come Orazio e molti altri artisti del suo tempo, facesse in realtà uso di "cartoni" per replicare volti e composizioni, la lettera contiene una straordinaria prova di come la pittrice considerasse la sua attività pittorica come una vera e propria professione, un lavoro che i committenti (spesso uomini) erano chiamati quindi a rispettare. L'artista, celebre in tutte le corti europee, sente di avere raggiunto uno *status* tale da non dovere dimostrare alcunché, e quindi sottolinea orgogliosa di non stimare mai i suoi dipinti prima di portarli a termine: «non do mai stima alle mie opere perfino che sono state fatte», le quali però – aggiunge Artemisia, date le necessità economiche del momento – valgono «sempre uno paro di centinaro di scudi di più non voglio me li paghi».

Nel lamentarsi ancora una volta delle modelle che richiedono «grandissimo stipendio», Artemisia si esprime con un linguaggio tagliente e ironico («quando se ritrova qualche cosa di bono me pelano a pelo rinverso»), ma fa al contempo riferimento al *Libro di Giobbe*, dimostrando una conoscenza approfondita delle Scritture (cfr. *infra* 4.4). Alla richiesta di presentare alcuni disegni preparatori, inoltre, Artemisia risponde con fermezza che rifiuta categoricamente tale pratica, essendo stata in passato ingannata da Giovanni Agostino Gandulfi, vescovo della diocesi campana di Sant'Agata de' Goti (cfr. SOLINAS 2021: 156), il quale le aveva richiesto in maniera subdola dei disegni che poi ha passato a un altro pittore, il quale ha dunque lavorato per una cifra inferiore «sopra le fatiche meie», «perché quando è fatta l'inventione, et stabilito con li suoi chiari et uscuri, e fundati sui loro piani tutto il resto ei baia»: un'affermazione che mette nero su bianco quanto per Artemisia fosse importante la fase dell'*inventio*, proprio quella che i commentatori tendevano a sottovalutare in relazione alla produzione delle donne artiste.

In un *post scriptum* di clamorosa sfrontatezza, infine, Artemisia precisa di avvisare l'anonimo cavaliere siciliano che la cifra che lei richiede non è trattabile («non fo all'usanza di Napoli che domandano trenta e po' danno per quattro»), perché essendo cresciuta a Roma è stata abituata a vendere le sue opere a prezzo fisso: duecento scudi ad opera, in questo caso. Molto più dimesso, invece, è il tono che emerge dall'ultima lettera conservata che Artemisia inviò a Ruffo, datata 1° gennaio 1651. Qui la pittrice informa il suo interlocutore del fatto che «questo Natale l'ho fatto nell' letto et ero stata assai male, et al presente sto ancora convalescente», ricordando inoltre «gli molti acciacchi et travagli che ho hauto in questo anno passato». In precarie condizioni di salute, oltre che economiche, Artemisia chiede un ennesimo anticipo di «cento» scudi al suo committente, nella speranza che Ruffo possa aiutarla in questo momento di estrema difficoltà.

Come emerge dai recentissimi studi in occasione della mostra di Napoli, negli anni Cinquanta Artemisia dovette sostenere il pagamento di ben due affitti di 37 e 120 ducati all'anno, il più costoso dei quali destinato forse «al nuovo nucleo famigliare, regolarizzatosi con il matrimonio del 9 febbraio 1949, costituito dalla figlia, dal genero e dal nipote» (NAPOLI 2022: 102). Le ultime testimonianze relative al suo conto sono di natura commerciale, giudiziaria e notarile (ivi: *Appendice B*), e testimoniano una situazione economica sempre più precaria che costrinse la pittrice, nel 1654, a vendere parte dei suoi beni per far fronte alla minaccia di sfratto («quindeci segge vecchie e una vitriata e tre boffette»), oltre che a denunciare il collaboratore Onofrio Palumbo per ragioni presumibilmente legate ad alcuni pagamenti, ma ancora da chiarire meglio.

Una possibile data *ante quem* relativa alla morte della pittrice è offerta dall'epidemia di peste abbattutasi sulla città partenopea nel 1656, la quale potrebbe essersi rivelata fatale per la già cagionevole salute di Artemisia. Le nuove ricerche relative al secondo periodo napoletano ci offrono

l'immagine di una pittrice molto più in difficoltà di quanto ci saremmo aspettati, ma al contempo testimoniano la tenacia di una nonna sessantenne che, contando unicamente sul proprio lavoro, si occupò fino all'ultimo dei suoi giorni del sostentamento della figlia Prudenzia, del genero Antonio e del nipote Biagio. Contro lo stereotipo dell'*happy ending* hollywoodiano, l'arcuata parabola che abbiamo tentato di tratteggiare descrive lo spessore di una personalità effettivamente straordinaria, che insieme alla fama e al successo conserva però ancora oggi i fallimenti, le delusioni e le affascinanti contraddizioni dell'essere umano, così simili alle nostre nonostante quattro secoli di distanza.

A chiudere ciclicamente l'itinerario critico di questo primo capitolo non poteva che essere, come abbiamo visto all'inizio, la presunta epigrafe dedicata all'artista, riportata nel volume *Pisa illustrata nelle arti del disegno* da Alessandro Da Morrona (1812: 492): «nell'occasione del sontuoso restauro del S. Giovanni de' Fiorentini in Napoli si smarrì, forse barbaramente sepolto sotto il nuovo pavimento, un gran lastrone di marmo nel cui mezzo leggevasi HEIC ARTEMISIA, brevissima epigrafe, ma bastante a formare il più ampio elogio alla egregia Pittrice». Qui giace Artemisia, senza bisogno d'aggiungere altro, tale doveva essere la fama che la pittrice si era guadagnata in vita. Un successo ottenuto grazie ai suoi capolavori, ma anche attraverso un esemplare processo di *self-fashioning* femminile, che le permise di impressionare non solo regnanti e sovrane, ma anche le più importanti personalità della cultura seicentesca, come dimostra ampliamente il capillare tessuto connettivo fin qui ricostruito.

Una fama che un certo canone ha poi negato, come esemplifica il definitivo abbattimento della chiesa di San Giovanni de' Fiorentini nel 1950, che il Comune di Napoli decise di scarificare per la costruzione di nuove unità abitative per il Palazzo Fernandez, materializzando inconsapevolmente quel processo di silenziamento che è riuscito per secoli a ignorare addirittura pittrici di tale calibro. Un'*assenza* alla quale la critica di questi ultimi decenni, però, sta cercando di dare nuova voce, restituendo ad artiste come Artemisia lo spazio pubblico che esse stesse, in vita, riuscirono a ottenere *nonostante* gli stereotipi di genere del *loro*, ma come vedremo anche del *nostro* tempo.

2. ARTEMISIA E IL NOSTRO TEMPO: LA RICEZIONE POSTUMA

> "Esiste ancora?". Non è l'incorruttibile strumento, la voce ghiaccia d'impervia immortalità che distintamente scandì: "Non piangere". Più che voce, è interiore moto di pietà storica, senza allarme, né illusione, né accoramento. Confitta nello spazio e nel tempo come un seme infruttuoso, ascolto un fruscìo senza frescura, il respiro polveroso dei secoli: il nostro e quello di Artemisia, congiunti.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Dopo aver analizzato nel primo capitolo i documenti relativi alla vita di Artemisia e il suo processo di *self-fashioning*, il secondo indaga la ricezione postuma della pittrice, dalla sua morte fino ai nostri giorni. Senza ambire a proporre tesi originali, che saranno invece avanzate nella seconda parte della tesi, questa sezione intende fornire una genealogia dell'odierno immaginario legato alla pittrice, sottolineando elementi ricorrenti e soluzioni di continuità interne a questo complesso e articolato palinsesto. In tal senso non è ancora stata ricostruita, infatti, una cronologia che contempli l'intero lasso di tempo che separa il nostro tempo da quello della pittrice, e che possa mirare quindi a sistematizzare tutti (o almeno gran parte dei) i fattori che hanno contribuito alla formazione, cristallina e magmatica allo stesso tempo, dell'odierna immagine di Artemisia. Ancor più che nel primo, dunque, in questo secondo capitolo la tesi adotterà un approccio diacronico in senso stretto, consapevole sin da ora dei suoi limiti ermeneutici, che sarà compito della seconda parte sincronica provare a superare. L'analisi si articolerà in sette sezioni, con l'intento di arrivare, almeno per quanto riguarda il XX e XXI secolo, a una vera e propria periodizzazione della ricezione contemporanea di Artemisia.

Verranno allora indagate le modalità e le ragioni per cui, dopo essere stata al centro della scena artistica del Seicento, Artemisia non fu tanto dimenticata, come sostenuto in passato, ma sia bensì scivolata nel Settecento verso i margini della fortuna critica, in un contesto periferico come ad esempio quello pisano (cfr. *infra* 2.1). Sarà poi analizzato nel dettaglio uno dei *Leitmotiv* della ricezione di Artemisia, ovvero la nascita e l'evoluzione della sua «leggenda erotica», che accompagnerà la pittrice – sebbene in modalità differenti – dal Seicento fino ai nostri giorni, e trova nella pubblicazione degli atti del processo per stupro da parte di Bertolotti (1876) un punto di svolta fondamentale (cfr. *infra* 2.2). Il pionieristico saggio *Gentileschi padre e figlia* (1916) di Roberto Longhi sarà al centro della sezione 2.3, in quanto rappresenta a tutti gli effetti il primo tentativo di riscoperta critica della pittrice in epoca contemporanea: attraverso una *close reading* dello scritto, la tesi metterà in risalto la problematicità dei toni patriarcali adottati da Longhi, che ci permettono di introdurre sin da ora il concetto derridiano di «mal d'archivio», che sarà fondamentale nel terzo

capitolo dedicato al trauma come dispositivo narrativo. Di tutt'altra natura è invece l'operazione letteraria esperita da Anna Banti, che attraverso il suo romanzo *Artemisia* (1947), e poi l'opera teatrale *Corte Savella* (1960), ha il merito di aver "inventato" Artemisia come personaggio moderno, proponendola al pubblico contemporaneo come la pioniera di una genealogia di donne artiste che arriva fino ad oggi.

Senza l'opera bantiana, infatti, Artemisia non sarebbe divenuta con tale autorità un emblema del femminismo, tanto da trainare le iniziative della Cooperativa del Beato Angelico a Roma e gli studi di genere di tutto il mondo. Un rapporto, quello fra Artemisia e la critica femminista, che vede il suo coronamento nella prima monografia dedicata alla pittrice ad opera di Mary D. Garrard nel 1989, contenente anche parte degli atti del processo e le lettere della pittrice per la prima volta tradotte in inglese (cfr. *infra* 2.5). Saranno gli anni Novanta, d'altra parte, a segnare un ulteriore salto di qualità, nel quale Artemisia travalica definitivamente i musei e le aule universitarie diventando protagonista di una vera e propria fase di "finzionalizzazione", che vede nel giro di pochissimi anni apparire romanzi, opere teatrali, docufiction e film pluripremiati dedicati alla pittrice: fra questa proliferazione di *Artemisia fictions*, sono senza dubbio la pellicola di Agnès Merlet del 1997, candidata ai Golden Globes, e i best seller di Alexandra Lapierre (1998) e Susan Vreeland (2002) ad aver inciso maggiormente nell'immaginario collettivo (cfr. *infra* 2.6), trasformando Artemisia da oggetto di studio accademico a eroina della cultura popolare. Ma il vero *turning point* per l'odierno «potere iconico» (cfr. SOLAROLI 2015) di Artemisia, che introdurrà difatti la seconda parte sincronica della tesi, è la mostra *Orazio and Artemisia Gentileschi* (2002) al Metropolitan di New York, dopo la quale la pittrice viene eletta dal «New York Times» a *"it" girl* della stagione, ispirando contributi sempre più eterogenei e trasversali dell'industria culturale. Una crescente attrattività che, dopo il #MeToo e l'avvento dei social network, contribuirà anche a un sensibile aumento del «capitale simbolico» (cfr. BOURDIEU 2015) della pittrice all'interno della società contemporanea.

2.1 L'Artemisia "pisana" del Settecento: dal centro alla periferia della fortuna critica

> Vuolsi nondimeno dare ad Artemisia la prima gloria, essendosi, come è dimostrato, fatta ad altrui, per dipinture ammirabili, originale, e maestra.
>
> (Averardo de' Medici, *Artemisia Gentileschi*)

Contrariamente a quanto pensato negli ultimi decenni, come ha di recente evidenziato Jesse Locker (2015: 161), Artemisia continuò a essere celebrata anche dopo la sua morte: «Biographical interest in Artemisia remained consistent through much of the seventeenth and eighteenth centuries, and her fame seems to have been at its height in late eighteenth-century Tuscany»[86]. Prima ancora di soffermarci sul binomio fortuna/sfortuna postuma della pittrice, relativamente al tardo Seicento e al Settecento occorre piuttosto focalizzare un fattore di natura geopolitica: dopo essere stata al centro della produzione storica, letteraria e artistica di centri nevralgici dello scacchiere italiano quali Firenze, Roma, Venezia e Napoli, nel XVIII secolo l'attrattività di Artemisia si spostò infatti in un'area periferica come Pisa, terra d'origine della sua famiglia paterna[87]. A una strutturale discriminazione di genere, dunque, si aggiunse nel caso della ricezione di Artemisia anche un aspetto regionale, dovuto all'estrema frammentazione politica dell'Italia preunitaria: è qui, allora, che andrebbe rintracciato uno dei motivi del suo (parziale) oblio nel Sette e Ottocento, piuttosto che evidenziare per contrapposizione la (presunta) eccessiva attenzione che le sta dedicando il nostro tempo. «To summarize, we see that Artemisia's fortunes, both during and after her lifetime, varied dramatically according to where she worked. This pattern has as much to do with the fractured and regional nature of seventeenth-century Italian art and its historiography as it does with her merit as a painter»[88] (LOCKER 2015: 186).

La fortuna settecentesca di Artemisia è dovuta anzitutto al nobile e letterato fiorentino Averardo de' Medici, membro dell'Accademia della Crusca e degli Arcadi, citato da Giacomo Casanova nel capitolo 29 dei celebri *Mémoires*. Nella vasta enciclopedia di artisti *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, pubblicata a Firenze in 12 volumi tra il 1769 e il 1775, troviamo una breve biografia dedicata alla pittrice, arricchita dalla nota: «La nobil famiglia dei Medici di Via

[86] «L'interesse biografico per Artemisia è rimasto costante per gran parte del XVII e XVIII secolo, e la sua fama sembra essere stata al suo apice nella Toscana della fine del XVIII secolo».
[87] La stessa Artemisia fa riferimento a un viaggio verso Pisa per «vendere alcuni miei beni», ereditati evidentemente dalla famiglia paterna, in una lettera inviata al ministro mediceo Andrea Cioli nell'aprile 1636 (cfr. SOLINAS 2021: 138-139).
[88] «Riassumendo, vediamo che le fortune di Artemisia, sia durante che dopo la sua vita, variavano notevolmente a seconda di dove lavorava. Questo schema ha a che fare tanto con la natura frammentaria e regionale dell'arte italiana del XVII secolo e la sua storiografia quanto con il suo merito come pittrice».

Larga possiede di mano d'Artemisia, dipinta in gran tela a olio, l'istoria della casta Susanna» (vol. VIII, p. 117, n. 2). Grazie a questa notizia, confermata poi anche dal pisano Alessandro da Morrona (1812: 487) e da Luigi Lanzi (1792: 214), sappiamo che Averardo fu proprietario dell'ultima opera di Artemisia di nostra conoscenza (cfr. LOCKER 2015: 162), ovvero la *Susanna* datata 1652 oggi conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, scoperta recentemente da Adelina Modesti (2016).

A distanza di quasi vent'anni, in quanto considerato massimo esperto in materia, il nobile fiorentino fu nuovamente chiamato a occuparsi della pittrice, scrivendo un vero e proprio saggio dedicato ad Artemisia all'interno del volume miscellaneo *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani* (1792), pubblicato a Pisa sotto le cure di Angelo Fabroni – una delle figure più importanti della cultura toscana del Settecento, in rapporto con personalità del calibro di Diderot e Rousseau. Nonostante il libro non sia particolarmente raro nelle biblioteche italiane, grazie anche a una ristampa del 1972, gli studi su Artemisia l'hanno di fatto ignorato fino a pochi anni fa, probabilmente depistati dal fatto che la pittrice – in quanto donna – non potesse essere annoverata fra gli «uomini illustri», né fosse tantomeno pisana (LOCKER 2015: 164). Dopo gli immancabili Niccolò, Giovanni, Andrea e Giunta Pisano, il volume affida alla penna di Ranieri Tempesti (pp. 351-381) «Baccio Lomi, e sua scuola», ovvero Aurelio Lomi e suo fratello Orazio, oltre che l'«immortale Artemisia», cui però (avvisa Tempesti) è stato dedicato un intero saggio dal ben più esperto Averardo de' Medici – va sottolineato come, insieme alla poetessa Maria Selvaggia Borghini, Artemisia sia l'unica donna alla quale è stata riservata una biografia nelle *Memorie*.

Il primo aspetto interessante che emerge dal saggio di Averardo è la sua convinzione che Artemisia fosse nata a Pisa nel 1590 (DE' MEDICI 1792: 453), tanto che due illustri storici del Settecento come Marco Lastri e Luigi Lanzi consideravano l'artista come rappresentativa della scuola pittorica pisana (cfr. LOCKER 2015: 166), e persino Benedetto Croce (1953: 164) si riferiva ancora alla pittrice come fosse nata a Pisa. Del resto, come abbiamo già visto (cfr. *supra* 1.5), fu la stessa Artemisia a sottolineare le sue origini toscane durante il soggiorno fiorentino firmandosi con il cognome pisano Lomi (cfr. *supra* 1.3), analogamente al processo di autopromozione di molti suoi colleghi del tempo, che a seconda delle esigenze tendevano a enfatizzare questa o quella provenienza. Per la storiografia pisana del Settecento, però, appropriarsi di una celebre pittrice nata a Roma e affermatasi a Firenze aveva un ulteriore valore identitario, in contrapposizione alla visione fiorentino-romano centrica di autori ben più influenti quali Vasari e Baldinucci (cfr. LOCKER 2015: 166). Il caso di Artemisia e della sua famiglia, allora, è per Tempesti (*Memorie*…, p. 96) la prova che la decadenza politica e culturale di Pisa sia dovuta anzitutto alle mancanze dei suoi stessi cittadini, che non hanno sfruttato a dovere il talento dei loro illustri predecessori.

> Ecco perché i Pisani si contentarono della mediocrità di Baccio Lomi, del Ghirlanda, del Cav. Guidotti, del Rondinosi, quando in vece di essi, contemporaneamente e senza uscire dalle patrie mura, avrebber potuto impiegarvi Aurelio Lomi, Orazio Gentileschi e la sua bella Artemisia, e Orazio Riminaldi, nomi illustri e notissimi dell'istoria dell'arte.

Nel suo saggio Averardo celebra con grande insistenza l'*inventio* di Artemisia, che egli riconduce a «teorie» e «cognizioni» sull'arte che la pittrice può avere ricavato dall'«osservazione» e dall'«erudito carteggio» con i «letterati» del suo tempo, come testimoniano le «sue culte» missive inserite da Giovanni Bottari nelle *Lettere pittoriche* pubblicate a partire dal 1754, che de' Medici (1792: 463) cita esplicitamente.

> Il pittorico valore d'Artemisia nell'essequire era anche il frutto delle più utili teorie dell'Arte, e delle analoghe cognizioni, acquisitate coll'osservazione ragionata del bello naturale e fantastico, e per l'erudito carteggio che aveva co' Letterati de' tempi suoi, come risulta dalle sue culte *Lettere*, e specialmente da quelle scritte da essa al suo mecenate ed amico Commendatore Cassiano dal Pozzo, ed inserite fra le *Letter. Pittoric. Tom. I pag. 225. Ed. Rom*.

Sin dal Settecento, dunque, l'immaginario legato ad Artemisia comprendeva anche la conoscenza dei suoi scritti, che come abbiamo visto (cfr. *supra* 1.6.2) costituiscono una delle più efficaci porte d'accesso al pensiero e alla personalità dell'artista. L'affermazione di Averardo relativamente alle competenze speculative del pensiero femminile, di cui Artemisia è appunto prova eclatante, assume ancora più rilievo se confrontata a quella di uno dei massimi intellettuali del Settecento europeo come Rousseau (1762: 1357), che invece nel suo *Émile* scriveva: «La recherche des vérités abstraites et spéculatives, des principes, des axiomes dans les sciences, tout ce qui tend à généraliser les idées n'est point du ressort des femmes, leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique»[89]. Nel 1792, lo stesso anno in cui venne pubblicato il testo di Averardo, veniva dato alle stampe anche il pionieristico volume *A Vindication of the Rights of Woman* di Mary Wollstonecraft, in opposizione (anche) ai suggerimenti pedagogici avanzati dall'autore francese. I presupposti dell'opera si presentavano dunque come molto più affini alle considerazioni di de' Medici (1792: 453), il quale, ispirato forse dall'incipit della *Vita* (1568) vasariana su Properzia de' Rossi[90], principia il saggio dedicato ad Artemisia con queste parole:

---

[89] «La ricerca delle verità astratte e speculative, dei principi, degli assiomi nelle scienze, di tutto ciò che tende a generalizzare le idee non è di competenza delle donne, i loro studi devono riferirsi tutti alla pratica».

[90] «È gran cosa che in tutte quelle virtù et in tutti quelli esercizii ne' quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne intromettersi con qualche studio, elle siano sempre riuscite eccellentissime e più che famose, come con una infinità di esempli agevolmente potrebbe dimostrarsi» (G. Vasari, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi Scultrice Bolognese*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568). Per un commento critico al testo, che rappresenta la prima biografia dedicata a una donna artista nel contesto italiano, cfr. DUBARD 2004.

> Erra chi porta opinione che le Donne (chiamate per questo il sesso imbelle) non possano essere suscettibili di quelle gagliarde impressioni, che determinano l'anima ad operar cose grandi, quando noi siamo per lunga serie di fatti convinti, che sono venute in eccelenza in tutte quell'arti, ove hanno posto cura; e che non v'è scienza più grave, o più estesa Letteratura, che molte di esse, al paro degli Uomini, non abbiano perfettamente apparata. Anzi considerando, che le Donne hanno sortiti dalla Natura gli organi più delicati, dai quali si forma la fantasia, e quindi le immagini più vivaci, prima sorgente, e pregio il più necessario per le belle Arti, giudico, che le Donne, a preferenza degli Uomini, siano create dalla Natura per lo studio, e perfezione di esse, e specialmente della Pittura, e Poesia, che da tali potenze hanno l'essere e l'ornamento.

Inoltre, a riprova di come Artemisia fosse spesso percepita come superiore rispetto al padre Orazio già in passato, e non solo nel nostro tempo, de' Medici (1792: 453) afferma che «nata pertanto col medesimo trasporto del Padre, degli Avi per la pittura, e da essi egregiamente istruita, maraviglia non dee recare se giunse ad eguagliarli, e a superarli in appresso». Oltre a trarre ispirazione dalla «seria contemplazione» delle migliori opere della «culta Europa» lungo le sue «peregrinazioni», aggiunge Averardo (ivi: 459), «non giunse per avventura Artemisia alla gloria di farsi altrui originale e maestra? Sì certamente, che ella vi giunse: e, dirò di più, che si fece originale e maestra di quelli che sanno». Dunque non solo un'abile imitatrice dell'arte altrui, che seppe recepire con estrema rapidità il mutevole gusto del tempo (cfr. *supra* 1.7), ma fonte d'ispirazione essa stessa, vera e propria «maestra» riconosciuta sin dal Settecento – proprio quel riconoscimento che, ancora oggi, una certa visione patriarcale dell'arte stenta ad attribuirle, accusandola di un eccessivo camaleontismo. Citando un'autorità napoletana come Bernardo De Dominici, Averardo sottolinea l'influenza della pittura di Artemisia sulla scena artistica partenopea, rammaricandosi di come per troppi anni il suo successo sia stato legato al cognome romano Gentileschi e non a quello pisano Lomi, non contribuendo così ad accrescere la gloria della città toscana.

Il saggio di de' Medici (ivi: 461), infine, offre preziose informazioni circa la data di morte dell'artista, ben più affidabili rispetto ai suoi predecessori: «sebbene sia stato scritto che finisse di vivere nel 1640, egli è certo, che ancora nel 1652 dipingeva per eccellenza, come apparisce dall'*Iscrizione* segnata in detto anno nel lodato *Quadro* della *Susanna*», di cui Averardo si dichiarava appunto «possessore felice», mostrando orgoglioso l'opera a chiunque fosse interessato ad approfondire la pittura di Artemisia: come ad esempio il pisano Alessandro da Morrona, che le dedicò una biografia all'interno del suo volume *Pisa illustrata nelle arti del disegno* (1792), o il grande storico dell'arte Luigi Lanzi (1792: 214), che nella sua fondamentale *Storia pittorica della Italia* cita «la Tentazione di Susanna, opera amena» che si trova «presso il nobile e dotto letterato sig. Averardo de' Medici».

Averardo aggiunge a questo punto un'annotazione fondamentale, che rappresenta ad oggi l'unica testimonianza relativa al luogo di sepoltura della pittrice, la quale dunque «oltrepassò di molto tempo gli anni sessanta»: una notizia che l'autore desume, come scrive nella *nota IX*,

> Da illustre soggetto che nell'anno 1785 presedeva alla sontuosa ristaurazione della *Chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini* di Napoli, si è avuta certa notizia, che nella detta occasione si smarrì, non si sa bene, se andato in pezzi, o rimasto sepolto sotto il nuovo pavimento, un gran lastrone di marmo, situato presso la Cappella della famiglia Riccia, in mezzo del quale leggevasi HEIC ARTIMISIA. Forse questa brevissima *Epigrafe*, simile alla notissima Perugina OSSA BARTOLI, sarà stata destinata a indicare il deposito delle ceneri, ed a formare col solo di lei nome il più compito elogio dell'egregia Pittrice, che celebriamo (DE' MEDICI 1792: 464).

La fama di Artemisia è dunque legata non solo alle città di Roma, Firenze, Venezia, Napoli e Londra, ma anche a quella di Pisa, non solo per ragioni famigliari ma anche in relazione alla sua ricezione postuma: ulteriore tassello che rende ancora più articolato il mosaico che stiamo cercando qui di ricostruire. Un legame, quello fra la pittrice e la città toscana, che è stato di recente riaffermato dalla politica culturale della Fondazione Pisa, che ha permesso al museo cittadino di Palazzo Blu di poter esporre nella collezione permanente opere come *Clio, la musa della storia* (app. 18, cfr. *supra* 1.9) o il *Ritratto di Artemisia* ad opera di Vouet (fig. 4; cfr. *supra* 1.7), al centro dell'esposizione *Artemisia. La musa Clio e gli anni napoletani* curata da Roberto Contini e Francesco Solinas (PISA 2013). Nel 2022, inoltre, la Fondazione ha acquistato anche l'imponente dipinto *Cristo e la Samaritana* (fig. 8; cfr. SOLINAS 2022; *infra* 4.4), catalizzatore di una crescente attenzione su Artemisia che ha portato Palazzo Blu a intitolare all'artista, addirittura, un'intera sala del suo percorso espositivo: un'ulteriore prova del ruolo fondamentale che, sin dal Settecento, la città di Pisa ha svolto nel rendere la nostra pittrice «immortale».

2.2 Artemisia e la sua «leggenda erotica»: dagli epitaffi veneziani all'Ottocento

> Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata.
>
> (Giovan Battista Passeri, *Vite)*

Nel saggio *La data di morte di Artemisia Gentileschi*, il critico d'arte Eugenio Battisti (1963: 297) scrive che gli epitaffi di Loredan, pubblicati nella fortunata raccolta *Cimiterio* del 1653 (cfr. *supra* 1.8), «dovettero contribuire a divulgare la leggenda erotica di Artemisia, in quanto la raccolta venne tradotta in latino, in spagnolo, in francese, e fu più volte ristampata». Un'opera che, secondo l'autore, continua ancora oggi a inquinare l'«onorabilità» della pittrice, ma che tuttavia «gli epitaffi irrispettosi del Loredan non riescono a cancellare».

L'espressione «leggenda erotica» credo sia particolarmente efficace per individuare un aspetto fondamentale della ricezione di Artemisia. La quantità e l'equivocità dei riferimenti ai facili costumi di Artemisia avanzati dalla difesa durante il processo del 1612 (cfr. *supra* 1.4), infatti, sono alla base di ogni successiva rilettura in tal senso. A questo imprescindibile punto di partenza, si è aggiunta a partire dal 2011 anche la corrispondenza della pittrice con il suo amato Maringhi (cfr. *supra* 1.6), che rappresenta un'esplicita e oggettiva testimonianza del carattere disinibito e libertino dell'artista. A riprova di come la «leggenda erotica» di Artemisia sia persistente ancora oggi, vale la pena ricordare come il carteggio sia stato presentato al pubblico nella grande mostra di Milano nel 2011 sotto l'ambigua chiave del rapporto extraconiugale clandestino (cfr. *infra* 2.7), quando invece il marito Pierantonio era pienamente a conoscenza della storia fra i due (cfr. *supra* 1.6.1).

Senza dubbio la pittrice fu effettivamente percepita come una donna affascinante dai suoi contemporanei, e lei stessa sfruttò a suo favore quest'aspetto, com'è esemplificato da opere quali la spudorata *Inclinazione* di Casa Buonarroti (app. 5) o gli pseudo-autoritratti in costume, in cui Artemisia raffigura «i decolletés più generosi del secolo, di carne soda e dorata, tra sbuffi di lini candidi e riccioli scarmigliati» (FIRENZE 1970: 71). Diverse sono anche le testimonianze a riguardo, che oltre alla ricorrente celebrazione della sua rinomata bellezza, includono anche le già citate fonti inglesi: «was as famous all over Europe for her *Amours*, and *Love-Intrigues*, as for her *talent* in *Painting*» (DUFRESNOY 1695: 320). Un altro testo molto interessante in tal senso, che non abbiamo ancora analizzato, è quello relativo alla biografia del pittore Francesco Romanelli (1610ca-1662) all'interno delle *Notizie* (1681) di Filippo Baldinucci. Qui, infatti, l'autore riporta come il legame fra

Artemisia e l'artista avesse provocato la gelosia della moglie di quest'ultimo, tanto che ella arrivò a sfregiare il ritratto della pittrice tanto lodata dal marito.

> […] avendo legata virtuosa amicizia colla pittrice Artemisia, trovandosi spesso in casa di essa per lo gusto ch'è si pigliava in vederla dipingere, e trattenendosi in amenissimi discorsi dell'arte, volle far di essa il ritratto. Era appunto allora quel tempo, nel quale ella dava gran saggio di sé per i bellissimi quadri di frutti, che uscivano dal suo pennello; onde il Romanelli gli ordinò il fare un quadro tutto pieno di sì fatte pitture, toltone tanto spazio da lasciarsi da esse opportuno luogo, nel quale dovesse far bella mostra il ritratto della pittrice in atto appunto del colorire, da farsi esso ritratto per mano di lui. Obbedì l'Artemisia, e 'l pittore in gentilissime maniere fece il bel ritratto di lei, non per essa, ma per sé, e tenutelo tanto caro, che poi di ritorno alla patria, al pari d'ogni altra più ricca suppellettile, di cui s'era fatto abbondante per diversi regali avuti in Roma da prelati e principi, volle portarlo seco. Fecelo vedere alla consorte sua, e poi un bene aggiustato luogo gli diede fra l'altre belle pitture, con che egli aveva adornata la propria casa, e talora per ischerzo chiamava a sè la consorte, le faceva considerare il ritratto dell'Artemisia, e mettevasi non meno a lodare la madre di lei, che si bella l'aveva fatta (chè quanto dire la beltà della giovane) che il bizzarro artifizio, con che ella aveva contraffatta nel quadro le sue frutte; amplificando in oltre ciò, che la pittura dimostrar non potea, dico l'avvenenza di lei in tratti gentili, il grazioso parlare, i concetti spiritosi, e altre a queste simiglianti qualitadi sue. Faceva egli tutto ciò per prendersi spasso delle smanie, in che dava la moglie, che pure bella era molto, la quale sbuffando sovente per soverchio di gelosia, venne finalmente un di in sì fatta collera, che preso il tempo nel quale il marito non era in casa, provvistasi di un grande spillo, o punteruolo, o lesina ch'ella si fusse, incominciò a dintornare traforando spessamente il volto della da sè tanto malveduta Artemisia, e in quei luoghi particolarmente, ove risedevano le qualità più lodate dal proprio marito; il quale accortosi della graziosa vendetta, e presala in conto d'un ben fondato amore verso di sè della cara consorte sua, desistè in tutto, e per tutto dal più lodare quel ritratto, il quale mentre io queste cose scrivo, sento trovarsi tuttavia in casa gli eredi del Romanelli stesso»[91] (BALDINUCCI 1974: 715-716).

Come spesso capita, le parole di Baldinucci presentano più di un'incoerenza a livello storiografico: non abbiamo infatti «quadri di frutti» di Artemisia, sebbene anche altrove vengano citati dalle fonti coeve, che forse si riferiscono però erroneamente ad altre pittrici; inoltre, il secondo periodo romano di Artemisia, che va dal 1620 al 1626 (cfr. *supra* 1.7), non sembra corrispondere con i soggiorni nella capitale del giovane Romanelli. Al di là dell'attendibilità del brano, di certo il testo di Baldinucci – data anche la sua fortuna editoriale a livello nazionale – contribuì significativamente a cristallizzare la «leggenda erotica» intorno alla pittrice, che già in alcuni contesti come quello fiorentino (attraverso i gossip sulla storia d'amore con Maringhi, cfr. *supra* 1.6.1), veneziano (le voci di corridoio nelle Accademie, i sonetti ingiuriosi di Loredan, cfr. *supra* 1.8) e inglese (la presunta storia d'amore con Lanier, i *rumor* della fazione puritana, cfr. *supra* 1.10) si era già diffusa.

[91] Riguardo al quadro in questione, Gregori (1990) ha proposto di identificarlo con il *Ritratto di pittrice con natura morta* della Galleria Voena.

Occorre però sottolineare un dato fondamentale, ovvero che dopo il processo del 1612 nessuna di queste fonti seicentesche – e tantomeno la stessa Artemisia – fa riferimento allo stupro mentre l'artista era ancora in vita. Ciò significa che la sua «leggenda erotica», almeno all'inizio, non fu legata alla figura di Agostino, contrariamente a quanto avviene invece oggi. Il primo autore a citare le vicende processuali è infatti Giovanni Battista Passeri (1610-1679), nella sua biografia dedicata a Tassi contenuta nelle *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, pubblicata a stampa solo nel 1772.

> Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata. Era quella assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticarla se n'invaghì, e trattando con lei con domestichezza con l'occasione dell'amicizia del Padre, s'inoltrò a segno, che fu da Orazio querelato ch'egli l'avesse violata; il caso era veramente successo, ma che fosse stato Agostino non se ne ha certezza. Carcerato per questa accusa gli convenne offrire il tormento della corda, la quale sostenne con intrepidezza, ed uscì dalla prigione innocente, se pure era tale (PASSERI 1772: 105).

Il brano in questione è di particolare importanza perché, in relazione ad Artemisia, formalizza pregiudizi ancora oggi persistenti di fronte a una vittima di stupro, dal disonore di cui macchierebbe la propria famiglia ai presunti trascorsi immorali della ragazza (cfr. *supra* 1.6.1). In particolare, la biografia del Passeri mette nero su bianco due inesattezze particolarmente dannose per la reputazione di Artemisia nei secoli a venire, ovvero il fatto che Agostino fu torturato e che uscì innocente dal processo, due affermazioni confutate una volta per tutte dalle scoperte archivistiche di Lapierre (1998): a essere torturata fu infatti Artemisia, e non il suo stupratore; il quale d'altra parte fu condannato, ma non scontò mai effettivamente la sua pena (cfr. *supra* 1.6.2). A testimoniare la circolazione e l'influenza delle *Vite* passeriane, vi è la già citata biografia del pisano Da Morrona (1812: 483): «Racconta il Passeri Pittore insieme, e Poeta, che per accuse (o false, o vere che fossero) di soverchia domestichezza coll'amata Artemisia bella nelle sembianze, e molto manierosa soffrì Agostino la carcere, e il tormento della corda». Se inizialmente la «leggenda erotica» associata alla pittrice non fu legata alla figura del suo stupratore, dunque, a partire dal Settecento Agostino diverrà invece una presenza ineludibile della ricezione di Artemisia.

Un ulteriore punto di svolta in tal senso è dato dalla pubblicazione dell'articolo *Agostino Tasso. Suoi scolari e compagni pittori* (1876) da parte dell'erudito Antonino Bertolotti (1834-1893), che aggiunge in appendice una sorta di riassunto degli atti del processo, che varcano così per la prima volta le mura dell'Archivio di Stato di Roma. Con grande lungimiranza, Bertolotti (1876: 193)

intuisce come le carte processuali possano essere un punto di riferimento fondamentale per gli studiosi di storia dell'arte, come effettivamente avverrà nei decenni successivi.

> Coll'iniziar la pubblicazione di processi, nello scopo di fornire materiale alla storia dell'arte e degli artisti, io osservava che la vita allegra, spensierata di questi doveva metterli sovente in relazione col Fisco; e per ciò nelle carte dello stesso potersi trovare buone notizie artistiche.
> Forse nessun altro più del Tasso può servire di conferma a quel mio asserto; poiché donne, risse, debiti e pazzie sono il tessuto della sua torbida vita. Fu qualificato dal Lanzi per uomo malvagio, ma pittore eccellente; e per questo ultimo lato meritò una biografia dal Passeri, ed un buon posto nella storia pittorica.
> Non certamente per offrire pascolo alla vana curiosità, io mi sono occupato a compulsare i molteplici processi che ebbe il Tasso, bensì per cercarvi notizie di sue pitture e de' suoi scolari compagni.
> Non trascrissi, come per gli antecedenti, ogni singola parte, soltanto riportai quanto poteva interessare lo scopo di un Giornale di erudizione artistica, riassumendo in poche paginette lunghissimi processi.

Fra i processi del Tassi riassunti da Bertolotti, troviamo prima quello per «adulterio ed incesto con la cognata Olimpia» (ivi: 194), che affronteremo più avanti (cfr. *infra* 3.2), e poi appunto quello «per stupro e lenocinio» del 1612.

> Nel secondo, per stupro e lenocinio, ci si presenta la giovinezza di una pittrice molto rinomata, Artemisia Gentileschi, di cui scrittori italiani e stranieri discorsero, e di qualche sua lettera fu editore il Bottari.
> Ella aveva, nel 1612, quindici anni quando fu vittima della sfrenata libidine del Tasso. Dichiarava che non sapeva scrivere e poco leggere; ma era già valente pittrice. Dobbiamo pertanto ritenere che la sua istruzione in lettere sia stata in età più avanzata. Il Passeri dice che non è ben certo se il Tasso la sverginasse; ma dalla lettura del processo mi pare che non vi possa esser dubbio. Ebbe la giovinetta la tortura dei sibilli alle dita delle mani, e nel tormento apostrofava così il Tasso: «Ecco l'anello che tu mi dai, e queste sono le promesse»!
> Non risulta dal processo che il Tasso abbia avuto la tortura, come asserì il Passeri; è però probabilissimo che fosse soggetto alla stessa, come la soffrì Nicolò de Felice, pesarese, suo scolare e testimonio in difesa. Il certo si è che non la sposò (BERTOLOTTI 1876: 195).

Data la sua natura accademica, il testo si avvicina molto di più rispetto alle precedenti testimonianze all'odierna concezione di storiografia, rappresentando un notevole passo in avanti per la corretta ricostruzione delle vicende processuali: avendo potuto leggere direttamente le carte, a differenza del Passeri, Bertolotti afferma come «non vi possa esser dubbio» sul fatto che sia stato Agostino a sverginare la ragazza, e non altri; riporta inoltre, per la prima volta, che Artemisia fu torturata con i «sibilli alle dita delle mani», mentre invece «non risulta dal processo che il Tasso abbia avuto la tortura». Comprensibilmente erronea, invece, è l'indicazione per cui Artemisia avesse

all'altezza del 1612 «quindici anni», desunta dalle dichiarazioni interessate dell'accusa relativamente alla data di nascita della ragazza: una questione irrisolvibile fino al rinvenimento del certificato di battesimo da parte di Bissell nel 1968 (cfr. *supra* 1.1).

Per avere un'idea dello stile adottato da Bertolotti nel suo riassunto, ne riporto qui due brani esemplificativi, relativi alle deposizioni di Artemisia.

> Die 18 Martii 1612
> Artemisia figlia di Orazio fa l'esposizione dello stupro, di cui fu vittima, accaduto nell'anno antecedente mentre abitava con suo padre in via della Croce. Il Tasso, che era amico intimo del genitore, ebbe campo di attorniarla di seduzioni; poi mentre un dì ella stava dipingendo il ritratto di un putto, lasciata sola dalla Tutia, fu violentata non ostante vivissima resistenza e ferite al Tasso. Per quetarla questi le promise di sposarla, e perciò ella si considerò in seguito come moglie di lui; ma accortasi che non manteneva poi la parola, manifestò l'accaduto al padre, e ne seguì la querela.
> Due mammane attestarono per visita lo sverginamento […].
>
> 14 Maggio
> L'Artemisia sostiene in faccia ad Agostino Tasso lo stupro, e nei tormenti della tortura alle mani dice: «Questo è l'anello che tu mi dai e queste sono le promesse»! Dichiara di non saper scrivere e poco leggere. Aveva allora quindici anni.

Messo a confronto con molti contributi successivi, l'articolo riporta senza indugi alcuni punti fondamentali che continuano ancora oggi, invece, a essere spesso equivocati (cfr. *infra* 3.2): riassumendo gli atti del processo, Bertolotti riporta esplicitamente come, nella sua deposizione, Artemisia dichiarò che «fu violentata non ostante vivissima resistenza e ferite al Tasso», il quale «per quetarla […] le promise di sposarla, e perciò ella si considerò in seguito come moglie di lui»; di fronte al suo aggressore, e oltretutto sotto tortura, la ragazza confermerà poi la sua accusa contro Agostino, senza modificare la sua prima versione.

Bertolotti rappresenta dunque una soluzione di continuità fondamentale, che distingue una vecchia storiografia ancora basata fin troppo sul sentito dire e l'aneddotica (come quella del Passeri) da una ricerca filologica e rigorosa in senso moderno. Giunti a questo punto, alla luce anche del processo di *self-fashioning* esperito dalla pittrice che abbiamo analizzato nel primo capitolo, non possiamo fare a meno di notare come il processo di erotizzazione della figura di Artemisia sia in realtà molto più articolato e complesso di come veniva presentato inizialmente dalla critica femminista (cfr. *infra* 2.5): la stessa Artemisia, infatti, contribuì in prima persona a diffondere la sua «leggenda erotica» attraverso lettere, dipinti e un atteggiamento effettivamente disinibito e libertino. D'altra parte, contrariamente all'immagine fin troppo vittimistica che ne è stata data in passato, «Artemisia non si dolse tutta la vita della violenza subita in giovinezza, tanto meno l'ostentò nella sua pittura»

(SOLINAS 2021: 11-12), come dimostra il fatto che – dopo il processo per stupro – nessuna fonte coeva faccia riferimento ad Agostino nel commentare la sua vita e le sue opere.

Dopo questa necessaria premessa, occorre però introdurre un'ulteriore riflessione relativa alla ricezione dell'artista nel nostro tempo, che ancora oggi presenta pregiudizi maschilisti in piena sintonia con le spiacevoli affermazioni del Passeri (cfr. *infra* 3.2). Se la «leggenda erotica» che accompagnò Artemisia dal Seicento fino all'Ottocento va infatti contestualizzata all'interno di un contesto fortemente patriarcale, che non aveva ancora (o meglio, non voleva avere) gli strumenti necessari a una sua auto-demistificazione, il successivo processo di erotizzazione della figura di Artemisia va invece letto attraverso una chiave differente: partendo dall'analisi degli scritti di Roberto Longhi, allora, la tesi intende introdurre a tal proposito la categoria del «mal d'archivio» (DERRIDA 1996), a mio avviso particolarmente efficace nell'individuare le successive «rimozioni» della nostra epoca (cfr. *infra* 3).

2.3 Roberto Longhi e il Caravaggismo: un «pioniere riluttante»

> La quale dovette essere molto precoce in ogni cosa – si consulti al proposito il resoconto del processo del Tassi – e così in pittura, se verso il 1612, a quindici anni, quando il Tassi le insegnava, fra l'altro, la prospettiva, essa dipingeva il ritratto di un putto.
>
> (Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia*)

Nel pionieristico saggio *Gentileschi padre e figlia*, pubblicato nel 1916 sulla rivista «L'Arte», Roberto Longhi (1890-1970) dichiara di volere mostrare «attraverso nessi storici secondari» come l'influenza esercitata da Caravaggio sulla pittura seicentesca rappresenti l'«anello» mancante di «quella curiosa catena della storia dei pittori» (LONGHI 1961: 219). A fronte di una simile tesi, allora, il giovane critico ripone la sua attenzione sull'opera pittorica di Orazio e Artemisia Gentileschi, a quel tempo ancora semisconosciuti anche a livello accademico.

I Gentileschi entreranno ben presto a far parte della grande famiglia dei Caravaggisti, una categoria divenuta oggi di pubblico dominio, ma che allora era invece un'intuizione critica ancora tutta da sviluppare – e difendere: in tal senso, la pittrice verrà nuovamente affrontata da Longhi negli *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia* (1943), ma soprattutto nella celeberrima *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* di Palazzo Reale (MILANO 1951), in cui oltre a venire esposti al pubblico due suoi dipinti (*Giuditta e Oloferne* degli Uffizi e *Giuditta e la fantesca* di Capodimonte)

veniva precisato come «la sua leggenda di pittrice spregiudicata e avventurosa è stata creata soprattutto dall'Inghilterra puritana. Un'interpretazione più italiana e nella tradizione del nostro romanzo storico è nell'*Artemisia* di A. Banti» (MILANO 1951: 103).

A tal proposito, facendo un salto indietro, la data di pubblicazione del saggio *Gentileschi padre e figlia* (1916) è particolarmente significativa per la nostra analisi: nel corso dell'anno scolastico 1913-1914, presso il Liceo Tasso di Roma, un Longhi poco più che ventenne fu infatti titolare della cattedra del corso sperimentale di storia dell'arte: fra i banchi della terza liceo, in particolare, figurava anche una studentessa di nome Lucia Lopresti (1895-1985), che sarebbe poi divenuta sua moglie nel 1924, nonché scrittrice affermata con il *nom de plume* Anna Banti, con cui firmò appunto il celebre romanzo *Artemisia* del 1947 (cfr. *infra* 2.4).

> L'ultima ora della mattinata, dalle 12 alle 13, ci era stata annunziata come di carattere sperimentale perché dedicata alla storia dell'arte, disciplina pressappoco nuova, sottoposta a controllo. Eravamo più che stanchi anestetizzati da quattro ore di lezioni, non tutte gradevoli e gradite: la notizia di questa nuova «materia» ci lasciò piuttosto indifferenti e neppure curiosi del nuovo docente quando egli si presentò: piuttosto giovane, ci parve. Lui entrò con un passo lungo e slanciato che oggi diremmo sportivo se non aggressivo. Era bruno, pallido e ci guardava socchiudendo gli occhi come per una ostentata miopia – o meglio – per mantenere le distanze (BANTI 1980: 5).

Nella successiva frequentazione dei due, iniziata già all'altezza della stesura del saggio longhiano e testimoniata da un ampio carteggio, la famiglia Gentileschi dovette essere uno degli argomenti più dibattuti dalla giovane coppia, tanto che l'aggettivo "gentileschiano/a" risulta tra i più ricorrenti della loro corrispondenza: in una lettera del 1917, ad esempio, Lucia consiglia a Roberto di leggere la scrittrice francese Colette, definendola significativamente «un'Artemisia Gentileschi della letteratura moderna»[92] (GARAVINI 2013b: LXV). Il primo approccio bantiano alla figura di Artemisia, dunque, fu mediato dalle lezioni e dalla frequentazione di Longhi: un elemento che si rivelerà particolarmente interessante, quando evidenzieremo come Banti ne abbia offerto una lettura per certi versi antitetica rispetto a quella di suo marito (cfr. *infra* 2.4).

Nel saggio del 1916, dopo aver analizzato l'opera di Orazio, definito «più realista e perciò inferiore» rispetto a Caravaggio, poiché «sceglie con gran cura Orazio la natura, ma non la trasforma: una volta scelta, la copia, e bene; ma non basta; non basta neppure la raffinatezza della scelta» (LONGHI 1961: 225), Longhi passa alla produzione pittorica della figlia Artemisia. Con la sua consueta perentorietà, il critico presenta la pittrice in questi termini:

[92] Questo sorprendente parallelismo, che mette in relazione una scrittrice e una pittrice appartenenti a epoche differenti, tornerà molto utile nel quinto capitolo (cfr. *infra* 5.1), in particolare quando analizzeremo Artemisia come fonte d'ispirazione di una vasta produzione letteraria *middlebrow*, così come la intende Diana Holmes (2018).

> Essa 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 (ivi: 253).

Quella che potrebbe apparire come una celebrazione iperbolica nasconde in realtà un aspetto ben più problematico: innalzando Artemisia, infatti, Longhi esclude dal canone della grande arte tutte le sue colleghe in un colpo solo, inaugurando una tendenza che nei decenni successivi porterà spesso la fortuna di Artemisia a oscurare le altre pittrici del suo tempo – un pericolo al quale Banti stessa cercò di rimediare con la raccolta *Quando anche le donne si misero a dipingere* (1981), che contiene saggi su artiste dal Cinque al Novecento, tra cui appunto Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana e Fede Galizia, che figurano invece nella «serie sbiadita» evocata da Longhi.

Il critico continua la sua analisi affermando di doversi controvoglia soffermare, seppur non sia «adatto per questo», su alcuni dati biografici della pittrice, sottolineando come «chi ha inteso d'assolvere questo compito prima di me ha troppo divagato»: fra questi, vi è soprattutto il collega Aldo De Rinaldi, che nel «Catalogo della Pinacoteca di Napoli» riporta ancora all'altezza del 1911 che Artemisia «nacque a Pisa nel 1590», «si educò sugli esemplari di Guido e del Domenichino», e infine «morì a Londra nel 1642», nonostante «dati di dominio pubblico già da gran tempo» smentiscano tali affermazioni. Senza alcuna ulteriore ricerca archivistica, bassandosi solo su «dati già pubblicati», Longhi chiarisce infatti come Artemisia «nacque a Roma nel 1597 (Bertolotti)», «si educò sulle opere del padre», «venne a Napoli verso il 1630» e «a Londra andò soltanto nel 1638-39», mentre «il ritorno in Napoli non può esser posteriore al 1647 e la morte non anteriore al 1651» (ivi: 253). Da questa serie di informazioni biografiche riunite dall'autore, dunque, emerge un quadro molto più attendibile rispetto alle "divagazioni" dei suoi predecessori (ad eccezione della già citata, e problematica, data di nascita). A tal proposito, oltre al De Rinaldi, ci basti ricordare come ancora nel 1889, persino nelle illustri pagine dell'«Archivio Storico dell'Arte», si avesse un'idea talmente nebulosa di Artemisia da affermare come fosse la «sorella» di Orazio Gentileschi, «famosa al suo tempo tanto per i suoi amori che per i suoi dipinti» (IMPARATO 1889: 423).

Dopo queste precisazioni, che contribuirono in maniera decisiva a fare chiarezza per la critica a venire, Longhi tenta di ripercorrere le tappe dell'apprendistato di Artemisia, «la quale *dovette essere molto precoce in ogni cosa* – si consulti al proposito il resoconto del processo del Tassi – e così in pittura, se verso il 1612, a quindici anni, *quando il Tassi le insegnava, fra l'altro, la prospettiva*, essa

dipingeva il ritratto di un putto» (LONGHI 1961: 254, mio il corsivo). È a questo punto che emerge in maniera evidente, almeno per un lettore odierno, un campanello d'allarme decisamente disturbante: come abbiamo anticipato, la tesi cercherà di leggere tendenze come questa attraverso la riflessione derridiana esplicitata in *Mal d'archive* (1995), la quale verrà approfondita più avanti (cfr. *infra* 3.2), ma trova già in Longhi un'emersione eclatante.

> […] il concetto di archivio non può non custodire in sé, come ogni concetto, un che di impensato. La presupposizione di questo impensato prende così le *figure* della «rimozione» («*repression*») e della «repressione» («*suppression*»), anche se non vi si riduce necessariamente. Questa doppia presupposizione lascia una impronta. Inscrive una impressione nella lingua e nel discorso (DERRIDA 1996: 41).

Le impronte lasciate dalla lingua longhiana costituiscono come un sentiero patriarcale lungo tutto il saggio – un percorso che non era affatto visibile, invece, nel precedente articolo di Bertolotti (cfr. *supra* 2.2), che Longhi dimostra tuttavia di conoscere molto bene. Dopo aver analizzato alcune opere di Artemisia, il critico esprime un primo giudizio lapidario: «una pittrice di razza, manualmente; come intelletto soltanto, inferiore; anche a suo padre» (LONGHI 1961: 257). Al di là del paragone con Orazio, le parole di Longhi evidenziano un pregiudizio secolare per cui le donne sarebbero più inclini a occupazioni pratiche che speculative, come abbiamo già letto in Rousseau (1762: 1357)[93], ma come d'altra parte smentiva già a chiare lettere un altro autore settecentesco come de' Medici (cfr. *supra* 2.1). Se per Averardo Artemisia rappresentava la prova eclatante dell'ingegno femminile, ovvero "un caso esemplare", Longhi invece contrappone la pittrice a tutte le sue colleghe, facendone "un'eccezione che conferma la regola" – la regola di un sistema patriarcale in cui alle donne non è permesso raggiungere posizioni apicali in campo artistico e culturale. Dopo queste prime spie, Longhi arriva al culmine del suo «mal d'archivio» nell'analisi della *Giuditta* degli Uffizi (app. 3).

> E si studiò infinitamente Artemisia di fare una grand'opera nella *Giuditta che uccide*, anzi *che scanna Oloferne* in due esemplari grandi (Firenze e Napoli) e in una piccola replica su lavagna all'Arcivescovado di Milano. Ma quella scissione fra mentalità e resa, fra civiltà e creazione che già avvertivamo in Orazio, si ripete qui nella figlia con fatalità quasi tragica, visto che ne vanno perdute, *per ribrezzo,* qualità pittoriche di prim'ordine. Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori ed ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire *un macello cosi brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang*? *Ma – vien*

[93] «La recherche des vérités abstraites et spéculatives, des principes, des axiomes dans les sciences, tout ce qui tend à généraliser les idées n'est point du ressort des femmes, leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique» («La ricerca delle verità astratte e speculative, dei principi, degli assiomi nelle scienze, di tutto ciò che tende a generalizzare le idee non è di competenza delle donne, i loro studi devono riferirsi tutti alla pratica»).

> *la voglia di dire – questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia*. Noi non vorremmo ad ogni modo seguire lo Schmerber nelle sue grosse osservazioni sullo spirito sadico del tempo; che *qui non v'è nulla di sadico, se anzi ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo*, ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di gocciole a volo lo zampillo centrale! Incredibile, vi dico! Eppoi date per carità alla *signora Schiattesi – questo è il nome coniugale di Artemisia* – il tempo di scegliere l'elsa dello spadone che deve servire alla bisogna! Infine, *non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla?* (LONGHI 1961: 258, mio il corsivo).

Longhi non è scandalizzato dalla scena in sé, del tutto usuale nella pittura seicentesca, ma dal fatto che una tale rappresentazione sia stata ideata e dipinta da una donna. Ciò che sconcerta ulteriormente il critico è che la Giuditta di Artemisia non provi neanche un piacere sadico (e dunque patologico) mentre «scanna» Oloferne, ma dimostri piuttosto un'«impassibilità ferina»: a questo punto, è sintomatico come a Longhi venga in mente di paragonare l'eroina biblica al boia viennese Josef Lang, protagonista della fresca esecuzione dell'irredentista Cesare Battisti nel 12 luglio 1916 (cfr. LEONI 2007), immortalata dalla propaganda austro-ungarica in una celebre, quanto inquietante foto (app. 26) che avrebbe dovuto mettere in guardia gli italiani[94].

Ma la spia più eclatante, proprio perché meno esplicita e quindi ancora più significativa, è l'improvvisa esigenza dell'autore di chiamare la pittrice con il suo «nome coniugale», oltretutto storpiato, «signora Schiattesi» in luogo di Stiattesi: perché Longhi utilizza per la prima volta proprio qui, e non altrove, una formula con cui la pittrice non si è mai firmata in vita, né nei suoi dipinti né nelle sue lettere? La scelta di passare da «Artemisia» a «signora Schiattesi», deliberata e inconscia allo stesso tempo, o come direbbe Derrida «impensata», è una chiara «impronta» del processo di «repressione» esercitato da Longhi, mentre cerca in ogni modo di ricondurre la carica perturbante del dipinto all'interno di contesto più rassicurante – per lui: ovvero un «discorso» patriarcale.

Il notevole apporto filologico di Bertolotti (cfr. *supra* 2.2), insieme al pionieristico contributo di Longhi, si rivelano allora fondamentali ma non ancora decisivi per la ricezione di Artemisia, poiché anche di fronte a evidenze documentali il nostro tempo ha spesso dovuto fare i conti con un endemico «mal d'archivio», di cui Longhi rappresenta appunto un caso esemplare: l'autorità del critico italiano, infatti, ha contribuito a cristallizzare anche a livello internazionale simili «impronte» linguistiche, tanto che nel celeberrimo saggio *Born Under Saturn* (1963) di Rudolf Wittkower e Margot Wittkower, all'interno del settimo capitolo *Celibacy, Love and Licentiousness*, viene dedicata una sezione ad *Agostino Tassi – The Seducer of Artemisia Gentileschi*, in cui la pittrice è presentata come

[94] In tal senso, si vedano i legami fra la dimensione visuale e le forme del trauma analizzati in 3.1 e 3.1.2.

«a lascivious and precocious girl» – una formula che sembra calcata, appunto, sull'espressione longhiana «dovette essere molto precoce in ogni cosa» che abbiamo appena incontrato.

La reazione scomposta dell'autore di fronte alla violenza di Giuditta risalta in maniera ancora più evidente se confrontata, come vedremo (cfr. *infra* 2.4), con la lettura che ne darà la moglie Anna Banti, la quale metterà il dipinto al centro di due svolte narrative fondamentali, sia nel romanzo *Artemisia* (1947) che nell'opera teatrale *Corte Savella* (1960). Il fatto che la proverbiale ironia di Longhi tradisca qui qualcosa di ben più profondo (il «mal d'archivio» di un desiderio «impensato»), è del resto evidente da come sia lo stesso Longhi a ricomporsi linguisticamente, non appena finito di analizzare il quadro, tanto che subito dopo afferma: «pensiamo *ad ogni modo* che si tratta di un abito [quello di Giuditta] di casa Gentileschi, il più fine guardaroba di sete del '600 europeo, dopo Van Dyck» (LONGHI 1961: 258, mio il corsivo). Ma il sentiero tracciato dall'«impressione nella lingua e nel discorso» continua ancora nelle pagine seguenti, facendo emergere un'ideologia patriarcale sempre più marcata: se da una parte la pittrice ha realizzato secondo Longhi «una delle più severe e delicate maniche che mai siano state dipinte al mondo; poiché anche Artemisia Gentileschi bisogna saperla intendere a questo modo» (ivi: 259), oppure il «più condotto studio d'interno, come luce e determinazione ambientale, che il '600 italiano abbia prodotto» (ivi: 263); dall'altra rimane pur sempre una «strana, un po' boriosa un po' seria e testarda pittrice» (ivi: 265), «donnescamente pigra e cauta nel lavorare» (ivi: 271), che «assistette – e il suo compito è proprio quello di una distinta levatrice – al nascere dei più bei rigogli di pittura napoletana; sicché sarebbe strano se non avesse voluto trar profitto, così accorta, dai nuovi beni pittoreschi che andavano scoprendo, Massimo e Cavallino, menti d'artisti più complete e per definizione più maschie» (*ibidem*).

Questo breve focus sul saggio *Gentileschi padre e figlia*, universalmente riconosciuto come apripista per gli studi sulla pittrice, permette dunque al nostro itinerario di inquadrare Longhi non solo come uno dei massimi critici d'arte del Novecento, ma anche come un «pioniere riluttante» della riscoperta di Artemisia in epoca contemporanea – un'efficace definizione proposta dalla celebre studiosa Laura Benedetti, che per prima ha evidenziato in maniera sistematica il disturbante maschilismo dello scritto longhiano.

> Longhi's article thus seems to mark not so much Artemisia Gentileschi's discovery, as her final disappearance or at least her exile to the realm of curiosities, or freaks of nature. Her grave is certainly uncovered, but only to make sure that the corpse does not move, and perhaps to give it one more kick, just as a precaution. In short, Longhi's psychological criticism creates a character as much as it discovers a painter, a trait shared by various later attempts to reinterpret Artemisia's

> unique story – works that blur the boundaries between scholarship, fiction, and biography (BENEDETTI 1999: 44)[95].

Confini che verranno invece esplicitati da una pioniera di certo meno riluttante come Banti, che sfrutterà a livello metanarrativo proprio l'impossibilità di rievocare la "vera" Artemisia attraverso la dimensione dialogica, multifocale e sincronica della suo romanzo. Paradossalmente, infatti, pur essendo la prima delle *Artemisia fictions*, l'opera bantiana si dimostra ancora oggi più sperimentale, interessante ed efficace di molti tentativi successivi, come ribadito da una lettrice attenta alla scena intermediale come l'influente critica Griselda Pollock, che definisce *Artemisia* di Banti un «testo esemplare» per raggiungere «un'autocostruzione critica contemporanea della soggettività e della creatività femminile».

> Following other scholars, I argue that this complex piece of fictional memory work is an exemplary text in its self-critical engagement with its own desires, projections, and identifications, as well as in its acceptance, by means of its own fictional strategies, of the resistance and otherness of history, and the "absence" or recalcitrance of the historical "Artemisia Gentileschi". Yet the novel makes the case that thinking about the historically lived lives of women artists such as Artemisia Gentileschi does matter for women now. It is a necessary if challenging part of a contemporary, critical self-fashioning of feminine subjectivity and creativity[96] (POLLOCK 2005: 171).

[95] «L'articolo di Longhi sembra quindi segnare non tanto la scoperta di Artemisia Gentileschi, quanto la sua definitiva scomparsa o almeno il suo esilio nel regno delle curiosità, o degli scherzi della natura. La sua tomba viene certamente scoperchiata, ma solo per assicurarsi che il cadavere non si muova, e forse per dargli un altro calcio, giusto per precauzione. In breve, la critica psicologica di Longhi crea un personaggio tanto quanto scopre una pittrice, una caratteristica condivisa da vari tentativi successivi di reinterpretare la straordinaria storia di Artemisia – opere che confondono i confini tra erudizione, finzione e biografia».

[96] «Seguendo altri studiosi, sostengo che questo complesso lavoro di memoria narrativa è un testo esemplare nel suo impegno autocritico con i propri desideri, le proprie proiezioni e le proprie identificazioni, così come nella sua accettazione, attraverso le proprie strategie di finzione, della resistenza e dell'alterità della storia e dell'"assenza" o resistenza dell'"Artemisia Gentileschi" storica. Tuttavia, il romanzo dimostra che pensare alle vite storicamente vissute di donne artiste come Artemisia Gentileschi è importante per le donne di oggi. È una parte necessaria, anche se impegnativa, di un'autocostruzione critica contemporanea della soggettività e della creatività femminile».

2.4 Anna Banti e l'invenzione di Artemisia come personaggio moderno

> Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Per la prima volta, nel romanzo di Anna Banti (2013: 245)[97] Artemisia non è definita in relazione a una figura maschile come Orazio, Agostino, Pierantonio o Caravaggio, ma acquista una nuova indipendenza, tanto da divenire un punto di riferimento per le generazioni a venire, in quanto «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi». L'opera, precisa l'autrice nella nota introduttiva *Al lettore*, nasce dall'intenzione di scorgere «un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale», ovvero la vicenda storicamente esaurita di Artemisia Gentileschi e quella attuale della stessa scrittrice, legate da «una commozione personale troppo imperiosa per essere obliterata – tradita», tale da rendere la pittrice «un personaggio forse troppo diletto», cui però Banti – a differenza di altri, compreso suo marito – si ripropone di volere «tener fede».

Artemisia costituisce un *unicum* all'interno della produzione bantiana, data anche la sua tormentata gestazione che vide la prima versione del romanzo finire sotto le macerie dei bombardamenti nazisti su Firenze: l'opera, infatti, dichiara la stessa autrice, «era alle ultime pagine nella primavera del 1944. In quell'estate, per eventi bellici che non hanno, purtroppo, nulla di eccezionale, il manoscritto veniva distrutto». Nei tre anni che intercorrono fra la perdita del manoscritto (estate 1944) e la pubblicazione dell'opera (dicembre 1947), la riscrittura bantiana si arricchì di numerose esperienze decisive quali l'iscrizione e la partecipazione alle iniziative dell'Unione Donne Italiane, il referendum del 2 giugno 1946, quel «giorno bellissimo» che vide la prima votazione nazionale a suffragio femminile in Italia[98], la lettura e la traduzione di Virginia Woolf (cfr. BASSETTI 2022a).

Una tale accelerazione storica e culturale finì inevitabilmente per riflettersi non solo nel contenuto del romanzo, ma anche nella sua struttura sperimentale, tanto che Garboli (1970: 18) arrivò a definire *Artemisia* «la sola "opera aperta" di quegli anni in Italia», quando invece la prima versione

[97] Le successive citazioni al romanzo, salvo diversa segnalazione, sono tratte dalla stessa edizione e indicate riportando solo il numero della pagina fra parentesi.
[98] Per una riflessione dell'autrice a riguardo, si veda l'articolo *Il 1946 di Anna Banti* pubblicato sulla rivista «Mercurio», a. III, n. 27-28, novembre-dicembre 1946, p. 174.

doveva avere una struttura molto più canonica[99]. In breve, le principali novità apportate sono l'eliminazione della divisione in capitoli[100], la scelta metaletteraria da parte di Banti di divenire un personaggio del suo stesso romanzo, e infine quella di riempire il vuoto lasciato dalla *perdita* di Artemisia attraverso una triplice *presenza-assenza*: abbiamo allora l'Artemisia storica da ricostruire, il personaggio di carta finito sotto le macerie dei bombardamenti, e infine il «fantasma» (cfr. GARAVINI 2013a) della pittrice che vaga lungo i secoli della storia, con cui la scrittrice entra in dialogo lungo la narrazione. Contini (1949: 1), per primo, colse con grande acume come la scelta di «integrare» la perdita del manoscritto all'interno del nuovo romanzo sia funzionale all'opposizione dialogica tra Artemisia intesa simultaneamente come personaggio da «fare» e da «rifare».

> Questo del bruciamento e del restauro sarebbe mero aneddoto, e da non citare neppure […] se esso non risultasse integrato alla struttura medesima del libro. […] Artemisia è insieme, proprio con funzioni sperimentalmente separate, oggetto e simbolo; persona esistita, personaggio fatto, personaggio da fare e, una volta che fu distrutto, personaggio da rifare. Ogni ipotesi sull'originale sarà legittima; ma è indubbio che Artemisia personaggio da rifare incoraggia a rilevare la parte di Artemisia personaggio da fare.

Su tali aspetti torneremo con più calma nel terzo capitolo della tesi, evidenziando come l'impianto innovativo di *Artemisia* sia strettamente legato alle forme traumatiche con cui Banti ha scelto di rappresentare (o di eludere) sia lo stupro della pittrice sia la sua esperienza bellica. Per il momento, al di là degli aspetti prettamente letterari, vorrei sottolineare piuttosto come il romanzo bantiano si sia rivelato decisivo per la ricezione della pittrice, soffermandomi sul valore morale e teorico dell'opera. Sin dalle primissime pagine, come abbiamo visto, Banti intende inquadrare la vicenda di Artemisia non solo da un punto di vista biografico e artistico, bensì cerca di contestualizzare la sua straordinaria vicenda in un orizzonte più ampio, chiedendosi (da autrice del Novecento) cosa significasse, per una donna del Seicento, affermarsi in un dominio considerato appannaggio maschile come la pittura, e cosa significhi invece, oggi, poter fare riferimento a un simile modello: «un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale», appunto, lungo una genealogia femminile che negli anni Quaranta era ancora tutta da (ri)costruire, come evidenzieranno poi gli studi della critica femminista (cfr. *infra* 2.5). Artemisia, da parte sua, non ebbe invece la

[99] *Quaderni di Leonetta Cecchi Pieraccini*, 28 giugno 1947, Fondo Cecchi, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, cit. in GARAVINI 2013b: XCVIII: «Ha terminato la nuova stesura dell'"Artemisia": ma ha fatto una cosa più breve e non biografica come aveva stabilito nel manoscritto perduto nel bombardamento di via S. Jacopo».

[100] Notizia che possiamo desumere dalla lettera del 27 maggio 1945 che Anna Banti invia a Maria Bellonci: «Sai quante pagine ho ritrovato, nel mucchio portato dalle macerie, dei miei due libri? Venti, dico venti: e solo di "Storia di famiglia". *Di Artemisia solo il frontespizio, coll'indice dei capitoli*. Il resto, cartacce senza importanza, conti etc. – Ma non fa niente, ormai (mio il corsivo)».

possibilità di trarre ispirazione da altri modelli femminili[101], come immagina Banti in un brano dove la pittrice è alle prese con una vera e propria crisi identitaria, non riuscendo a identificarsi in alcuna delle categorie di genere che le offre il proprio tempo, in cui «non ha casa il suo corpo», come ribadisce la scrittrice, e «non ha casa il suo spirito» (357).

> Quale sia, di preciso, la sua condizione, nessun confessore ha saputo spiegarglielo, per quanto abbia insistito: come, del resto, per meditar che faccia, non le è ancor riuscito di riconoscersi e definirsi in una figura esemplare e approvata dal secolo. Né è, la sua, tutta presunzione. Questa è donna che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo sesso e del suo tempo, docente, nobile; e non lo trova. Una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare: tanto occorre ad Artemisia sui trentatré anni, un'età in cui il costume e i gusti del mondo cominciano a persuaderla, a incantarla. Ma non è principessa, non è pedina, non è forese né mercantessa, non è eroina, non è santa. E neppure cortigiana: anche se quel che dicono fosse vero (368).

Nonostante questo smarrimento iniziale, l'Artemisia bantiana arriva attraverso un percorso articolato e doloroso a trovare da sola la propria dimensione di donna e artista, come emerge nelle pagine conclusive del romanzo, ambientate a Londra dopo la morte del padre Orazio, dove la pittrice si era recata «per chiudere la vita e le opere» (383): qui proverà «una felicità intoccabile, in cui l'onore così presto perduto vien restituito a un animo che già cedeva. Non importa esser stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. Non c'è più dubbio, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi» (407). Questo processo, che per certi versi potremmo chiamare di *autocoscienza* prendendo in prestito le categorie della critica femminista, conduce la nostra protagonista a ciò che Bazzocchi (2021: 86) definisce «l'approdo identitario di artista»: ovvero, superare attraverso la pittura i confinamenti di un sistema patriarcale, rivendicando la propria unicità di fronte al fardello ideologico dell'appartenenza al genere femminile. Una postura che, come suggerisce Banti alla fine del suo romanzo, proietta Artemisia verso un tempo a venire.

> Come poteva Artemisia non guardare il cielo? Non pensava a pregare, ma rispose alla sua disperazione, dalla palpebra già corrusca della prima stella, un ammiccar generoso. "O tu che saprai la mia morte, tu che non sei ancor nato e non me la fai conoscere!" gemeva l'incredula slanciandosi dal suo secolo duro e chiuso incontro a non so che presagio di età affettuosa, di anima fraterna che sola avrebbe saputo piangerla (435).

[101] Sebbene per il contesto italiano si possano fare almeno i nomi di Properzia de' Rossi (1490-1530), Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Lavinia Fontana (1552-1614), che Banti conosceva bene (e la stessa Artemisia Gentileschi poteva conoscere), la scrittrice coglie comunque un punto fondamentale che la critica del tempo, invece, non aveva ancora messo a fuoco.

Il senso dell'operazione bantiana, allora, consiste nel rievocare (o meglio, inventare) il personaggio di Artemisia al di fuori (sebbene non esente, ovviamente) dagli stereotipi di genere del *suo* tempo, in modo tale che possa agire sugli stereotipi di genere del *nostro* tempo: «l'azione è reversibile: la Banti cerca la sua identità attraverso Artemisia» (BAZZOCCHI 2021: 94). La pittrice diviene quindi una sorta di «lampadoforo» dantesco (BASSETTI 2020: 193) che illumina da pioniera un sentiero ancora oggi percorribile, e che invita Banti a intraprendere per prima, bucando la parete dei «secoli» e rivolgendosi direttamente a lei in una delle pagine conclusive del romanzo, mentre la scrittrice rievoca il suo viaggio a Londra nel 1939, quando vide dal vivo l'*Allegoria della Pittura* (fig. 6).

> "Esiste ancora"? Non è l'incorruttibile strumento, la voce ghiaccia d'impervia immortalità che distintamente scandì: "Non piangere". Più che voce, è interiore moto di pietà storica, senza allarme, né illusione, né accoramento. Confitta nello spazio e nel tempo come un seme infruttuoso, ascolto un fruscìo senza frescura, il respiro polveroso dei secoli: il nostro e quello di Artemisia, congiunti. Respiro di dormenti che sognano e le immagini non li lasciano in pace. Millenovecentotrentanove, un castello reale inglese, squallido e sordo, salvo la domenica, quando a siepi, a grappoli di quasi vegetale continuità, la folla lo imbottisce, obbedendo a un brusio di appelli che hanno nome cultura, curiosità: e che l'aria esteriore disperde. Già sistemati nel ricordo, oggi son fantasmi comandati che consumano scarpe e pavimenti, si specchiano nei vetri delle finestre, e poi nelle tele, sulle pareti: vespe di Regine Elisabette in pompa, scorpioni di cavalieri speronati, qualche dea, qualche inutile santo incrostato da secoli; e ispide montagne e galeoni crudeli e gloriosi. I domenicali occhi si invetrano e la passeggiata riprende. Non si sono riconosciuti, la storia è morta. Ma lassù, appesa più in alto delle regine e dei guerrieri, una giovinetta imbronciata seguitava a dipingere come fosse viva; e sotto, in caratteri amministrativi, un nome era scritto e leggibile: Artemisia Gentileschi. Questo posso assicurare, documentare, in fede, su questo foglio, al lume di una candela di guerra: e l'aria, dietro la mia spalla, l'aria dell'inverno millenovecentoquarantacinque non ha un fremito di consenso: né occorre giurarlo a caratteri di sangue, Artemisia! "Autoritratto di Artemisia Gentileschi" dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi. […] "Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti": così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte […]. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per […] altre cento almeno, fino ad oggi. "Vale anche per te" conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto (423-425).

La voce che irrompe, però, non è più la stessa che aveva dato avvio alla narrazione, quando la scrittrice, rifugiata nel giardino di Boboli, sentì fra gli spari pronunciare quelle due parole ricorrenti, «non piangere», come un varco temporale nell'indistinto frastuono della guerra – più avanti analizzeremo nel dettaglio l'incipit del romanzo (cfr. *infra* 3.1.2). A essere cambiati, infatti, lungo questo percorso di formazione condiviso, sono sia il personaggio di Banti che quello di Artemisia, i quali percepiscono ora i loro rispettivi secoli come «congiunti», proprio come preannunciato nelle «ambizioni» iniziali dell'autrice: «un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale». I

dipinti del «castello reale inglese» («vespe di Regine Elisabette in pompa, scorpioni di cavalieri speronati…») testimoniano invece, per contrapposizione, un mancato «riconoscimento» fra il canone della grande arte e i visitatori del «Millenovecentotrentanove»: il correlativo oggettivo, cioè, di una storia «morta» per sempre.

Nell'*Allegoria della Pittura*, al contrario, l'autrice riconosce l'«immagine dialettica» di una storia ancora tutta da (ri)scoprire, che si rivolge direttamente al nostro tempo, poiché come scrive Benjamin (2000: 517) «ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità». Banti realizza dunque come la vita e l'opera di Artemisia siano giunte ormai alla loro «leggibilità», e nella finzione narrativa immagina che sia la stessa pittrice a spronarla, a indicarle cioè gli anelli di una genealogia femminile che può arrivare, nel Novecento, a farsi «costellazione». È proprio intorno a questo punto, a mio avviso, che l'operazione di Banti si discosta in maniera più evidente dal magistero di Longhi: è infatti lei, e non suo marito, ad aver colto per prima come Artemisia possa essere assunta a pioniera, e non sia quindi un'eccezione da contrapporre alla «serie sbiadita» delle altre pittrici italiane (cfr. *supra* 2.3). In quanto *impronta*, come direbbe Didi-Huberman (2009: 15), Banti realizza cioè come Artemisia «ci impone di ripensare alcuni modelli di temporalità, il cui uso – spesso imprevisto – ha finito per provocare un'aspra tensione in ciò che definiamo come la "situazione attuale" del dibattito estetico».

Come ha evidenziato Bazzocchi, un altro esempio di questa distanza è dato dalle loro rispettive letture della *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), esemplificative di due posture critiche molto differenti. Banti, infatti, sfrutta il dipinto come catalizzatore del processo che porterà Artemisia prima a superare il trauma dello stupro, e poi a incarnare «la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura», rifiutando le etichette di genere del suo tempo.

> E già nella mente di Artemisia tutto era pronto. Oloferne, Giuditta e Oloferne. La testa ravvolta in un panno. No, la testa nuda e sanguinosa. E perché non il corpo, il grosso corpo del tiranno? […] Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati. […] Intanto un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna, la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti. […] Dietro Giuditta e Oloferne, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura; in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi. Da troppo tempo le mancava questo essenziale motivo del vivere, questa compiacenza di sé (303-307).

Passando dall'*inventio* all'*esecutio*, la scrittrice immagina che la realizzazione dell'opera sia avvenuta innanzi a un vero e proprio «tiaso femminile» (BAZZOCCHI 2021: 78): prima che entri a far parte della collezione medicea, Banti vuole che la tela di Artemisia venga osservata anche da altre

donne, così che possano trarne un insegnamento, una *visione*. Le nobildonne fiorentine rimangono però turbate dalla composizione, e ancor più dalla presenza del modello Anastasio, seminudo, al quale Artemisia si ispira per raffigurare Oloferne. A ogni seduta le astanti mutano gradualmente atteggiamento in un *climax* di concitazione, passando dalle battute a sfondo erotico a un vero e proprio invasamento: l'eccitazione le conduce, infine, a replicare la scena della decapitazione sul corpo di Anastasio, *interpretando* a parti invertite, metaforicamente, anche lo stupro di Agostino – la scena, come vedremo tra poco, verrà non a caso riproposta anche in *Corte Savella*.

> "Bisogna colpire qui" disse con voce cui il riso recente non concedeva che un tremito di malaugurio; e appuntava un dito marmoreo e nocchieruto, dall'unghia quadrata, sulla gola dell'uomo. Il quale, da riverso che era al modo consueto, con uno sforzo goffo si raddrizzò di colpo. Per quella mossa sgangherata Violante fece un passo indietro, ma le altre si avvicinarono. I rozzi panni scomposti e la pelle bruniccia sotto cui la muscolatura appariva spropositata e quasi ridicola confermarono, con un istinto di repulsione, un minaccioso diritto di padronanza. "Gli uomini non si lavano mai, neanche i cavalieri" latrò una delle Torrigiani; e Giovanna rise. "Tutto questo pelo! Pettinarlo a riccioli, spartirlo con nastri e perle!" "Levagli il parruccone, vogliamo acconciarlo a modo." "Chi fa la Giuditta?" Orribilmente affascinata, Artemisia vide, dal fondo della stanza, lampeggiare sulla schiera di femmine una lama sottile, e la teneva Caterina, stretto il pugno di morta, dormente il molle viso, e sulla fronte bassa una tensione senza rughe. "Rivestitevi Anastasio!" urlò la pittrice. Il gigante, che pareva cercar scampo in un sorriso sciocco e servile, riacquistò l'uso delle membra, e bastò il gesto con cui raccolse il gabbano e lo infilò perché il mitico assalto si sciogliesse come neve al sole. Scomparve il pugnale, le dame si ricomposero, passando senza transizione, quasi senza memoria, alla sfrontata disinvoltura di educande colte in fallo e già provviste di un contegno da ritratto. […] La finestra, male assicurata, s'era aperta, soffi di brezza muovevano per la stanza un lieve tanfo di acido sudor femminile (287).

È proprio Artemisia, però, a fermare questo crescendo di desiderio e violenza, licenziando Anastasio e invitando le donne a lasciare lo studio, perché i «mezzi» della propria vendetta devono appunto restare «inviolati»: Banti non nega, dunque, che vi sia una matrice biografica intrinseca al dipinto, e che questo nucleo privato possa in qualche modo ispirare anche altre donne, ma chiarisce subito come l'analisi dell'opera debba piuttosto soffermarsi sulle forme (originali) attraverso cui il trauma diviene dispositivo narrativo (cfr. *infra* 3), offrendo così ai secoli a venire l'archetipo di un nuovo rapporto tra femminile e maschile (cfr. *infra* 4).

> Il quadro dunque rivela quello che Artemisia vorrebbe tenere nascosto nella sua mente, e non si tratta semplicemente dello stupro ma di qualcosa che oscuramente ha a che fare con il desiderio e con la violenza, un grumo psichico dove si mescolano elementi opposti. Nella drammatizzazione del quadro tutto questo può convivere. […] Quante lingue parla un'immagine? Quanti linguaggi si incrociano in questa opera dipinta? Artemisia persona che dipinge, Artemisia personaggio che dipinge, Anna Banti che guarda la scena e descrive il gioco delle dame fiorentine, ma dietro, lontano, ancora incombente, l'occhio di Longhi che ha già emesso il suo decreto critico sulla

> perfezione formale dell'opera, dove quello che lo colpisce e che lui stesso sottolinea è la preziosità delle stoffe insudiciate dai fiotti di sangue. Non un'avventura umana, per Longhi, e tantomeno un'avventura drammatica. Puntare l'occhio su quelle stoffe, sul loro candore, significa spostare l'attenzione dal gesto cruento di Giuditta a un particolare secondario. E anche togliere intensità al desiderio femminile per ricondurlo a un elemento estetico, interno al discorso critico che Longhi sta conducendo sui caravaggeschi e che presuppone una valutazione funzionale a quel discorso stesso (BAZZOCCHI 2021: 80-82).

La storia universale delle forme, da una parte, e una storia singolare, «umana» e «drammatica», dall'altra; la riscoperta critica di un «pioniere riluttante» (cfr. *supra* 2.3) dai toni decisamente problematici, che valorizzando Artemisia esclude con un colpo solo l'intera «serie sbiadita delle celebri pittrici italiane», da una parte, e un romanzo che fa di Artemisia, in quanto donna e artista, la pioniera di una genealogia femminile che arriva «fino ad oggi», dall'altra. A tal proposito, ciò che in *Artemisia* rimane ancora implicito fra le righe arriverà a «conflagrazione», direbbe Didi-Huberman, nell'opera teatrale *Corte Savella*, pubblicata prima su «Botteghe oscure» nel 1959 e poi in volume nel 1960 per Mondadori; e infine portata in scena per la prima volta il 3 ottobre 1963 al Teatro Politeama di Genova con la regia di Luigi Squarzina, il quale discusse a lungo con l'autrice su come rappresentare il personaggio di Artemisia, come dimostrano le lettere del regista conservate alla Fondazione Longhi. Sebbene sia stata pressoché ignorata dalla critica bantiana, *Corte Savella* rappresenta per la nostra analisi la prima di una lunga serie di opere teatrali dedicate alla pittrice (cfr. *infra* 2.6; 5.2). Al di là della qualità della pièce, meno fortunata del romanzo, l'adattamento teatrale permette però di comprendere ancora meglio il rapporto che lega Banti al suo «personaggio forse troppo diletto». È la stessa scrittrice, infatti, a chiarire nell'*Avvertenza* le «ragioni» che l'hanno spinta a rimettere mano al precedente racconto dandogli una nuova forma.

> Le mie ragioni sono quelle di chi, raccontando un fatto non inventato ma realmente accaduto […] vien colto dallo scrupolo di aver sommerso sotto il flusso narrativo le punte più icastiche dell'azione e dei caratteri che ne formarono il nodo. […] Tale la tentazione cui ho ceduto proponendo per il teatro, in questa "Corte Savella" una nuova "Artemisia": dove le ipotesi di verosimiglianza dovrebbero serrarsi con maggiore accanimento intorno al "vero" indiscutibile di un processo – con tanto di verbali autentici, parola per parola – di violenza carnale. In effetti, troppo distaccato mi diventava, nel romanzo ormai lontano nel tempo, il modo (letterario o poetico, non so) di filtrare attraverso il setaccio della pagina la voce viva della mia protagonista che pure avevo raccolta e addirittura sentita, in grida di dolore, nella grafia turbata del cancelliere di Corte Savella. Che le accuse, le calunnie tortuose e proterve, il clima di un secolo arroventato come il diciassettesimo, abbiano profondamente inciso sul destino della piccola quindicenne che fu poi una valorosa, coraggiosa pittrice, non è dubbio, e anche nel romanzo del 1948 mi sono ingegnata di dimostrarlo. Ma le ipotesi allora azzardate sullo svolgersi di questo destino non del tutto consegnato alla storia, mi sembrano oggi peccare per scarso calore di partecipazione, troppo affidate all'astrazione del "tipo" che i posteri son condotti a ricercare in chi è sepolto da secoli. E

> se l'Artemisia del romanzo è forse più conforme a quel che ne sappiamo dalle notizie biografiche, mi lusingo che questa del dramma somigli di più all'animo che la abitava, coi suoi desideri insoddisfatti di dignità, di chiarezza, di affettuosa comprensione; piú autentici, magari, dei suoi cedimenti e degli stimoli della sua vanità, documentata, di donna e "virtuosa" (BANTI 1960: 8-11)[102].

A poco più di dieci anni dalla pubblicazione di *Artemisia*, Banti sente l'esigenza di raccontare nuovamente la storia della pittrice senza ambire a quel livello di letterarietà che, a suo tempo, l'aveva portata a «setacciare» in maniera troppo «distaccata» «la voce viva della mia protagonista che pure avevo raccolta e addirittura sentita, in grida di dolore, nella grafia turbata del cancelliere di Corte Savella». Per non peccare nuovamente di «scarso calore di partecipazione», l'autrice si ripropone di «serrarsi con maggiore accanimento intorno al "vero" indiscutibile di un processo – con tanto di verbali autentici, parola per parola – di violenza carnale», incentrando l'opera sulle dinamiche che portarono allo stupro (Atto I), le conseguenti vicende processuali (Atto II), e il successivo approdo di Artemisia a Firenze dove realizza appunto la *Giuditta*, un'opera implicata per diverse ragioni al tribunale di Corte Savella (Atto III). La stessa scrittrice, dunque, dovette accorgersi di come nel romanzo, dialogando con il «fantasma» di Artemisia, avesse finito per (auto)censurare la parte più traumatica dei fatti incriminati, facendo emergere (inconsapevolmente) quella che Derrida avrebbe definito una carica spettrale, che più avanti avremo modo di indagare (cfr. *infra* 3.1).

Pur avendo costruito il suo romanzo attraverso uno stile altamente letterario, Banti ribadisce come già allora avesse cercato di mettere insieme la «vita» e le «opere» di Artemisia, «ingegnandosi» nel dimostrare come «le accuse, le calunnie tortuose e proterve, il clima di un secolo arroventato come il diciassettesimo, abbiano profondamente inciso sul destino della piccola quindicenne che fu poi una valorosa, coraggiosa pittrice»: ciò «non è dubbio», ovvero formalizza una considerazione sulla quale l'autrice non intende ritrattare, e anzi riafferma fermamente. Tornando su Artemisia con la sua opera teatrale, però, Banti ribadisce come la questione non sia affatto chiusa, ovvero che il «destino» della pittrice non sia ancora «del tutto consegnato alla storia»: per portare avanti il suo processo di riscoperta, allora, l'autrice dichiara di volere superare l'«astrazione del "tipo" che i posteri son condotti a ricercare in chi è sepolto da secoli», addentrandosi nell'«animo che la abitava, coi suoi desideri insoddisfatti di dignità, di chiarezza, di affettuosa comprensione». Sebbene Banti dichiari di essere ancora «persuasa» dalla bontà del suo romanzo, attraverso il quale si era già distanziata considerevolmente dal magistero longhiano (cfr. *supra* 2.3), la scrittrice sente ora l'esigenza di spingersi oltre, di contrapporsi ulteriormente al «linguaggio del padre, cioè il linguaggio del marito-

[102] Le successive citazioni dall'opera teatrale, salvo diversa segnalazione, sono tratte dalla stessa edizione e indicate riportando solo il numero della pagina fra parentesi.

maestro verso il quale (contro il quale) si rivolge lo sguardo della Banti, dopo tanti anni» (BAZZOCCHI 2021: 82).

Non a caso è ancora *Giuditta* a rappresentare il principale campo di battaglia fra i due coniugi. Nel III Atto di *Corte Savella*, infatti, Banti riprende e approfondisce la scena del «tiaso femminile» già analizzata, portando a «conflagrazione» (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009) quei confitti che, invece, nel romanzo erano stati solo accennati: le stesse quattro nobildonne fiorentine, galvanizzate dalla scena biblica e capitanate da Violante (nome che rimanda alla parola "violenza", "violazione"), assumono ora il ruolo di vere e proprie menadi, che al rito dionisiaco alternano momenti di autoriflessione in cui emerge un'inedita consapevolezza di genere, e quindi l'idea di un nuovo possibile rapporto tra femminile e maschile.

> VIOLANTE
> A che gioco si gioca, Artemisia? Ora mi fate anche la filosofessa, ma io vi so rispondere. Me ne sono accorta, sì: non state torneando con Oloferne? L'avete scelto bene il vostro nemico, questo corpaccio mezzo ignudo par l'immagine di tutti gli uomini messi insieme. Vedete che non sono sciocca. Voi li avete messi alla gogna, gli uomini, col vostro Oloferne. Così grosso e muscoloso che gli basterebbe alzare un dito perché quella vostra Giuditta – che fra l'altro vi somiglia – finisse schiacciata come una mosca. E invece eccolo lì che si ritrova, grullo, senza testa. Tutto il sangue che aveva in corpo avete voluto spargere e lo avete dipinto goccia a goccia come una gatta lecca il latte. Se un uomo vi ha offeso, come si dice, avete saputo vendicarvi (BANTI 1960: 134).

Ma l'Artemisia di *Corte Savella* non suggerisce una tale interpretazione, anzi dichiara esplicitamente: «No, illustrissime, loro s'ingannano. Io non dipingo per vendetta, ma per amore dell'arte e dipingo il naturale. Cosa si vanno immaginando?» (135). La tela però ha preso ormai vita propria, e agisce indipendentemente dalla volontà della pittrice, tanto che «tutte», «*passando davanti al quadro*», esclamano: «Guarda. Ma sicuro. Tutto questo sangue. Che coraggio. Io non lo posso guardare». Il dipinto, spingendosi laddove esse mai erano arrivate, formalizza l'«impensato» (DERRIDA 1996: 41) delle donne – pertinente o sviante che sia, dunque, Banti mette in scena *anche* questa lettura, portando a compimento (a differenza che nel romanzo) le sue estreme conseguenze. Il mezzo teatrale permette di esplorare un grumo di senso che è intrinseco al quadro, a prescindere dal fatto che la pittrice avesse voluto o meno implicarlo. Esiste, a livello formale ma anche *emotivo*, come testimonia la fruizione performativa delle astanti, e quindi va indagato fino in fondo: ecco la vera novità della trasposizione teatrale, cui Banti alludeva cripticamente nell'*Avvertenza*.

L'«elsa» raffigurata con tanta cura da Artemisia[103], che aveva scandalizzato in maniera così scomposta Longhi, diviene allora lo spunto per una riflessione di genere particolarmente moderna, esplicitata da Violante: «Che cosa vi credete? Il coraggio gli uomini se lo danno colla spada e il pugnale e la maglia di ferro sotto i panni. Ovvero quando credono di farci tremare con un'occhiata. Ma metteteli nudi come questo marcolfo davanti a una donnetta che sappia adoperare le unghie, e vedrete come raccapricciano!» (137). Una volta teorizzata la lezione va però messa in pratica, e Violante propone allora alle altre donne: «vogliamo divertirci? Facciamogli paura davvero al gigante, fingiamo di andargli addosso tutte insieme e di volerlo graffiare così» (138). Nonostante Artemisia tenti di porre fine a questo rituale, le menadi uniscono le loro forze (proprio come Giuditta e la sua ancella, cfr. *infra* 4.2) e si avvicinano minacciose alla loro preda sacrificale. Una sola, però, dovrà compiere simbolicamente l'atto per tutte quante le nobildonne. È molto interessante come a questo punto, dato che il loro *status* sociale non contempla «mansioni così triviali» (BARTHES 1979: 10), Violante si rivolga alla giovane apprendista Caterina, rimasta per tutto il tempo in disparte: «Vien qua Caterina, smettila di scappare, è giusto che anche a te tocchi una parte della commedia. Anzi, se è vero che sei vergine, devi recitare la parte di eroina. Un coltello[104]... ah eccolo qui, anche se è impiastricciato di colori servirà lo stesso» (139). Il *tableau vivant* è pronto, anzi amplificato: «cinque Giuditte invece di una»!

> TUTTE
> Ti devi sentire come Giuditta, capace di tagliare una testa. Forte il braccio, chiuso quel pugno. Così lo devi tenere il coltello, con la punta in basso, in posizione. Noi si comincia a graffiarlo e tu arrivi: anche se gliela fai davvero una scalfittura poco importa. (*Caterina s'irrigidisce come ipnotizzata e stringe il coltello*).
>
> VIOLANTE
> Aspetta il segno. Via! (le donne stanno per slanciarsi, Anastasio si leva impaurito, Artemisia gli si mette dinanzi).

Artemisia ha (inconsapevolmente) dato il via a un simile rituale, e la stessa Artemisia pone fine all'aggressione frapponendo il proprio corpo fra le violentatrici e la loro vittima, così come a suo tempo aveva sperato che Tuzia sarebbe corsa in suo aiuto, salvandola dallo stupro di Agostino (cfr. *supra* 1.4.2). Per quanto scoraggiata dall'autrice (da Artemisia, ma indirettamente anche da Banti), l'«empatia negativa» (cfr. ERCOLINO/FUSILLO 2022) innescata dal dipinto non deve essere repressa,

[103] A tal proposito è interessante ricordare come, nella sua *Giuditta con la testa di Oloferne* (1596) oggi al Ringling Museum di Sarasota, la pittrice Fede Galizia abbia deciso di firmarsi proprio sull'elsa dell'eroina biblica.
[104] Da notare come Artemisia, nella sua deposizione nel marzo del 1612, dichiarò di avere ferito Agostino con un «cortello» mentre questi la stava violentando (cfr. *supra* 1.4.2): il «coltello» di *Corte Savella*, dunque, è l'anello di congiunzione fra lo stupro del 1611, la *Giuditta* di Artemisia e la reazione che essa provoca fra le nobildonne fiorentine.

ma indagata attraverso il mezzo teatrale, e in seconda battuta da un'attenta analisi critica. In un crescendo di desiderio sessuale, sangue e violenza, la rievocazione ha assolto il suo ruolo, ovvero quella che Jauss (1987: 91) definisce la «funzione comunicativa dell'effetto catartico»: come scrivono Ercolino e Fusillo (2022: 65), infatti, «il *lógos* può trasformare l'individuo, facendogli credere cose impossibili e inducendolo ad azioni più o meno nobili, come in un sottile incantesimo». È in questo senso che la scena di *Corte Savella* ci appare ancora più innovativa, dal punto di vista contenutistico, rispetto al brano del romanzo dedicato a *Giuditta che decapita Oloferne*.

> Caduto l'interdetto teorico e ideologico di matrice formalista (in senso lato) contro la diffusa pratica accademica di considerare i personaggi letterari come delle mere entità fittizie, in anni recenti si sta riscoprendo la loro importanza sia per quanto riguarda l'analisi di determinati aspetti formali dei testi, sia per ciò che concerne la comprensione del quadro assiologico delle opere e i problemi del coinvolgimento del lettore e della sua agency. È stato infatti così che, dopo decenni di sospetti e rimozioni, a partire dagli anni zero del XXI secolo nozioni come identificazione ed empatia sono tornate al centro del dibattito letterario (ERCOLINO/FUSILLO 2022: 41).

Introducendo rispetto al romanzo il nuovo personaggio di Caterina, Banti ha colto quasi vent'anni prima di Barthes come nel quadro di Artemisia, seppure Giuditta e la sua ancella siano «associate nello stesso lavoro» (decapitare Oloferne), «la differenza sociale delle due compagne è messa in risalto con acume» (BARTHES 1979: 10). Come avremo modo di approfondire nel quarto capitolo (cfr. *infra* 4.2), l'opera di Artemisia ha indicato quindi non solo un nuovo possibile rapporto tra femminile e maschile, ma anche una nuova «sorellanza» (cfr. HELLER 2005) al di là di ogni estrazione sociale, già presente in effetti nel finale sovversivo del *Libro di Giuditta*, che è stato definito dal critico Guido Almansi (1991: 24) come «un trionfo femminista all'interno di un libro ferocemente maschilista come l'Antico Testamento».

In conclusione, la portata femminista dell'operazione bantiana appare dunque evidente. Anche se «Banti always repudiated any ascription of feminist feeling or attitudes», scrive non a caso Susan Sontag (2003), «Banti's novel [*Artemisia*] has a feminist resonance». Tale «risonanza» femminista apparirebbe ancora più chiara, del resto, se venisse presa in esame anche la sua (poco studiata) produzione saggistica coeva (cfr. BASSETTI 2022a), sebbene l'autrice dichiarò più volte di non volere essere definita come un'autrice femminista, «la parola che lei detestava» (BANTI 2013: 1612), analogamente a molte altre colleghe del suo tempo. Nonostante non sia mai un'ottima idea critica credere ciecamente a un'esplicita dichiarazione autoriale, fu d'altra parte la stessa scrittrice, intervistata sul «Corriere della Sera» da Enzo Siciliano nel 1981, a definire la sua produzione dei «primi anni Cinquanta» come «femminista»: «un momento in cui avevo ripugnanza per l'istituto del matrimonio, per la condizione della donna sposata». E come femminista era certamente recepita dal

pubblico, se un lettore attento come Emilio Cecchi, intimo della coppia Banti-Longhi, scrisse a Gianfranco Contini nel 24 dicembre 1947:

> Ho ricevuto, e delibato per ora solo in piccolissima parte l'«Artemisia» della Banti, e mi pare (sulle tracce di «Orlando» della Woolf) il suo massimo impegno; una lingua interessantissima; una autobiografia appena mascherata; bisognerebbe poter scriverne molto a lungo, per dire qualcosa di preciso: disgraziatamente io dispongo solo di un migliaio di parole. E forse la Banti è anche troppo rôsa, inquieta e presente a sé stessa, perché ella possa accettare con simpatia un articolo, sia pure entusiastico, ma che dicesse tutte le cose come stanno. *Quella pregiudiziale "femminista", espressa a quel modo, è poi anche fatta per complicare più le cose*. Un difficile caso, per il critico (CECCHI/CONTINI 2000: 81, mio il corsivo).

In realtà Banti stessa, ricorda Letizia Fortini (1997: 144-145) che la conobbe da vicino, «era amareggiata di essere stata messa in disparte, lei che si considerava uno dei vessilli del femminismo in Italia, forse il primo, che aveva spezzato molte lance in favore delle donne, da Lavinia ad Artemisia, per citare le più note. Non hanno capito niente, diceva». Più che una distanza ideologica, quindi, vi furono piuttosto motivi esterni e ulteriori: come la vicinanza (fisica, ma anche attitudinale) di Banti a una cultura alta e ufficiale incarnata perentoriamente da Longhi, il quale ebbe inoltre diverse frizioni con la sua «allieva dissidente» Carla Lonzi[105], che diverrà poi una delle voci più influenti del femminismo italiano. Il reiterato (e ostentato) rifiuto dell'etichetta di femminista da parte di Banti è da analizzare dunque con maggiore attenzione, oltre che da inserire all'interno di un contesto più ampio, in cui vi fu per certi versi una presa di distanza reciproca, da entrambe le parti: sarà infatti la critica militante Anne Marie Sauzeau-Boetti (1938-2014), nella prossima sezione, a spiegarci le ragioni dell'«incontro mancato fra l'anziana scrittrice e le donne della generazione femminista».

[105] Carla Lonzi (1931-1982) si era laureata in Storia dell'Arte all'Università di Firenze nel 1956, discutendo con Roberto Longhi una tesi dal titolo *I rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'Ottocento*. In merito al rapporto fra Longhi e Lonzi, dapprima di grande stima, ma poi inquinato da profonde divergenze, cfr. BALDINI 2009: 119: «È dunque per volontà di Roberto Longhi che la rassegna di *Arti figurative* viene affidata alla sua giovane allieva, che manterrà gli impegni presi con «L'Approdo» fino al 1969, anno in cui si consuma la rottura con il maestro e nel quale si compie anche una svolta esistenziale della studiosa che la porterà ad abbandonare la professione di critico d'arte e a fondare, insieme a Carla Accardi ed Elvira Banotti, il gruppo di Rivolta Femminile».

2.5 Artemisia e il femminismo degli anni Settanta e Ottanta

> For the women of today, Artemisia represents the female equivalent of an Old Master. She is the exception to all the rules: she rejected a conventional feminine role for a revolutionary female one.
>
> (Germaine Greer, *The Obstacle Race*)

All'indomani della morte di Banti nel 2 settembre 1985, salutata dal quotidiano fiorentino *La nazione* con l'esclamazione «Addio Artemisia!», Anne Marie Sauzeau (1985: 84-85)[106] pubblica sul numero di ottobre della storica rivista «Noi donne» un articolo intitolato *Anna dei tormenti*, che nel sommario recita: «A 90 anni è morta Anna Banti. È stata una delle nostre maggiori scrittrici, eppure non è mai diventata un mito. Perché? Un ricordo che è anche la cronaca di un incontro mancato fra l'anziana scrittrice e le donne della generazione femminista».

La critica inizia il suo articolo riassumendo gli «omaggi nelle pagine letterarie dei quotidiani italiani» dedicati a Banti, dai quali emerge «considerazione sì, ma poco di più»: la scrittrice è infatti comunemente percepita come una «sacerdotessa della cultura» (data la sua direzione della rivista «Paragone» e della Fondazione Longhi), e considerata da tutti, «diciamolo», «molto rispettabile ma poco simpatica, molto intelligente ma non geniale»; una scrittrice che, con i suoi romanzi, riesce talvolta «ad affascinare totalmente il suo lettore, a volte invece lo stanca, gli crea disagio in quanto lo rende testimone delle sue difficoltà creative… Insomma la Banti è una figura di un certo *ingombro*». A fronte di questa premessa, Sauzeau esplicita allora l'obiettivo del suo intervento.

> Gli articoli che ho potuto vedere sono firmati da uomini e riflettono nel loro insieme questa riserva, più umorale che valutativa. Ma c'è da scommettere che persino riflessioni di donne tradirebbero, o tradiranno, la stessa riserva. Ed è quest'umore che vorrei tentare qui di raccapezzare, vorrei riflettere sull'incontro non avvenuto, o malamente avvenuto, tra Anna Banti, donna straordinaria che gli uomini hanno spesso accusata di «acredine femminista», e la coscienza collettiva delle donne delineatasi negli ultimi quindici anni.

Come abbiamo visto con Cecchi, infatti, Banti era indubbiamente considerata fin troppo femminista dagli intellettuali della sua generazione. E allora come mai, si chiede l'autrice, non è stata accolta a braccia aperte dal pubblico femminile più giovane? La sua parabola intellettuale si era infatti costruita nel quadro di «un'emancipazione impeccabile, cioè non mimetica, dichiaratamente sessuata». Nonostante la sua vicinanza a Longhi, anzi la sua «solidarietà», Banti ebbe secondo

[106] Data la brevità dell'articolo, salvo diversa segnalazione, le successive citazioni sono tratte dalla stessa fonte senza indicare il numero della pagina.

Sauzeau la «forza di affermare quella *differenza*» che è alla base del suo universo femminile, tanto che «ha fornito una delle figure-emblema del neofemminismo: Artemisia Gentileschi». Ciò nonostante, «si parlava poco di Anna Banti: la fama di Artemisia non diventò mai la fama di Anna Banti, scrittrice contemporanea, anzi vivente, che rimase aristocraticamente arroccata, lontana dal dibattito corale delle donne»; e d'altra parte, aggiunge l'autrice per onestà intellettuale, è pur vero che «la sua assenza dalle nostre file non suscitò rammarico (a differenza della assenza di Elsa Morante, ad esempio)».

Fra le possibili ragioni di questa lontananza, «un certo spontaneismo, una certa sbrigativa accezione dell'autoanalisi di gruppo» potrebbero essere stati malvisti dall'anziana scrittrice. Ma ancor più di queste motivazioni, per così dire metodologiche, Sauzeau sospetta che a inquinare i rapporti sia stato piuttosto un caso specifico, che la riguarda da vicino.

> Le Edizioni delle donne hanno pubblicato nel 1981 *Artemisia Gentileschi / Agostino Tassi, atti di un processo per stupro*. L'iniziativa aggiornava la ricerca iniziata dalla Banti durante la guerra e sfociata nel suo splendido romanzo-biografia. Ora, la rettifica storica che il nostro modesto libro costituiva non toglieva nulla al pregio del libro della Banti e lei forse non se ne sarebbe adombrata se avessimo preso *contatto*, contatto vero e fiducioso, con lei, che era stata la rivelatrice del personaggio. Ma non l'abbiamo fatto, né Eva Menzio, la curatrice (che la conosceva), né io stessa, che scrissi una prefazione (ed ero responsabile della collana). Abbiamo eluso il problema con un ampio e rispettoso riferimento alla ricerca dell'anziana scrittrice, ma fuori dal contatto umano, da quello scambio che allora era la pratica di verità tra donne. Avvenne per via di quella soggezione, di quell'ingombro di cui sopra…

La pubblicazione degli atti del processo, in realtà, è il coronamento di un processo di riscoperta della pittrice principiato qualche anno prima all'interno del femminismo italiano, precisamente l'8 aprile 1976: l'inaugurazione ufficiale della Cooperativa del Beato Angelico, fondata per coniugare l'esperienza femminista e il mondo dell'arte[107], fu infatti dedicata proprio ad Artemisia. L'evento fu impreziosito dall'esposizione dell'*Aurora* (app. 19)[108] e dalla distribuzione di un catalogo formato quotidiano (app. 27) curato da Eva Menzio, con alcuni estratti inediti del processo e delle lettere, oltre a una dettagliata cronologia e una ricchissima bibliografia critica, senza dubbio la più completa che all'epoca fosse mai stata redatta. La mostra, che riscosse una grande eco mediatica a livello nazionale

[107] «La Cooperativa viene fondata nel 1976 da Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi, dopo vari incontri a casa di Carla Accardi dedicati a discutere cosa significa essere donna nel mondo dell'arte. Le fondatrici hanno esperienze diverse alle spalle, alcune non si definiscono femministe, altre come Accardi, Colucci e Santoro provengono da Rivolta femminile. Aprire una galleria per mostre, e riscoprire artiste del passato, sono, nel progetto, accompagnate dalla ricerca e dallo scambio sul rapporto arte-femminismo», in http://www.herstory.it/cooperativa-beato-angelico (ultima consultazione 01/12/2023).

[108] L'opera è oggi parte della collezione di Alessandra Masu, fondatrice e presidente dell'associazione culturale non-profit "Artemisia Gentileschi", che ha dato vita al progetto *The Artemisie Museum*, ovvero «il primo museo virtuale e database multilingue dedicato alle donne artiste»: cfr. https://www.artemisie.com/ (ultima consultazione 30/01/2024).

e internazionale[109], fu subito seguita da altre due retrospettive della Cooperativa dedicate ad artiste come Elisabetta Sirani (1638-1665) e Regina Cassolo Bracchi (1894-1974), a conferma del ruolo pionieristico di Artemisia all'interno di una genealogia femminile ancora da ricostruire, colto (e allo stesso tempo "inventato") per la prima volta da Banti.

Anche negli Stati Uniti, in quegli stessi anni, l'attrattività di Artemisia stava trainando una profonda revisione del canone. Già nel 1971, con il suo celeberrimo saggio *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Linda Nochlin aveva tentato di sistematizzare la questione, sottolineando come la crescente attenzione critica su singole pittrici del passato come Artemisia o Angelica Kauffmann (1741-1807), di per sé, non potesse bastare per comprendere fino in fondo la domanda del titolo, che andrebbe anzitutto riformulata, prima ancora di cercare una possibile risposta.

> Ma in realtà, ora come in passato, la situazione in arte e in decine di altri campi continua ad essere spiazzante, oppressiva e deprimente per chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in sù. Il difetto non è nella nostra cattiva stella, nei nostri ormoni, nei nostri cicli mestruali, o nelle cavità del nostro apparato genitale, bensì nelle regole e nell'educazione che riceviamo; intendendo per educazione tutto ciò che ci accade dal momento in cui, testa in avanti, entriamo in questo mondo di simboli, segnali e segni carichi di significato. In fondo, il miracolo è che, nonostante la schiacciante disuguaglianza, tante donne siano riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica e nell'arte, da sempre domini maschili. In qualche ambito, anzi, le donne hanno addirittura ottenuto l'uguaglianza (NOCHLIN 2014: 17).

A eludere parzialmente queste premesse strutturali, già evidenziate da Banti, vi sono però alcuni contesti ben determinati che caratterizzano la biografia di molte artiste del passato: «tutte, quasi senza eccezione, erano o figlie di padri artisti o legate a una personalità artistica maschile più forte»; tra queste, appunto, anche Artemisia, insieme a Marietta Robusti (la figlia di Tintoretto, di recente tornata sotto i riflettori grazie al romanzo *La lunga attesa dell'angelo* di Melanica Mazzucco), Lavinia Fontana e molte altre ancora. Nelle conclusioni, Nochlin invita dunque a focalizzare l'attenzione sui «*presupposti* istituzionali» del successo artistico rispetto ai singoli casi individuali, «*a prescindere*» dalla presenza o meno del fantomatico «genio», una concezione che ha molto a che fare con una visione patriarcale dell'arte – ma che verrà poi riaffermata, come vedremo, anche all'interno del dibattito femminista, da un'autrice fondamentale per la ricezione di Artemisia come Mary D. Garrard.

> L'esistenza nel corso della storia di un ristretto gruppo di artiste di successo, se non proprio grandi, non contraddice questo dato di fatto più di quanto non faccia l'esistenza di celebrità o individui di successo tra i membri di qualsiasi minoranza. Un rapido sguardo ai conflitti più intimi e alle reali difficoltà esperiti da due famose artiste conferma un dato inequivocabile: se le grandi

[109] Come ho avuto modo di appurare consultando i carteggi e la rassegna stampa conservata oggi nella sede di ARCHIVIA a Roma, e in particolare nel Fondo Suzanne Santoro, Serie 1 (Corrispondenza), 2. 1976. (cc. 81): «Corrispondenza tra Suzanne Santoro e The Feminist Art Journal (23/4/1976 e 2/6/1976) a proposito della Cooperativa Beato Angelico; corrispondenza da e per Suzanne Santoro con altre artiste relativa alla mostra Gentileschi».

> conquiste sono rare e ardue, lo è ancora di più la lotta contro i demoni interiori dell'autostima e del senso di colpa e quella contro i fantasmi del dileggio e del paternalismo, senza che vi sia un nesso specifico con il lavoro artistico in quanto tale. L'importante è che le donne sappiano affrontare la realtà del loro passato e del loro presente, senza accampare scuse o tentare di impreziosire la mediocrità. La condizione di svantaggio può certamente essere una giustificazione, ma non una posizione intellettuale. Al contrario, sfruttando a loro favore la condizione di penalizzate nel dominio della grandezza e di outsider in quello dell'ideologia, le donne possono smascherare le debolezze istituzionali e concettuali, e, liquidata la falsa coscienza, possono contribuire alla creazione di istituzioni in cui il vero pensiero e la vera grandezza siano sfide aperte a tutti coloro che, uomini e donne, abbiano il coraggio di osare l'indispensabile salto nell'ignoto (NOCHLIN 2014: 49).

Proprio in quegli stessi anni di cambiamenti epocali, non a caso, il Metropolitan Museum of Art di New York acquistò il dipinto *Ester e Assuero* (app. 28) di Artemisia, che fu accolto da Thomas DaCosta Kaufmann (1970: 165) in questi termini: «At a time when women march down Fifth Avenue with cries of "Women's Liberation" and "Women's Rights", the acquisition by The Metropolitan Museum of Art of an important Italian baroque painting by one of the greatest of women painters, a liberated woman herself, seems particularly apt»[110]. Nonostante questa premessa, però, dalle parole del giovanissimo critico emergono ancora una volta stereotipi sessisti che verranno riferiti ad Artemisia anche nei decenni a venire (cfr. *infra* 3.2).

> Many of the details of her early private life have been taken from the records of the infamous 1612 trial of Agostino Tassi for the rape of Artemisia, in which *the curious allegation was made that the criminal act was repeated again and again*. Her notoriety has also been based on Artemisia's fame as a writer of love letters and as a seductive conversationalist. But there are other inklings of activity that might have offended a puritan moralist had he known of them. Artemisia apparently lost touch with her husband, and she probably entered into *not-so-innocent relationships with some of her lodgers, including a priest* (ivi: 166, mio il corsivo)[111].

Come abbiamo già visto per Longhi (cfr. *supra* 2.3), anche qui ci sono almeno due spie testuali che potremmo considerare come le «tracce» di un «mal d'archivio», la prova cioè della persistenza di una «leggenda erotica» che accompagna Artemisia lungo i secoli (cfr. *supra* 2.2): anzitutto, come è stato ampliamente dimostrato dagli studi in materia degli ultimi decenni, non c'è nulla di «curious» nel fatto che la vittima di uno stupro continui ad avere rapporti sessuali con il suo aggressore anche dopo la prima violenza – a maggior ragione dato il contesto socioculturale del Seicento, e la promessa

[110] «In un momento in cui le donne marciano lungo la Fifth Avenue al grido di "Women's liberation" e "Women's rights", l'acquisizione da parte del Metropolitan Museum of Art di un importante dipinto barocco italiano di una delle più grandi pittrici, lei stessa una donna liberata, sembra particolarmente appropriata».

[111] «Molti dettagli della prima fase della sua vita privata sono stati ricavati dagli atti del famigerato processo del 1612 ad Agostino Tassi per lo stupro di Artemisia, in cui si sosteneva *la curiosa accusa di aver ripetuto più volte l'atto criminale*. La sua notorietà si basa anche sulla fama di Artemisia come scrittrice di lettere d'amore e seducente conversatrice. Ma ci sono altri indizi di attività che avrebbero potuto offendere un moralista puritano, se ne fosse stato a conoscenza. Artemisia sembra aver perso i contatti con il marito e probabilmente ha intrapreso relazioni *non proprio così innocenti con alcuni dei suoi inquilini, tra cui un sacerdote*» (mio il corsivo).

di matrimonio avanzata da Agostino. In secondo luogo l'allusione ai rapporti «not-so-innocent» di Artemisia con i suoi inquilini, tra cui secondo DaCosta Kaufmann il prete Diego Campanili (quello per cui la pittrice chiede un porto d'armi a Cassiano dal Pozzo il 31 agosto 1630, nella *Lettera 38*), è desumibile solo da una lettura tendenziosa e pregiudiziosa dei documenti (che allora non includevano neppure le lettere d'amore inviate a Maringhi, cfr. *supra* 1.6.1), da cui altrimenti non emergerebbe alcun indizio in tal senso.

Oltre a un tempio dell'arte ufficiale come il Met, che tornerà a essere cruciale per la fortuna odierna di Artemisia (cfr. *infra* 2.7), la pittrice entrò in quegli anni a far parte anche di spazi alternativi dell'arte contemporanea come l'Artemisia Gallery di Chicago, fondata da 20 artiste nel 1973 sul modello della A.I.R. Gallery di New York. La scelta di intitolare il collettivo in onore dell'artista barocca è dovuta, affermano le fondatrici, al fatto che le sue migliori opere fossero state inizialmente attribuite al padre Orazio, come se una donna non fosse reputata in grado di realizzare simili capolavori (cfr. GARDNER-HUGGETT 2012). La galleria, attiva fino al 2003, promosse le sue prime attività proprio attraverso i dipinti di Artemisia, contribuendo così a diffonderli nell'immaginario collettivo, come nel caso della *Giuditta* utilizzata in un flyer del 1974 per pubblicizzare la lezione *Attitudes and Obstacles: Women Artists in History* tenuta da Judith Shamberg (app. 29).

La crescente attrattività di Artemisia in terra americana è inoltre testimoniata dall'attenzione riservatale da Eleanor Tufts nel suo fortunato saggio *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* del 1974. Nell'intenzione di costruire una genealogia femminile dal Cinque al Novecento, l'autrice analizza i casi di studio rappresentati da 22 artiste come Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Levina Teerling e Catharina van Hemessen (XVI secolo); Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Elisabetta Sirani e Maria Sibylla Merian (XVII secolo); Rachel Ruysch, Rosalba Carriera, Angelica Kauffmann e Elisabeth Vigée-Lebrun (XVIII secolo); Sarah Peale, Rosa Bonheur (già analizzata anche da Nochlin), Edmonia Lewis e Suzanne Valadon (XIX secolo); Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Gwendolen John, Natalia Goncharova, Germaine Richier e J. Rice Pereira (XX secolo). Artemisia, dunque, è inserita dall'autrice in un contesto molto più ampio rispetto al passato, che nei primi anni Settanta stava assumendo una sua prima formalizzazione, proprio come aveva suggerito Banti nel suo romanzo (cfr. *supra* 2.4). Nel V capitolo, dedicato alla nostra, la studiosa prende in esame 7 opere di Artemisia, e puntualizza finalmente la sua corretta data di nascita (1593) emersa dai coevi studi di Bissel (1968). Dopo aver ricostruito le fasi della vita e della produzione della pittrice, Tufts (1974: 63) conclude la sua analisi con un'ultima considerazione, che verrà poi smentita da Garrard solo nel 1989: «It is surprising that despite all the recognition given to

her paintings and to her influence on the new generation of painters in Naples (Stanzione and Bernardo Cavallino), no book has ever been written on this major artist of the seventeenth century»[112].

Sebbene allora fosse già chiaro come Artemisia non fu certo la prima pittrice della storia, è d'altra parte innegabile come l'artista, data la sua crescente attrattività, abbia trainato da pioniera l'intero processo di riscoperta delle sue colleghe. Ad affermarlo a chiare lettere è la critica d'arte Ann Sutherland Harris, curatrice insieme a Linda Nochlin della memorabile esposizione *Women Artists* del 1976-77, ospitata fra gli altri anche dal Brooklyn Museum di New York. Nei *Ringraziamenti* del catalogo, infatti, l'autrice riporta un significativo aneddoto sull'iniziale ideazione della mostra.

> L'idea di questa mostra è nata nel corso di alcune conversazioni informali che seguirono il simposio organizzato in occasione di un'altra mostra, *Caravaggio e i caravaggeschi*, tenuta al Cleveland Museum of Art nel 1971. Kenneth Donahue parlò di alcune donne artiste che si erano presentate al Los Angeles County Museum of Art rivendicando alle donne uno spazio nelle gallerie e una durata di esposizione pari a quella concessa agli uomini. Nel corso di incontri successivi, in cui si era parlato dell'opera di grandi artiste del passato, le stesse persone avevano proposto di dedicare un'intera mostra ad Artemisia Gentileschi, idea che fu accolta con entusiasmo da Donahue. Athena Tacha, che sedeva accanto a me, mi esortò a rispondere: io mi alzai e a mia volta mi dissi ben contenta di quella proposta, osservando tuttavia che esistevano molte altre donne artiste trascurate che meritavano altrettanto. Ad ambedue gli interventi i presenti reagirono calorosamente; subito Donahue venne da me a chiedermi se avrei voluto essere curatrice esterna d'una mostra del genere. Naturalmente risposi di sì (come avrei potuto fare altrimenti?), e nella conversazione che seguì si fece strada il progetto di una rassegna storica di donne artiste di rilievo. Sono pertanto grata in primo luogo a Donahue per aver colto il potenziale di questa idea e per avermi dato la possibilità di partecipare all'organizzazione d'una mostra di così alto livello (SUTHERLAND HARRIS 1979a: 9).

Per la prima volta nella storia dell'arte, la mostra itinerante riuniva 83 artiste da 12 Paesi, per un totale di circa 150 dipinti europei e americani che coprivano un arco temporale di quattro secoli (*1550-1950*, come recita il sottotitolo dell'esposizione), con l'aggiunta di ulteriori disegni e stampe, realizzati unicamente da donne. Come afferma la stessa Sutherland Harris nelle *Conclusioni* del catalogo, la scelta di includere solo donne artiste, senza metterle in dialogo con i loro colleghi, fu motivata da un'esigenza contingente che – nelle speranze dell'autrice, condivise anche dalla recensione di Garrard (1977) – la stessa mostra avrebbe dovuto contribuire a superare. «Queste artiste devono integrarsi a poco a poco nel loro contesto storico-artistico: troppo a lungo le si è del tutto escluse oppure isolate, come in questa stessa mostra, e studiate solo come donne artiste invece che artiste e basta, come se per qualche strana ragione non appartenessero alla propria cultura. Questa

[112] «È sorprendente come nonostante tutti i riconoscimenti riservati ai dipinti e alla sua influenza sulla nuova generazione di pittori a Napoli (Stanzione e Bernardo Cavallino), non sia mai stato scritto un libro su questa grande artista del diciassettesimo secolo».

mostra sarà riuscita se contribuirà a eliminare una volta per tutte il bisogno di giustificare ogni altra futura esposizione basata sullo stesso tema» (SUTHERLAND HARRIS 1979b: 42).

Sebbene alcuni passi in avanti siano stati fatti, in tal senso, nelle collezioni permanenti dei più grandi musei mondiali, ancora oggi esposizioni temporanee di sole donne artiste sono all'ordine del giorno, sintomo di un processo di canonizzazione tutt'altro che ultimato. L'assoluta originalità di una mostra come *Women Artists*, però, ebbe un impatto tale da cambiare le sorti non solo della scena americana, ma anche del più rigido contesto europeo, come testimonia esplicitamente la scrittrice francese Alexandra Lapierre, allora poco più che ventenne, che nel 1998 contribuirà in maniera decisiva alla divulgazione e alla riscoperta di Artemisia con il suo best seller.

> La mia storia d'amore con i Gentileschi padre e figlia è iniziata vent'anni fa. Li ho incontrati lontano dal XVII secolo e dall'Italia, a Los Angeles, dove una straordinaria retrospettiva riuniva dipinti di pittrici attive fra 1550 e il 1950. Ero rimasta particolarmente colpita da sei tele, splendide, violente, diverse da tutte le altre. Entusiasta, avevo chiesto notizie sulla loro autrice, e per tutta risposta avevo ricevuto un ammonimento, quasi una messa in guardia: "Non s'interessi alla figlia di Orazio Gentischi!". Un veto del genere non poteva che acuire la mia curiosità. I testimoni della mia emozione sapevano che negli Stati Uniti le tesi di dottorato su Artemisia Gentileschi si accumulavano sugli scaffali delle facoltà; che presto l'artista sarebbe diventata il pittore caravaggesco più apprezzato dagli studenti anglosassoni; che parte di questo successo si spiegava con il fatto che la legge americana prevede che una buona percentuale dei lavori universitari – circa il trenta per cento per quanto riguarda la storia dell'arte – sia dedicata a personaggi appartenenti alle cosiddette minoranze: artisti di origine ispanica, africana, o di sesso femminile. Quante sono le pittrici il cui talento giustifichi decine d'anni di studio? Fra le rare elette Artemisia raccoglieva tutte le preferenze. Anche perché i drammi della sua vita privata potevano facilmente giustificare il colore porpora del sangue che scorre sulle sue tele. "Ma lei non si occupi della figlia di Orazio Gentileschi"! Questo consiglio da parte dei conoscitori suonava come una minaccia. La figlia di Orazio sembrava appartenere a quella categoria di personaggi che non ci si azzarda nemmeno a nominare. Vigliaccamente, ubbidii (LAPIERRE 2000: 399).

Un ulteriore indizio del legame crescente fra ricerca accademica e produzione letteraria, nel segno di Artemisia, è offerto dalla dichiarazione di Susan Vreeland, autrice dell'altro best seller sulla pittrice (*The Passion of Artemisia* del 2002). Il libro è entrato subito a far parte della collana «The New York Times Bestsellers», e il colosso editoriale Penguin ha quindi deciso di aggiungere in appendice una sezione intitolata *A penguin Readers Guide to The Passion of Artemisia*, in cui Vreeland spiega le sue scelte narrative: interrogata riguardo a quali fonti avesse consultato per rappresentare la vita quotidiana di una donna del Seicento, la scrittrice risponde che i suoi riferimenti non sono stati solo di natura storica, bensì anche teorica e culturale, come ad esempio il personaggio di finzione Judith Shakespeare, inventato da Virginia Woolf in *A Room of One's Own*, e il saggio *The Obstacle Race* di Germaine Greer pubblicato nel 1979 – subito tradotto in italiano da Bompiani nel 1980, con il titolo *Le tele di Penelope: le donne e la pittura attraverso i secoli*.

> Germaine Greer's seminal work, *The Obstacle Race: Fortunes of Women Painters and Their Work* (1979), lays down the difficulties female artists faced: competing obligations of marriage and motherhood; the restrictions against women seeking art training; male willingness to accept women's painting only as a benign drawing-room recreation but not as a professional activity for monetary gain, which might put a woman in the public eye; and perceptions of women's intellectual inability to tackle "serious", large-scale historical, mythical, or biblical subjects. Except for the good fortune of being born to a fine painter anxious to make money off of his talented daughter, these are the same obstacles Artemisia faced. It is a mark of her genius that she turned each one to an advantage (VREELAND 2002: 7-8)[113].

Il saggio di Greer, non a caso, riporta nella sguardia proprio un dipinto di Artemisia (*Allegoria della Pittura*, fig. 6) e dedica un intero capitolo alla pittrice, intitolato *The magnificent exception*. Richiamando le scoperte di Bissel (1968), Greer puntualizza come la data di nascita (8 luglio 1593), anteriore di cinque anni rispetto a quanto si credesse precedentemente (cfr. *supra* 1.1), legittima la firma (ARTE GENTILESCHI 1610) riportata nella splendida *Susanna* di Pommersfelden (fig. 1), tela d'esordio della pittrice a lungo ritenuta però opera di Orazio. Da questa evidenza documentale emerge dunque l'immagine di una nuova pittrice rispetto al passato, che dovrebbe portare la critica a rintracciare nuove attribuzioni consone a un simile talento, tanto che Greer conclude così la sua analisi.

> Per le donne di oggi Artemisia rappresenta l'equivalente femminile di un antico maestro. È l'eccezione a ogni regola: colei che respinge un convenzionale ruolo femminile per assumerne uno rivoluzionario di donna consapevole. Ne pagò un prezzo enorme: non sapremo mai quanta della sua forza potenziale si disperse in vani attriti, nel difendere con truculenza la propria libertà individuale ed esigere rispetto dai clienti, che si mostravano doppiamente accondiscendenti verso una donna che dipendeva dal loro sostegno. […] Se vogliamo tributare ad Artemisia il meritato elogio senza adulazioni ipocrite e senza ingiusta indifferenza, dobbiamo creare un'atmosfera di interesse per l'opera sua, tale che si intraprenda e si porti a debita conclusione la costosa, tediosa e meticolosa autenticazione di tutte le possibili attribuzioni (GREER 1980: 207).

Il 1979 è un anno decisivo per la fortuna odierna di Artemisia, perché oltre al saggio di Greer viene pubblicato il catalogo trilingue (in francese, inglese e italiano) della mostra dedicata ad Artemisia presso la Galleria Yvon Lambert di Parigi, che nel 1978 aveva riservato un'intera esposizione alla *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), reinterpretata in maniere (e con tecniche) fra loro molto eterogenee da artisti contemporanei come Daniel Buren, Sarah Charlesworth, Douglas Huebler,

[113] «L'opera fondamentale di Germaine Greer, *The Obstacle Race: Fortunes of Women Painters and Their Work* (1979), descrive le difficoltà che le donne artiste dovettero affrontare: gli obblighi contrastanti del matrimonio e della maternità; le restrizioni contro le donne in cerca di una formazione artistica; la volontà maschile di accettare la pittura femminile solo come un benevolo svago da salotto, ma non come un'attività professionale a scopo di lucro, che avrebbe potuto mettere una donna nella sfera pubblica; e la percezione dell'incapacità intellettuale delle donne di affrontare soggetti su larga scala di carattere "impegnativo", storico, mitico o biblico. A parte la fortuna di essere nata da un bravo pittore ansioso di trarre profitto dalla figlia di talento, questi sono gli stessi ostacoli che Artemisia dovette affrontare. È un segno del suo genio il fatto che li abbia trasformati in un vantaggio».

Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Joan La Barbara, Lea Lublin, Duane Michals, Giulio Paolini, Eve Sonneman, Cy Twombly e Michele Zaza. Per la prima volta, dopo la prima fase di riscoperta trainata da varie critiche femministe, anche artisti e commentatori uomini iniziarono a interessarsi ad Artemisia in quanto fonte d'ispirazione e modello culturale, segnando un salto di qualità all'interno del processo di formazione del suo odierno «immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018).

L'idea della mostra nasce da una premessa di natura pratica, ovvero che la *Giuditta* (il quadro più conosciuto di Artemisia) non fosse allora esposta nella collezione permanente del museo fiorentino, e quindi inaccessibile al grande pubblico. Come sottolinea puntualmente Buren nel suo progetto *Autour d'un manque ou qui a vu Judith et Holopherne?*, infatti:

> Qualunque sia il mezzo scelto e la distanza percorsa per arrivare a Firenze, una volta arrivati il più difficile rimane ancora da fare. L'oggetto scelto si trova nel Corridoio degli Uffizi, il cui accesso è vietato al pubblico e che non si può visitare senza un accordo preliminare con le autorità. […] Se siete riusciti a rimanere a Firenze il tempo necessario per ottenere il permesso, potrete finalmente entrare all'ora prevista nel Corridoio del Vasari dove il vostro tempo di osservazione sarà controllato al minuto. Impossibile attardarsi in una stanza se il custode ha deciso che avete visto abbastanza. Paradossalmente, e benché l'oggetto della nostra mostra non mi interessi come tale, posso partecipare soltanto dopo averlo visto *de visu* o sapendo dove si trova. Tuttavia, queste informazioni indispensabili non vengono ovviamente date con la riproduzione fornita dall'organizzatore. Si arriva così al paradosso seguente: coloro che parlano direttamente dell'oggetto possono accontentarsi della sua riproduzione, mentre colui che non ne parla deve assolutamente vederlo (BUREN 1979: 91).

Una tale *presenza/assenza* è al centro di molti altri contributi della mostra parigina (cortometraggi, ready-made, collage, fotomontaggi ecc.), e ha molto a che fare con i temi già evocati nell'*Introduzione* della tesi, oltre che con aspetti legati all'esperienza traumatica e alla spettralità (cfr. *infra* 3). L'esposizione della galleria Yvon Lambert ha dunque avuto un ruolo decisivo nel far sì che, a partire dal 2000, la tela sia esposta al pubblico nella collezione permanente degli Uffizi, e sia divenuta ben presto una delle opere più attrattive del museo fiorentino. Il catalogo delle opere, edito nella collana *Mot pour mot*, è introdotto da tre saggi ad opera di Roland Barthes (*Deux femmes*), della già citata Eva Menzio (*Autoritratto in veste di 'pittura'*) e dell'artista Lea Lublin (*Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G.*). Il testo di Menzio è particolarmente interessante perché si sofferma con estrema lucidità sull'importanza (non solo filologica) del rinvenimento dell'atto di battesimo di Artemisia da parte di Bissel (1968), il quale fissa definitivamente la sua data di nascita (8 luglio 1593), retrocedendola di cinque anni rispetto a quanto si pensava precedentemente, con tutte le relative conseguenze riguardo all'età di Artemisia quando perse sua madre, iniziò a dipingere e venne stuprata (cfr. *supra* 1.1). Una tale sfasatura temporale non ha quindi ripercussioni meramente accademiche:

pertanto, conclude l'autrice a riguardo, «si vorrebbe qui invitare a considerarla con occhi nuovi» (MENZIO 1979: 55).

L'immagine di Artemisia che esce dalla mostra parigina non è infatti nuova solo dal punto di vista filologico, bensì contempla anche inedite interpretazioni critiche che diventeranno fondamentali per la successiva ricezione dell'artista. Il saggio di Lublin, ad esempio, propone per la prima volta intuizioni di carattere psicanalitico e antropologico che poi si riveleranno fondamentali per le successive letture di studiose come Marcia Pointon (1981), Mieke Bal (1995) e Julia Kristeva (2009), oltre che per l'analisi di carattere traumatico e spettrale che proveremo ad avanzare nel terzo capitolo della tesi (cfr. *infra* 3): vale a dire il valore fallico della spada di Giuditta; la compresenza di più temporalità (mitologiche, storiche, psicologiche) all'interno del dipinto; l'ambivalenza tra pulsioni di morte e pulsioni di vita.

> L'arma, la spada (il pene), mozza, si ferma, si ritira, affonda, si rompe, scivola come se volesse cancellarsi, per rendere visibili le sostituzioni che vi appaiono, i ribaltamenti che si impongono, che vi si dissimulano. Scena di morte, la messa in scena del corpo con i ribaltamenti di questi frammenti fa anche apparire la scena della deflorazione, la scena dello stupro, la scena della castrazione, la scena del parto, della nascita. Trasgressione degli interdetti che si rivelano nel dispositivo della messa in scena e la distribuzione dei corpi rappresentati, traccia della memoria repressa o della memoria presente dei fatti rammentati? Pulsioni arcaiche o proiezione fantasmatica che si rivela sotto l'apparenza di un racconto mitico? Pulsioni di morte – pulsioni di vita (LUBLIN 1979: 72).

Altrettanto influente per la ricezione contemporanea di Artemisia è senza dubbio il breve saggio *Deux femmes* di Barthes (1979: 56-58)[114], che da esterno al mondo dell'arte avanzò un'originale interpretazione iconologica, all'interno di un dominio accademico considerato particolarmente chiuso come la pittura barocca – è significativo, d'altra parte, notare come sia stata proprio Artemisia, e non altri o altre artiste, a ispirare questo sconfinamento interdisciplinare (cfr. *infra* 5). Dopo avere definito il *Libro di Giuditta* come un «racconto forte», poiché «la fine "risponde" all'inizio, fra i due estremi c'è però una "suspense", e un'emozione morale e/o sensuale», il semiologo francese nota come il testo biblico abbia ispirato nel corso dei secoli «tutte le forme possibili di narrazione»: poesie, ballate, drammi, oratori, opere, dipinti ecc. Alla base di questa prolificità vi è da una parte una «struttura disponibile» e ben determinata di «avvenimenti» («Giuditta, eroina ebrea, esce dalla città assediata, si reca dal generale nemico, lo seduce, lo decapita e torna al campo degli ebrei»), e dall'altra la possibilità di modificare a piacimento le «determinazioni psicologiche dei personaggi».

[114] Data la brevità del testo, salvo diversa segnalazione, le successive citazioni al saggio sono tratte dalla stessa edizione senza riportare il numero di pagina.

A differenza di un testo letterario, però, un dipinto (moderno, aggiungiamo noi) può raffigurare solo un momento di questa storia. Solitamente, continua l'autore, «dato che il *prima* e il *dopo* di tale momento non sono raffigurati, il significato rimane sospeso fra diverse possibilità: si può interpretare il momento all'infinito, si può anche non interpretarlo affatto: è contraddittoriamente letterale e polisemico». Barthes chiama questo momento «numen» (un concetto che tornerà utile quando analizzeremo il rapporto fra il trauma e la dimensione visuale, cfr. *infra* 3.1.2), «perché è come il gesto silenzioso di un dio che fa nascere un destino tramite una semplice inflessione della sua volontà, senza nemmeno commentare o esplicitare tale destino». Il «numen» della storia di Giuditta coincide con il suo *climax*, la decapitazione di Oloferne, e avviene in un luogo ben preciso, ovvero nel letto del generale assiro che Artemisia raffigura con grandissima cura, tanto che Barthes nota: «nella versione latina della Bibbia questo giaciglio viene chiamato *lectulus*; il *lectulus* può essere un letto da convivio, un letto funebre o un letto nunziale, cosicché la pittrice, unicamente tramite il letto, rende conto della profonda ambivalenza della storia».

> Ed è qui la forza del quadro: nel capovolgimento brusco dei ruoli. Classicamente, il patetico della scena dovrebbe essere religioso e patriottico; lo è senz'altro, ma un'altra ideologia vi si sovrappone, che noi moderni leggiamo chiaramente: la rivendicazione femminile. Il primo colpo di genio è quello di aver messo nel quadro due donne, e non solo una, mentre nella versione biblica, la serva aspetta fuori; due donne associate nello stesso lavoro, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna. Non sembrano due lavoranti sul punto di sgozzare un porco? Tutto ciò assomiglia a un'operazione di chirurgia veterinaria. Nel frattempo (secondo colpo di genio), la differenza sociale delle due compagne è messa in risalto con acume: la padrona tiene a distanza la carne, ha un'aria disgustata anche se risoluta; la sua occupazione consueta non è quella di uccidere il bestiame; la serva, al contrario, mantiene un viso tranquillo, inespressivo, trattenere la bestia è per lei un lavoro come un altro: mille volte in una giornata essa accudisce a delle mansioni così triviali. Infine, capovolgete l'immagine e leggete tranquillamente la fisionomia di Oloferne: è un viso molto personalizzato, e in maniera sorprendente: perché nella sua posizione (nella sua funzione), aveva forse bisogno di assomigliare a qualcuno? E per tanto, con la bocca dischiusa, questo «individuo» (e non più soltanto personaggio) guarda: che cosa?
> Questo quadro, così chiaro, così forte, ha così tutti i tratti figurativi di un romanzo; la sua bellezza deriva dal fatto che esso partecipa di una energia «letteraria» (BARTHES 1979: 58).

Sebbene esistesse già un romanzo su Artemisia come appunto quello di Banti, che per certi versi anticipa alcune intuizioni di Barthes a livello narrativo, il testo dell'autore francese (che evidentemente non conosceva l'opera bantiana) formalizza per la prima volta diversi elementi che si riveleranno fondamentali per la successiva fortuna della pittrice: innanzitutto la sua «energia letteraria», ovvero la capacità di ispirare a sua volta nuove opere creative, come avverrà sistematicamente a partire dagli anni Novanta (cfr. *infra* 2.6); e poi la questione della *leggibilità* (benjaminiana) della sua opera, che affronteremo nella seconda parte della tesi, legata (anche, ma non

solo) alla sua intrinseca «rivendicazione femminile» (cfr. *infra* 4). Un elemento di indiscussa originalità rispetto alle precedenti letture, inoltre, sta nel riconoscere come il «colpo di genio» di Artemisia consista nel far entrare in azione anche l'ancella, contrariamente a quanto riportato nel testo biblico e nella tradizione iconografica del soggetto – in cui, anche quando è presente, come ad esempio nei dipinti di Botticelli, Caravaggio (app. 37) o Allori, non prende parte alla decapitazione.

Le «due donne associate», al di là della loro differente estrazione sociale, ispireranno non a caso una delle *Artemisia fictions* più interessanti dal punto di vista letterario, ovvero il racconto *Artemisia dans les montagnes* di Michèle Desbordes (2006), in cui «la scrittrice quando deve nominare le due donne, molto spesso, nel racconto utilizza l'espressione *ces deux femmes-là*, un appellativo che non può non far venire alla mente il titolo stesso dello studio di Barthes che è appunto *Deux femmes*» (FELICI 2020: 112). Inoltre, il riferimento al saggio del 1979 è a mio avviso evidente anche da un altro passaggio, in cui Desbordes (2006: 11) utilizza la riflessione barthesiana sulla «differenza sociale» fra le due donne, ma rovesciata: se, come afferma Barthes, l'ancella era abituata a uccidere il bestiame a differenza della sua padrona, d'altra parte – nota acutamente Desbordes – la serva non era invece abituata a incidere sul corso della grande storia, sulle sorti politiche del suo popolo: «jamais une servante n'avait été mêlée de si près à ces affaires» («mai una serva era stata coinvolta così da vicino in questi affari»). Giuditta non è quindi un'eroina isolata nella sua eccezionalità (analogamente a come Longhi considera Artemisia, cfr. *supra* 2.3), ma permette anche a un'altra donna, per di più di umili origini, di occupare uno spazio pubblico che prima le era invece precluso, così come Artemisia consente a Banti e Desbordes di poter fare riferimento a una genealogia autoriale femminile che le precede.

Un'altra intuizione di Barthes che influenzerà le successive *Artemisia fictions* è quella di capovolgere il dipinto per focalizzarsi sulla fisionomia (molto dettagliata, e quindi non tipologica) di Oloferne, di indugiare su quello sguardo che certifica non solo la sua morte, ma anche la perdita di una posizione di potere. Nella pièce *Una tavolozza rosso sangue*, andata in scena sia in Italia che in Francia oltre che in onda come radiodramma su RAI Radio3 e Radio France Culture nel 1996, Valeria Moretti (1998: 83) sceglie infatti di introdurre il monologo conclusivo di Artemisia (che rievoca lo stupro subìto) con la didascalia: «*Sull'immagine reale in sovrapposizione e nella stessa grandezza, l'immagine del quadro autentico di "Giuditta che scanna Oloferne". Fotogramma del quadro. Nero totale e, nel buio, voce sommessa di Artemisia*»; e, una volta terminato il monologo, l'opera teatrale si conclude con quest'indicazione registica finale: «*Fotogramma del quadro alla rovescia*».

Ma torniamo ora indietro, con ordine: la violenza di Tassi ci permette infatti di arrivare, dopo Barthes (1979), a un'altra tappa decisiva per la ricezione contemporanea di Artemisia, ovvero la già citata pubblicazione degli *Atti di un processo per stupro* curati da Menzio nel 1981. Il volume segna

un vero e proprio punto di svolta per le sorti della nostra pittrice, perché permette per la prima volta al grande pubblico di consultare un materiale che prima era fruibile unicamente nell'Archivio di Stato di Roma o (parzialmente) in una rivista ottocentesca difficilmente reperibile (cfr. BERTOLOTTI 1876). L'opera riporta in ordine cronologico la supplica di Orazio, la narrativa degli ufficiali pontifici e la trascrizione degli interrogatori di (e fra) Agostino, Artemisia, Tuzia, Giovan Battista Stiattesi e testimoni minori; oltre a raccogliere tutte le lettere allora note di Artemisia (ovvero senza le 35 missive a Maringhi, pubblicate solo nel 2011, cfr. *supra* 1.6), accessibili così a un numero maggiore di lettori grazie a un'edizione economica, senza dover ricorrere a saggi accademici o documenti d'archivio. Gli atti del processo, inoltre, sono introdotti dai saggi (in lingua italiana) di Barthes e Menzio già pubblicati per il catalogo della mostra Yvon Lambert nel 1979, oltre che da una *Nota su un affresco* della già citata Anne-Marie Sauzeau Boetti.

I materiali contenuti nel volume, che verranno tradotti in francese per i tipi delle Éditions des femmes (MENZIO/SAUZEAU-BOETTI 1984), in inglese (GARRARD 1989), in tedesco (STOLZENWALD 1991) e altre lingue, costituiranno la principale fonte d'ispirazione per la finzionalizzazione del personaggio di Artemisia, che come vedremo vedrà negli anni Novanta un inedito proliferare di opere dedicate all'artista (cfr. *infra* 2.6). D'altra parte, però, «la rivelatrice del personaggio» di Artemisia criticò aspramente una simile operazione editoriale: ultraottantenne, in un breve articolo intitolato *La verità di Artemisia*, Banti arrivò infatti a definire le curatrici degli atti come

> una coppia di documentariste intese a brucare i prati del primo seicento raccogliendone chiacchiericci. Per costoro la narrazione di una violenza carnale inflitta a una quindicenne figlia di un pittore celebre e pittrice anch'essa, è, e forse fu, una squisitezza. Il libretto che se ne è tratto è di modeste proporzioni ma non ci manca nulla: intrighi, mezzani, amori incestuosi, vituperi e drammatiche conseguenze (BANTI 1981: 68)[115].

Se l'acidità dei toni diventa comprensibile una volta apprese le implicite motivazioni espresse da Sauzeau, risulta invece tutt'oggi inspiegabile come Banti continuasse ancora negli anni Ottanta ad affermare che Artemisia fosse «quindicenne» al momento dello stupro, quando Bissel (1968) e lo stesso «libretto» cui si riferisce dimostrino ampliamente come la pittrice fosse nata nel 1593. Come se non bastasse, Banti aggiunge che «Orazio, uomo burbero e annoiato della faccenda, decise di ritirare l'accusa»: nonostante non fosse ancora stato rinvenuto il verdetto relativo alla condanna di Agostino (cfr. LAPIERRE 1998), una tale affermazione non trova riscontro in alcun dato documentale allora disponibile, così come quella per cui Artemisia «morì verso il '58 e probabilmente nelle tristi campagne di Eboli fu sepolta». L'autrice sembra dunque volere riaffermare pubblicamente come sia

[115] Data la brevità dell'articolo le successive citazioni, salvo diversa segnalazione, sono tratte dalla stessa fonte senza indicare il numero della pagina.

lei a detenere «la verità di Artemisia», e non le nuove generazioni femministe, ma nel farlo snobba paradossalmente le nuove evidenze documentali: oltre al risentimento per non essere stata coinvolta nel progetto, una tale posizione ci appare dettata da un discorso più ampio, ovvero quello che portava Longhi e tutto l'ambiente di «Paragone» a criticare lo specialismo dell'accademia contemporanea, enfatizzando (talvolta in maniera scomposta, come in questo caso) la supremazia della critica sulla storia dell'arte.

> Le ragioni per cui un fatto così clamoroso è ora ripreso in mano dalle due autrici del libretto suddetto non erano certo le ragioni che un tempo mi fecero controllare questi documenti e farli fotografare. I miei controlli erano di ordine storico artistico mentre quelli che riproducono gli atti di un processo scandaloso ora dato alle stampe non rispondono che alla curiosità per una giovane vituperata che oltre tutto era figlia di un grande pittore: diversità essenziali quindi che semmai possono giustificare un *revival* odierno di natura pornografica (BANTI 1981: 69).

Nonostante le caustiche riserve di Banti, la pubblicazione degli atti in edizione economica si è rivelata fondamentale per il successivo dibattito accademico legato alla pittrice. A partire dagli anni Ottanta, infatti, Artemisia sarà sempre più al centro della critica femminista statunitense: sulla scia di Lise Vogel (1974), che aveva invitato a prendere in considerazione «l'esperienza sessuale femminile» come un dato rilevante della produzione artistica, sebbene legato al mutevole contesto storico e sociale, Mary D. Garrard (1982) afferma ad esempio come le opere giovanili di Artemisia siano strettamente legate alla sua esperienza personale: «Once we acknowledge, as we must, that Artemisia Gentileschi's early pictures are vehicles of personal expression to an extraordinary degree, we can trace the progress of her experience, first as the victim of sexual intimidation, and then of rape – two phases of a continuous sequence that find their pictorial counterparts in the *Susanna* and the Uffizi *Judith* respectively»[116]. Un tale approccio fu però criticato da Thalia Gouma-Peterson e Patricia Mathews (1987: 253-254), secondo le quali Garrard, nonostante il suo prezioso contributo per la storia dell'arte, ha finito per assumere nei confronti delle donne artiste proprio quella posizione apologetica che invece afferma di disprezzare: con Artemisia, continuano le due autrici, Garrard non ha fatto altro che trovare un'«eccezione» da poter inserire nel contesto di un'arte «alta», continuando a utilizzare termini e paradigmi storici di carattere patriarcale, e rifiutando così le nuove metodologie offerte dalla critica femminista.

L'attrattività di Artemisia nelle aule universitarie statunitensi è testimoniata, d'altra parte, dall'opera teatrale Premio Pulitzer *The Heidi Chronicles* (1988) di Wendy Wasserstein. La pièce

[116] «Una volta riconosciuto, com'è doveroso, che i primi quadri di Artemisia Gentileschi sono dei veicoli di espressione personale in misura straordinaria, possiamo tracciare il percorso della sua esperienza, prima come vittima di intimidazioni sessuali e poi di stupro – due fasi di un *continuum* che trovano i loro corrispettivi pittorici rispettivamente nella *Susanna* e nella *Giuditta* degli Uffizi».

racconta la storia del personaggio d'invenzione di Heidi Holland, da quando era una liceale negli anni Sessanta fino all'affermazione come storica dell'arte negli anni Ottanta, in continua lotta con gli stereotipi di genere della sua generazione, alle prese con una società in costante evoluzione. In particolare, nel prologo del secondo atto, ambientato nel futuro 1989 in un'aula della Columbia University, Heidi proietta per sbaglio proprio la *Giuditta* di Artemisia (app. 3): un lapsus che ha a che fare con i suoi rapporti interpersonali con l'altro sesso, oltre che con la mancata considerazione all'interno della scena culturale americana, nonostante la sua brillante carriera accademica. Essendo già entrata a tal punto nell'immaginario collettivo, non sorprende allora che proprio negli Stati Uniti (e non in Europa) fu pubblicata la prima monografia dedicata ad Artemisia, ad opera della già citata Garrard (1989), allora professoressa di storia dell'arte all'American University di Washington. Sin dal sottotitolo del volume, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, è evidente l'approccio adottato dalla studiosa, che propone un'immagine ben precisa e al contempo connotata dell'artista, presentandola come una pittrice protofemminista che si dedicò quasi esclusivamente a dipingere donne vendicative.

Il saggio, che riporta in appendice le lettere di Artemisia (*Appendix A*) e gli atti del processo (*Appendix B*) per la prima volta tradotti in inglese, si articola in tre parti: la prima sulla vita e l'opera della pittrice rapportate al contesto storico del suo tempo; la seconda sul dibattito e l'iconografia protofemminista intorno alla figura della *femme forte*; e infine una terza parte dedicata alle eroine raffigurate da Artemisia (Susanna, Lucrezia, Cleopatra, Giuditta e la stessa *Allegoria della Pittura* londinese). Pur avendo svolto un ruolo decisivo per l'ingresso di Artemisia nel canone, l'opera presenta diversi aspetti problematici: da una parte tradisce in più punti un'analisi fin troppo a tesi, come quando Garrard (1989: 160) arriva ad affermare addirittura che non abbiamo traccia dei rapporti fra Artemisia e l'ambiente protofemminista inglese perché «of all the letters that Artemisia may have written, only those to male patrons have survived, and she is hardly likely to have confided feminist experiences or interests to such correspondents»[117]; dall'altra il testo denota una conoscenza della lingua italiana approssimativa, come ad esempio quando Garrard (ivi: 399-400; 511) travisa la parola «rametto» (ovvero un piccolo dipinto su rame), utilizzata da Artemisia in una lettera, con un'allusione a un piccolo ramo, una ghirlanda o un'immagine floreale. Una problematica linguistica che ritorna anche riguardo agli atti del processo, per cui Garrard si è affidata, secondo Elizabeth Cohen (2000: 55), alla «somewhat flawed English translation by Efrem G. Calingaert», che ha portato a «incomplete and anachronistic readings of the records from the 1612 trial».

[117] «di tutte le lettere che Artemisia potrebbe aver scritto, sono rimaste solo quelle ai committenti uomini, ed è molto improbabile che abbia confidato esperienze o interessi femministi a tali corrispondenti».

Non meno problematica è la perentoria affermazione per cui Artemisia, secondo Garrard (1989: 137), rappresenta «the first documented woman in Western history to fulfill our concept of artistic genius», che ripropone un paradigma patriarcale come quello del «genio artistico» che, nelle intenzioni di Nochlin (1971), la critica femminista avrebbe dovuto invece superare – una tendenza per cui Garrard (1982), come abbiamo visto, era già stata criticata in merito al suo saggio sulla figura di *Susanna*. Senza dubbio interessante, d'altra parte, è la definizione di Artemisia come una sorta di «token female» (GARRARD 1989: 136), presagendo il rischio – già evidenziato da Harris (1979b) – di fare della riscoperta critica della pittrice un'eccezione che conferma la regola, uno specchietto per le allodole che non incrina minimamente la struttura del canone, e che porta anzi a non soffermarsi con la stessa attenzione nello studio di molte altre colleghe del suo tempo, come esemplificato perfettamente dall'approccio critico di Longhi (cfr. *infra* 2.3).

Da un lato, dunque, la monografia di Garrard rappresenta il coronamento di una stagione femminista che parte dal secondo Dopoguerra, ma per altri versi si basa invece su una visione che era già considerata superata all'altezza del 1989, anche all'interno della stessa critica femminista. Nel suo fondamentale saggio *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art* del 1999, che contiene un primo catalogo ragionato di tutte le opere di Artemisia, Raymond W. Bissell afferma infatti come l'operazione di Garrard fosse comprensibile nel contesto sociopolitico di quegli anni, ma che all'alba del XXI secolo una tale lettura (parziale, sebbene aspirasse a essere totalizzante) non possa offrire un quadro esaustivo sull'intera parabola artistica ed esistenziale della pittrice. Nonostante le numerose critiche, il contributo di Garrard (e l'annessa pubblicazione delle lettere e degli atti in traduzione inglese) costituirà come vedremo la principale fonte d'ispirazione per le numerose *Artemisia fictions* degli anni Novanta, attraverso cui la pittrice varcherà le soglie delle aule universitarie per conquistare l'immaginario del grande pubblico.

2.6 «Artemisia fictions»: la fase di finzionalizzazione degli anni Novanta

> The celebrity status of Baroque artist Artemisia Gentileschi (1593-1653) has reached such a height in the past decade that it may equal, if not eclipse, the considerable fame she attained in her own lifetime. She was called "this season's 'it' girl" by *The New York Times* in early 2002, and *Smithsonian* simply stated that "Artemisia is everywhere". The most visible measure of her current popular renown is the appearance of three novels and one motion picture that constitute what I will call "Artemisia fictions".
>
> (Tina Olsin Lent, *"My Heart Belongs to Daddy"*)

Che alla fine degli anni Ottanta si sia verificato un salto di qualità, uno sconfinamento extra-accademico, è evidente dal fatto che proprio nel 1989 (lo stesso anno della monografia di Garrard) apre a Berlino l'hotel Artemisia, il primo albergo al mondo riservato esclusivamente a clienti femminili. Nel 1991, presso la Casa Buonarroti di Firenze, viene inoltre allestita la prima esposizione monografica interamente dedicata ad Artemisia, curata da Roberto Contini e Gianni Papi. In quest'occasione, con grande lucidità e chiarezza, vengono messi a fuoco due aspetti che invece la critica faticherà molto ad accettare negli anni successivi: ovvero, che l'opera di Artemisia non è necessariamente inferiore a quella di Orazio e, anzi, per alcuni aspetti la pittrice sembra «superare gli insegnamenti paterni» (PAPI 1991: 26); in secondo luogo, il curatore Papi (1991: 26) ribadisce come il processo per stupro abbia nuociuto a livello professionale molto più ad Artemisia che ad Agostino: «È certo che la punizione di Artemisia, con le torture subite nel corso del processo, la visita ginecologica pubblica, il frettoloso matrimonio con un marito compiacente e il successivo allontanamento da Roma (e da un successo già consistente, o almeno promettente), dovette essere ben più gravosa di quella inflitta ad Agostino Tassi, che già nel 1613 era al lavoro nel Casino Montalto di Villa Lante a Bagnaia». Per quanto possa sembrare una considerazione scontata, come vedremo (cfr. *infra* 3.2) c'è invece chi ancora oggi, come il noto critico e personaggio televisivo Vittorio Sgarbi, proferisce dichiarazioni aberranti del tipo: «se c'è una personalità che ha patito da questa vicenda è Agostino Tassi»[118]. La pionieristica mostra di Firenze riscosse un successo inatteso e un'eco internazionale, tanto che ad esempio venne subito citata nel romanzo *What Men Say* della scrittrice britannica Joan Alison Smith (1993: 70), in cui si racconta che uno dei personaggi femminili, Janet,

[118] L'affermazione è stata pronunciata da Sgarbi in occasione della sua lezione-spettacolo tenuta al «Festival dell'eccellenza al femminile» di Genova, nel 2015. Il video dell'intervento è disponibile sul canale YouTube dell'evento, https://www.youtube.com/watch?v=-ucWPN13RWc (ultima consultazione 09/12/2023). Per un'analisi più approfondita, cfr. *infra* 3.2.

«had just spent a week in Florence, where an exhibition of Gentileschi's paintings, the first major retrospective of her work, was being held at Michelangelo's house, the Casa Buonarroti»[119].

La pittrice era già stata evocata sin dal titolo, del resto, dal romanzo *Artemisia* (1989) della celebre scrittrice catalana Maria Àngels Anglada (famosa per il più conosciuto *Il violino di Auschwitz*), in cui il nome della protagonista è appunto un esplicito omaggio alla pittrice, che ha un'influenza decisiva sulla sua parabola esistenziale (cfr. ANGLADA 1989: 31-32). Nel 1990, invece, Artemisia è la vera e propria protagonista del romanzo *Artemisia ou la Renommée* di Rauda Jamis, autrice della fortunata biografia *Frida Kahlo* del 1985 – è significativo come Jamis, in tal senso, si sia occupata anche dell'unica altra artista donna ad aver avuto un impatto paragonabile a quello di Artemisia nell'immaginario collettivo contemporaneo. Inaugurato da Banti con *Corte Savella* (cfr. *supra* 2.4), è però il teatro a costituire il genere letterario più prolifico fra le *Artemisia fictions* degli anni Novanta, tanto da registrare in pochi anni le opere di Sally Clark (*Life without instruction*), delle già citate Valeria Moretti (*Una Tavolozza Rosso Sangue*) e Cathy Caplan (*Lapis Blue Blood Red*, che analizzeremo meglio più avanti, cfr. *infra* 3.3), Olga Humphrey (*The Exception*) e Helena Hale (*Artemisia Gentileschi – Of Lies and Truth*). Inoltre, Artemisia si affaccia per la prima volta in questi anni anche nel mondo dell'audiovisivo con il documentario diretto da Anna Brasi (1993), il telefilm *Artemisia* di un'autrice influente come Adrienne Clarkson (1997, CBC Television), che diverrà poi nel 1999 Governatrice Generale del Canada, e infine con la serie tv poliziesca *Painted Lady* (1997, WGBH Boston) diretta da Julian Jarrold con protagonista il premio Oscar Helen Mirren, la cui trama ruota attorno alla *Giuditta* di Artemisia (app. 3).

In un articolo del 2006, intitolato *"My heart belongs to daddy". The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in Contemporary Film and Novels*, la studiosa Tina Olsin Lent conia il termine «Artemisia fictions» per definire tutte le numerose opere di finzione dedicate ad Artemisia a cavallo tra XX e XXI secolo – realizzate nella stragrande maggioranza dei casi da autrici femminili, per ragioni di genere che analizzeremo meglio più avanti (cfr. *infra* 3.3; 4), anche se va notato che con il passare degli anni diversi autori hanno iniziato a interessarsi alla pittrice anche a livello finzionale, come ad esempio Howard Barker (cfr. *infra* 5.2), Maurizio Cohen (2012), Gianrico Carofiglio (2013), Pietrangelo Buttafuoco (cfr. *infra* 3.2), Costantino D'Orazio (2021), Jonathan Jones (2020), Raffaele Messina (2022). L'iniziale citazione del titolo, che richiama la canzone di Cole Porte resa celebre da Marilyn Monroe, pone subito una questione fondamentale che caratterizza la ricezione della pittrice negli Novanta e Zero: da un punto di vista femminista, Lent (2006: 212) nota

[119] «Aveva appena trascorso una settimana a Firenze, dove nella dimora di Michelangelo, la Casa Buonarroti, si teneva una mostra dei dipinti della Gentileschi, la prima grande retrospettiva della sua opera».

giustamente[120] come le *Artemisia fictions* abbiano rappresentato un'involuzione rispetto alla stagione critica precedente, specie riguardo al rapporto fra Artemisia e le figure maschili di Orazio e Agostino. L'indipendenza, il talento pittorico e il ruolo pionieristico intuiti a livello narrativo da Banti, e poi teorizzati dalla critica femminista, sembrano effettivamente lasciare ora il posto a dinamiche più funzionali a logiche drammaturgiche, come ad esempio l'erotizzazione del legame tra Artemisia e il suo stupratore, o l'edulcorazione di quello fra la pittrice e suo padre Orazio.

In tal senso, una delle più influenti *Artemisia fictions* degli anni Novanta è senza dubbio il film *Artemisia* (1997) diretto da Agnès Merlet, candidato a premi importanti come i César du cinéma o i Golden Globe. L'opera racconta un brevissimo periodo della vita di Artemisia (interpretata da Valentina Cervi), ovvero quello che va dall'arrivo di Agostino nell'Urbe (1610) fino alla conclusione del processo per stupro (1612), a differenza di molte altre *Artemisia fictions* che invece ripercorrono l'intera carriera della pittrice. La scelta è ovviamente dovuta ai costi ingenti di un film in costume, che non a caso è frutto di una coproduzione francese-italiana-tedesca, ma rivela in realtà una volontà autoriale che va al di là della questione economica. La sceneggiatura, scritta dalla stessa Merlet insieme a Patrick Amos e Christine Miller, è infatti tutta focalizzata sul rapporto fra la pittrice e Tassi, che nonostante il titolo *Artemisia* potremmo considerare alla pari come coprotagonisti della pellicola. Nel film il personaggio di Agostino, interpretato dall'attore Miki Manojlović, riveste un ruolo sostanzialmente positivo: è di bell'aspetto (come sarà anche nella pièce *Lapis Blue Blood Red* con l'attore Charles Joseph Wilson), spigliato e intelligente, ed ha come unica colpa quella di aver creduto alle dicerie di chi, come Cosimo Quorli (interpretato da Luca Zingaretti, noto in Italia per la serie tv *Montalbano*), affermava che Artemisia non fosse più vergine.

> Merlet's film does not follow the transcript of the trial. Instead she imagines a blossoming relationship in which the artistic frankness of the young Artemisia (Valentina Cervi) leads Tassi (Miki Manojlovic) to think she is already sexually active. In a moment of admittedly sudden and forceful sexual desire, he makes love to her – an act interrupted by the violent pain of her defloration. Confused and distressed, Artemisia hurries away. But she is subsequently shown soliciting his sexual touch in scenes of continuing intimacy at his studio – whereas all the trial documents stress that Tassi "invaded" her domestic and artistic space with the collusion of the housekeeper Donna Tuzia (Brigitte Catillon) (POLLOCK 1998: 27)[121].

[120] Salvo poi estendere il suo giudizio anche ad *Artemisia* di Banti, che a mio avviso non rientra in un simile discorso.

[121] «Il film di Merlet non segue la trascrizione del processo. Immagina invece una relazione che sboccia, in cui l'esplicitezza artistica della giovane Artemisia (Valentina Cervi) induce Tassi (Miki Manojlovic) a pensare che lei sia già sessualmente attiva. In un momento di improvviso e forte desiderio sessuale, Tassi fa l'amore con lei – un atto interrotto dal violento dolore della sua deflorazione. Confusa e angosciata, Artemisia si allontana in fretta. In seguito, però, viene mostrata mentre sollecita il suo tocco sessuale in scene di continua intimità nello studio di lui, mentre tutti i documenti del processo sottolineano che Tassi ha "invaso" il suo spazio domestico e artistico con la collusione della governante Donna Tuzia (Brigitte Catillon)».

Al di là della ricostruzione cinematografica degli eventi incriminati, di per sé molto problematica, vorrei sottolineare attraverso l'analisi di Griselda Pollock come la regista – nonostante l'orizzonte d'attesa evocato – non sia affatto interessata a raccontare la personalità di Artemisia in quanto pittrice: la sua volontà drammaturgica, in realtà, è piuttosto quella di realizzare un film sulla storia d'amore (perché come tale viene presentata) tra la giovane allieva e l'aitante maestro, in cui la pittura è semplicemente la cornice all'interno della quale si consuma la loro «passione estrema» – come recita il sottotitolo della versione italiana della pellicola.

> Merlet's film does not accord with the records at any level. Artemisia is shown in 1610 painting a self-portrait that was produced when she was a mature woman in 1630. […] But *Artemisia* cannot be dismissed simply on the basis of the licence it takes with chronology. It was never intended as art history. Rather, it has to be assessed in relation to cinema's mostly unhappy history of the artist's biopic – the point where ideologies of biography and the creative individual collide with the demands of fictional narrative cinema (POLLOCK 1998: 27)[122].

Sebbene il film offra anche degli spunti interessanti (ad esempio rappresenta in maniera molto efficace quanto fosse limitante, per un'aspirante pittrice del tempo, il divieto legale di poter raffigurare un corpo maschile dal vero), non si preoccupa più di tanto di indagare la tecnica e la poetica pittorica di Artemisia: la sua vocazione artistica, cioè, non caratterizza minimamente la sua personalità, a differenza del suo desiderio sessuale, che emerge invece come un fattore decisivo sin dalle primissime scene del film. L'Artemisia di Merlet non è una pittrice, né una ragazza che ha subìto traumi come la morte della madre o uno stupro, bensì una giovane che ha scoperto i piaceri della carne e sogna di diventare l'amante di un uomo più grande di lei: ovvero, il suo profilo psicologico acquista tridimensionalità solo indirettamente, attraverso l'attrazione fisica verso l'affascinante e maledetto Agostino, al quale chiederà di posare per lei come modello di Oloferne, innescando una tensione erotica che, dapprima, sarà inverosimilmente allentata proprio dal pittore.

> *Artemisia* is not really a biopic since there is no analysis of the impact of such events as the early death of the artist's mother, and no exploration of how she made a massively successful career in Italy and beyond after the horrors of the trial, […] or of how she negotiated with some of the major patrons of her time for the commissions on which she lived and which provided dowries for her daughters. No one wants to tell that story. And in ignorance of all the histories of women artists so faithfully recovered by feminist scholars, Merlet's film signs off with the mistaken

[122] «Il film di Merlet non si accorda con i documenti a nessun livello. Artemisia viene mostrata nel 1610 mentre dipinge un autoritratto realizzato nel 1630, quando era ormai una donna matura. Ma *Artemisia* non può essere liquidato semplicemente sulla base della licenza che si prende con la cronologia. Non è mai stato concepito come un film sulla storia dell'arte. Piuttosto, deve essere valutato in relazione alla storia cinematografica per lo più infelice del biopic d'artista – il punto in cui le ideologie della biografia e dell'individuo creativo si scontrano con le esigenze del cinema narrativo di finzione».

> phrase that Artemisia is considered the first woman painter in the history of art, again asserting that woman as artist is a rare exception, a belated oddity. So the myth is perpetuated in that huge audience of the cinema who will never be exposed to feminist revisionism: the myth that the terms woman and painter are rarely conjoined and only come together out of the heterosexual initiation of the vulnerable but precocious woman who opens herself to the big prick. We wait in vain for a film about women, sexuality and creativity that does not make the woman the sacrificial victim (POLLOCK 1998: 28)[123].

Un tale approccio ha provocato aspre critiche quando nell'aprile del 1998 la pellicola è stata distribuita nelle sale cinematografiche statunitensi, tanto che alcune attiviste, capitanate da Gloria Steinem con la consulenza scientifica di Mary D. Garrard (cfr. *supra* 2.5), si sono mobilitate per distribuire dei fogli informativi che mettevano in guardia gli spettatori sulle macroscopiche inesattezze del film, intitolati *NOW THAT YOU'VE SEEN THE FILM, MEET THE REAL ARTEMISIA GENTILESCHI*. L'iniziativa, seguita da ulteriori simposi e discussioni (cfr. POLLOCK 2005: 174), portò la Miramax Zoe, distributrice americana della pellicola, a ritirare i materiali in cui il film era pubblicizzato come «a true story». A tali accuse la regista francese ha risposto come, nelle sue intenzioni, immaginare un'Artemisia libera sessualmente fosse la scelta più efficace in termini di autoaffermazione della sua personalità e, per farlo, abbia deciso di ideare un personaggio dai tratti spiccatamente romantici.

> Dès que j'ai découvert son histoire, j'ai compris qu'Artemisia était un grand personnage romantique. Cela méritait beaucoup plus qu'un film de trente-cinq minutes. Elle peut faire penser à une héroïne des sœurs Bronte ou de Thomas Hardy... Il y a un parallèle pour moi avec *Les Hauts de Hurlevent* avec Artemisia en Katherine et Agostino en Heathcliff. Comme dans le roman, c'est un amour voué à l'échec, avec une dimension romanesque qui contamine les lieux de l'action. Les paysages grandioses, les plages immenses sont une expression psychologique des sentiments dans lesquels sont pris les personnages principaux. C'est un mélodrame sensuel, un drame passionnel et violent. Artemisia se laisse guider par ses pulsions sentimentales, émotives et sexuelles. Elle accorde sa confiance de manière absolue, sans jamais douter, sans se préoccuper de la morale. Elle n'a pas peur d'aimer dans une époque où l'on voudrait la marier. J'ai été touchée par son goût de l'absolu (MERLET 1997: 10)[124].

---

[123] «*Artemisia* non è un vero e proprio biopic, poiché non viene analizzato l'impatto di eventi come la morte precoce della madre dell'artista, né viene esplorato come l'artista ha avuto una carriera di enorme successo in Italia e altrove dopo gli orrori del processo, […] o il modo in cui ha negoziato con alcuni dei maggiori mecenati del suo tempo le commissioni di cui viveva e che hanno fornito le doti alle sue figlie. Nessuno vuole raccontare questa storia. E ignorando tutte le storie di donne artiste così fedelmente recuperate dalle studiose femministe, il film di Merlet si conclude con la frase errata che Artemisia è considerata la prima donna pittrice nella storia dell'arte, affermando ancora una volta che la donna come artista è una rara eccezione, una stranezza tardiva. Si perpetua così il mito in quell'enorme pubblico del cinema che non sarà mai esposto al revisionismo femminista: il mito secondo cui i termini donna e pittore sono raramente congiunti e nascono solo dall'iniziazione eterosessuale della donna vulnerabile, ma precoce, che si apre al grande cazzone. Aspettiamo invano un film sulle donne, sulla sessualità e sulla creatività che non faccia della donna la vittima sacrificale».

[124] «Non appena ho scoperto la sua storia, ho capito che Artemisia era un grande personaggio romantico. Meritava molto più di un film di trentacinque minuti. Potrebbe far pensare a un'eroina delle sorelle Brontë o di Thomas Hardy... Per me c'è un parallelo con *Cime tempestose*: Artemisia come Katherine e Agostino come Heathcliff. Come nel romanzo, si tratta di un amore destinato al fallimento, con una dimensione romantica che contamina l'azione. I paesaggi grandiosi, le

Seppure discutibili, scelte drammaturgiche del genere non avrebbero però portato alle critiche femministe, a maggior ragione perché motivate da una precisa visione registica di carattere sublime e romantico. Ciò che ha destato scandalo, piuttosto, è il completo stravolgimento degli atti del processo: dai dialoghi del film emerge infatti che in sede processuale non fu Artemisia ad accusare Agostino, ma al contrario che fu quest'ultimo – in uno slancio d'amore – a confessare di avere stuprato la ragazza per impedire che la torturassero. Ne riportiamo qui un brano tratto dal romanzo *Artemisia, ou la passion de peindre* di Marine Bramly (1997: 248), scritto «d'après le film d'Agnès Merlet» e pressoché identico alla sceneggiatura della pellicola.

> - Une dernière fois : vous a-t-il violée, oui ou non?
> Je ne bronche toujours pas. Ô mes mains, mes précieuses mains, je préfère encore vous perdre, renoncer à peindre, plutôt que de signer par mon aveu la condamnation d'Agostino.
> - Serrez plus fort!
> Je respire un grand coup, entends par avance le bruit macabre de mes os se broyant.
> - Arrêtez! crie Agostino. Arrêtez !
> - Nous ne cesserons pas tant que nous ne tiendrons pas la vérité entière.
> Se libérant des gardes qui le maintenaient à grand-peine, mon forban se jette sur le bourreau et l'écarte.
> - Je l'ai violée, dit-il. Torturez-moi mais laissez-la en paix. J'ai violé Artemisia qui était vierge. Je l'ai prise de force, la première fois, puis j'ai recommencé souvent en lui promettant le mariage. Châtiez-moi! Elle n'a rien fait pour mériter de souffrir ainsi. Tout est ma faute !
> Il caresse le bout de mes doigts gonflés et contemple avec horreur et culpabilité le sang qui continue de sourdre. Une larme coule le long de sa joue.
> - À la bonne heure. Déliez la fille, ordonne le juge. Quant à celui-là, il attendra sa sentence en prison.[125]

---

spiagge immense sono l'espressione psicologica dei sentimenti in cui sono coinvolti i protagonisti. È un melodramma sensuale, un dramma passionale e violento. Artemisia è guidata dai suoi impulsi sentimentali, emotivi e sessuali. Si fida assolutamente, senza mai dubitare, senza preoccuparsi della moralità. Non ha paura di amare in un'epoca in cui vorrebbero che invece si sposasse. Sono stata colpita dalla sua propensione verso l'assoluto».

[125] - Un'ultima volta: ti ha violentato o no?
Non ho ancora battuto ciglio. Oh mie mani, mie preziose mani, preferirei perdervi di nuovo, rinunciare alla pittura, piuttosto che firmare la condanna di Agostino con la mia confessione.
- Stringi più forte!
Faccio un respiro profondo, sento il suono macabro delle mie ossa che si frantumano.
- Fermatevi! grida Agostino. Fermatevi!
- Non ci fermeremo finché non avremo tutta la verità.
Liberandosi dalle guardie che lo tenevano fermo con grande difficoltà, il mio amato bandito si lanciò contro il boia e lo spinse da parte.
- L'ho violentata, disse. Torturatemi, ma lasciatela in pace. Ho violentato Artemisia che era vergine. L'ho presa con la forza la prima volta, poi l'ho fatto ancora e ancora, promettendole il matrimonio. Punitemi! Non ha fatto nulla per meritare di soffrire così. È tutta colpa mia!
Mi accarezza i polpastrelli gonfi e guarda con orrore e senso di colpa il sangue che continua a scorrere. Una lacrima gli scende sulla guancia.
- Alla buon'ora. Slegate la ragazza, ordina il giudice. Per quanto riguarda quest'ultimo, attenderà la sua condanna in prigione.

Da un testo del genere emerge una dinamica diametralmente opposta rispetto a quella riportata dalle carte processuali: Artemisia è disposta a perdere le proprie mani, e quindi a rinunciare al sogno di diventare una pittrice, pur di *salvare* il suo amato Agostino – i documenti ci dicono invece che Artemisia accettò di essere torturata pur di *confermare* la sua accusa *contro* Agostino, con cui sostenne inoltre con grande determinazione un acceso confronto faccia a faccia (cfr. *supra* 1.4.2); il pittore, che ha negato in maniera irremovibile la sua colpevolezza lungo tutto il processo, qui invece, mosso da un moto d'amore autentico, si offre addirittura per essere torturato al posto di Artemisia («torturatemi», «punitemi!»), assumendosi la responsabilità dello stupro («è tutta colpa mia!»).

Avendo scelto di ispirarsi a un personaggio storico, la cui biografia è testimoniata da numerosi documenti ancora oggi consultabili in originale, una tale sceneggiatura va ben al di là del concetto di licenza poetica, e prima ancora di anacronismi e problemi di veridicità pone a un'analisi critica questioni riguardanti «an ethics of reading rather than a politics of truth» (POLLOCK 2005: 170). A maggior ragione perché, avendo avuto una distribuzione internazionale e la Nomination ai Golden Globe 1998 come Miglior Film Straniero, l'opera di Merlet ha rappresentato il primo approccio con la pittrice per centinaia di migliaia di spettatori di tutto il mondo, che negli anni Novanta sapevano ancora poco o nulla della vita di Artemisia. Come ha dichiarato emblematicamente la drammaturga Sally Clark, che certo non ha rinunciato a licenze poetiche nella sua pièce *Lapis Blue Blood Red*, infatti, «you can take the facts, and then make a narrative, and you make your own truth. You can stick to the facts, and still come out with different sets of truths. […] But in the Artemisia story, you have to play by the ground rules, which are that you can't go against what we know. […] In the movie, they change the dialogue of the trial. And I think that is breaking the rules» (GENZLINGER 2002: 3)[126].

Ecco un estratto del flyer distribuito da Gloria Steinem e da altre attiviste femministe alla *première* di New York del 27 aprile 1998[127], che mette in guardia lo spettatore rispetto alla trasposizione cinematografica delle vicende relative allo stupro, con la consulenza scientifica della già citata docente universitaria Garrard, autrice della prima monografia sulla pittrice nel 1989 (cfr. *supra* 2.5).

> THE RAPE: In the film, Artemisia Gentileschi and Agostino Tassi are presented as voluntary and passionate lovers. When her father (Orazio Gentileschi) brings Tassi to trial on the charge of rape (to protect his own reputation), Artemisia testifies even when tortured that Tassi did not rape her.

[126] «Si possono prendere i fatti, creare una narrazione e costruire la propria verità. Ci si può attenere ai fatti, e comunque uscirne con diverse versioni della verità. [...] Ma nella storia di Artemisia, devi rispettare le regole di fondo, che sono quelle di non poter andare contro ciò che sappiamo. [...] Nel film, cambiano il dialogo del processo. E credo che questo sia infrangere le regole».

[127] Il testo è citato dalla pagina web "Historical Inaccuracies in *Artemisia*" di H-Net: Humanities & Social Sciences Online, del 4 maggio 1998, disponibile al link https://networks.h-net.org/node/24029/pages/31480/historical-inaccuracies-artemisia (ultima consultazione 09/12/2023).

> Tassi is presented first as a reluctant lover, then as a flawed but noble character who protects Artemisia by accepting the false charge of rape.
> HISTORY: In the fully documented trial of 1612, Agostino Tassi was charged with and convicted of the rape of Artemisia Gentileschi. He never confessed to the crime, and on the contrary, tried to accuse Artemisia's father of having deflowered her, and to insist she had also written love letters to other men – though she could barely write at the time. Artemisia testified repeatedly under oath and torture that she had been raped by Tassi. She described the event in explicit and graphic detail, and her own resistance to the point of wounding him with a knife. After the rape, Agostino promised to marry Artemisia, which would have been the only socially acceptable remedy in 17th century Italy for a woman who had become "damaged property." She evidently believed him at first (though she came to doubt his intentions) and had reluctant sexual relations with her assailant: "What I was doing with him, I did only so that, as he had dishonored me, he would marry me" (from her rape trial testimony).
> In reality, Tassi was known as what might now be called a multiple sex offender. He had been sued for raping and impregnating his sister-in-law, equated with incest, and there was testimony at the trial that he had arranged and paid for the murder of his own wife, whom he had also acquired by rape.[128]

A ristabilire una dimensione filologica alla vicenda di Artemisia fu Alexandra Lapierre con il suo romanzo *Artemisia: Un duel pour l'immortalité* pubblicato nel 1998 per i tipi di Laffont, subito tradotto in tutto il mondo. L'opera, che segue in maniera cronologica e meticolosissima la biografia della pittrice, è arricchita da un voluminoso apparato di note che riportano pagina per pagina le fonti dalle quali la scrittrice ha tratto ispirazione, molte delle quali furono rinvenute dalla stessa Lapierre: è stata l'autrice francese, infatti, a trovare il verdetto di condanna di Agostino (finito su un altro faldone rispetto alle carte processuali, cfr. *supra* 1.4.2); a scoprire che Pierantonio Stiattesi, marito di Artemisia, fosse il fratello di Giovan Battista Stiattesi, legale della famiglia Gentileschi durante il processo; e a scovare molte altre informazioni preziose. L'enorme successo del libro di Lapierre, pubblicato in Italia da Mondadori nella collana "Bestsellers", porterà a un crescente interessamento nei confronti della figura di Artemisia, sia da parte del pubblico che della critica.

[128] LO STUPRO: Nel film, Artemisia Gentileschi e Agostino Tassi sono presentati come amanti volontari e appassionati. Quando il padre di lei (Orazio Gentileschi) porta Tassi a processo con l'accusa di stupro (per proteggere la propria reputazione), Artemisia testimonia, anche quando viene torturata, che Tassi non l'ha violentata. Tassi viene presentato prima come un amante riluttante, poi come un personaggio imperfetto ma nobile che protegge Artemisia accettando la falsa accusa di stupro.
STORIA: Nel processo del 1612, ampiamente documentato, Agostino Tassi fu accusato e condannato per lo stupro di Artemisia Gentileschi. Non confessò mai il crimine e, al contrario, cercò di accusare il padre di Artemisia di averla deflorata e di insistere sul fatto che lei avesse anche scritto lettere d'amore ad altri uomini, sebbene all'epoca sapesse a malapena scrivere. Artemisia testimoniò ripetutamente sotto giuramento e tortura di essere stata violentata da Tassi. Descrisse l'evento con dettagli espliciti e grafici, e la propria resistenza fino a ferirlo con un coltello. Dopo lo stupro, Agostino promise di sposare Artemisia, che sarebbe stato l'unico rimedio socialmente accettabile nell'Italia del XVII secolo per una donna diventata "proprietà danneggiata". Lei evidentemente gli credette all'inizio (anche se poi dubitò delle sue intenzioni) ed ebbe rapporti sessuali riluttanti con il suo aggressore: "Quello che facevo con lui lo facevo solo perché, visto che mi aveva disonorato, mi sposasse" (dalla testimonianza al processo per stupro).
In realtà, Tassi era conosciuto come quello che oggi si potrebbe definire un molestatore sessuale seriale. Era stato denunciato per aver violentato e messo incinta la cognata, allora equiparato a un incesto, e al processo è stato testimoniato che aveva organizzato e pagato l'omicidio della propria moglie, anch'essa acquisita tramite stupro.

Alle soglie del XXI secolo, dopo una fase decennale di finzionalizzazione, la fortuna della pittrice registra infatti un ulteriore salto di qualità che va al di là delle aule universitarie o di generi convenzionali come il romanzo, la pièce teatrale o il film, raggiungendo un'inedita dimensione trasversale all'interno della cultura contemporanea: un punto di svolta che ci riporta nuovamente negli Stati Uniti, dove Artemisia veniva nel frattempo celebrata dalle Guerrilla Girls, un gruppo anonimo di artiste femministe, nel loro esplosivo *Bedside Companion to the History of Western Art* pubblicato nel 1998: nella quarta di copertina, il libro riporta appunto la *Susanna* di Artemisia (fig. 1) con il volto di una scimmia (app. 30), per denunciare l'oggettificazione del corpo femminile all'interno dei musei, e come le donne in quanto soggetti e quindi autrici fossero di fatto ignorate dal canone della grande arte.

2.7 Artemisia, oggi: da *"it" girl* della cultura popolare a icona del #MeToo

> This season's "it" girl is not in the Top 40, or about to win an Oscar. She is not American and she is not even alive, and yet Artemisia Gentileschi, an Italian Baroque painter who died in 1652 or '53, is suddenly all over the place – onstage, on screen, in the bookstores, in fashion magazines and all over the walls of the Metropolitan Museum of Art.
>
> («The New York Times», 18/02/2002)

Il 2002 è un anno spartiacque per la ricezione di Artemisia. Il 14 febbraio di quell'anno, infatti, dopo essere stata esposta a Roma (Palazzo Venezia, 15 ottobre 2001 – gennaio 2002), la mostra itinerante *Orazio and Artemisia Gentileschi* approda al Metropolitan Museum of Art di New York. L'esposizione, curata da Keith Christiansen e Judith Mann, doveva inizialmente riguardare solo le opere di Orazio, ma grazie all'insistenza di Mann (e nonostante le riserve di Christiansen[129]) vennero incluse anche le opere di Artemisia. Nelle intenzioni di Christiansen, responsabile del dipartimento della pittura europea del Met, dopo l'infatuazione femminista per la figura di Artemisia, la grande mostra aveva lo scopo di ristabilire una rigorosa dimensione filologica e stilistica all'opera dei Gentileschi, e quindi ribadire la superiorità di Orazio nei confronti della figlia (cfr. KLEIN 2002). Senza entrare nel merito di un simile paragone di valore, che non pertiene a questa sede (e forse non è neppure così interessante), in una vera e propria eterogenesi dei fini l'esposizione ottenne però il

[129] Si vedano, a tal proposito, le dichiarazioni di Judith Mann all'evento *Artemisia Gentileschi: New Perspectives* del 13 novembre 2021 presso il Getty Museum di Los Angeles, la cui videoregistrazione è disponibile online al link https://www.youtube.com/watch?v=LpDXuBXmErY (ultima consultazione 31/12/2023).

risultato opposto, segnando cioè il definitivo "sorpasso" della pittrice nei confronti di Orazio, che da allora in poi è divenuto significativamente "il padre di" Artemisia – tale sorpasso, va però ricordato, è più di natura mediatica che economica, dato che ancora oggi i dipinti di Orazio vengono acquistati nelle aste d'arte a prezzi molto più alti rispetto a quelli di Artemisia (vedi nota 145).

La ragione principale di quest'inversione dei ruoli di forza fu dovuta, in realtà, a fattori esterni rispetto alle mura del celebre museo sulla 5th Avenue: in concomitanza con l'esposizione del Met, infatti, uscì nelle librerie il fortunato romanzo *The Passion of Artemisia* (2002) di Susan Vreeland per i tipi della Viking Penguin (poi pubblicato dall'anno seguente direttamente da Penguin Books ed entrato a far parte della collana «The New York Times Bestsellers»), e fu messa in scena a Broadway la pièce *Lapis Blue Blood Red* di Cathy Caplan (selezionata e pubblicata nella collana *Women Playwrights. The Best Plays of 2002*), insieme a numerosi altri incontri ed esposizioni minori dedicati alla pittrice. Un'accelerazione che fu colta subito dall'articolo di Celestine Bohlen pubblicato sul «New York Times» nel 18 febbraio 2002.

> This season's "it" girl is not in the Top 40, or about to win an Oscar. She is not American and she is not even alive, and yet Artemisia Gentileschi, an Italian Baroque painter who died in 1652 or '53, is suddenly all over the place – onstage, on screen, in the bookstores, in fashion magazines and all over the walls of the Metropolitan Museum of Art. Some of this is hardly coincidental. The play "Lapis Blue Blood Red", playing at Here on Spring Street in the South Village, was first produced in 1995 in Baltimore, but the author, Cathy Caplan, said its New York opening was held back until the long-delayed exhibition of paintings by Artemisia and her father, Orazio Gentileschi, opened last week at the Met. The novelist Susan Vreeland, whose fictional "The Passion of Artemisia" (Viking) appeared last month, insists that she had no idea that a major exhibition was in the works. "It is a marvel", said Ms. Vreeland, a writer based in San Diego. "But maybe it is an indication that Artemisia is coming into her cultural moment".[130]

La scelta di posticipare la *première* newyorkese dell'opera teatrale, e di pubblicare il romanzo di Vreeland (già conosciuta al grande pubblico per il fortunato romanzo *Girl in Hyacinth Blue* del 1999, ispirato all'opera di un altro pittore come Vermeer) proprio in concomitanza con la mostra del Met, testimonia come l'industria culturale avesse già colto, sin dai primi anni del Duemila, il

[130] «L'"it" girl di questa stagione non è nella Top 40, o sta per vincere un Oscar. Non è americana e non è nemmeno viva, eppure Artemisia Gentileschi, pittrice barocca italiana morta nel 1652 o nel '53, è improvvisamente dappertutto – sul palco scenico, sullo schermo, nelle librerie, sulle riviste di moda e su tutte le pareti del Metropolitan Museum of Art. In parte non è una coincidenza. L'opera teatrale "Lapis Blue Blood Red", in scena al teatro Here in Spring Street, nel South Village, è stata prodotta per la prima volta nel 1995 a Baltimora, ma l'autrice, Cathy Caplan, ha detto che il suo esordio a New York è stato congelato fino a quando la mostra, a lungo posticipata, dei dipinti di Artemisia e di suo padre, Orazio Gentileschi, ha aperto la scorsa settimana al Met. La romanziera Susan Vreeland, il cui romanzo "La passione di Artemisia" (Viking) è apparso il mese scorso, insiste sul fatto che non aveva idea che una grande mostra era in programma. "È una meraviglia", ha detto Ms. Vreeland, una scrittrice che vive a San Diego. "Ma forse è un'indicazione che Artemisia sta entrando nel suo momento culturale"».

potenziale economico del "brand Artemisia" (cfr. BENVENUTI 2017), che verrà sfruttato in maniera sempre più sistematica negli anni successivi (cfr. *infra* 5.4).

L'*Artemisia fever*, come direbbero gli americani, è stata d'altra parte alimentata ad arte da un *battage* pubblicitario basato sul bipolarismo pro Artemisia e pro Orazio, che formalizza per la prima volta agli occhi del grande pubblico il «potere iconico» della nostra pittrice. Come nota il sociologo Marco Solaroli (2015: 2), infatti, «iconic power is intrinsically performative, as it implies the ability to arouse controversies and reveal latent cultural tensions, making people act in different ways through different social practices, eventually shaping their own social identities»[131]. È in tal senso che vanno letti da una parte un titolo a effetto del tipo *Daughter Knows Best. In the Met's exhibition of the paintings of the father-and-daughter Gentileschis, it's Artemisia – a centuries-ahead-of-her-time proto-feminist – who steals the show* (Mark Stevens, «NYMetro», 11/03/2002), oppure dall'altra affermazioni come «at a time when American museums are under increasing obligation to host exhibitions of obvious popular appeal (often regardless of real aesthetic distinction), the Metropolitan has managed a neat trick in this show», dove nonostante la dimensione «cult» di Artemisia – secondo l'autore della recensione Paul Jeromack (2002) – «the father quietly surpasses his daughter. […] While Artemisia will entice the public, it is her father's works that will finger longer in their minds».

Oltre a una simile opposizione dicotomica, le varie iniziative del 2002 furono criticate anche da un punto di vista interno al movimento femminista: sulle pagine del «New York Times Book Review», ad esempio, Julie Gray (17 marzo 2002) accusa Vreeland di avere letto l'intera parabola artistica ed esistenziale di Artemisia attraverso «a dated 1970's-style feminism, as Artemisia, ever the victim of insensitive men, utters cries like "What did he want? For me to stay home to pluck geese and shine silver spoons?" or tells her daughter, "I'm glad I'm a woman, and I want you to be glad you are too". See the show; skip the novel»[132]; la stessa pièce di Caplan, però, fu a sua volta accusata di mettere in scena un Agostino (interpretato da C. J. Wilson) fin troppo affascinante rispetto alle fonti storiche (cfr. GENZLINGER 2002) – analogamente a come era già avvenuto nel film di Merlet. Nell'importante volume miscellaneo *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi For Feminists And Other Thinking People* del 2005, inoltre, la curatrice Mieke Bal critica duramente il percorso espositivo della mostra del Met, che a suo dire porta lo spettatore a confrontare costantemente, in maniera oppositiva e gerarchica, le opere di Orazio e Artemisia. L'intento della pubblicazione, invece,

[131] «il potere iconico è intrinsecamente performativo, in quanto implica la capacità di suscitare controversie e di rivelare tensioni culturali latenti, facendo sì che le persone agiscano in modi diversi attraverso diverse pratiche sociali, dando infine forma alle loro identità sociali».

[132] «[…] un femminismo anni Settanta ormai datato, come quando Artemisia, sempre vittima di uomini insensibili, grida "Cosa voleva? Farmi stare a casa a spennare oche o lucidare cucchiai d'argento?" o dice a sua figlia "Sono felice di essere una donna, e voglio che lo sia anche tu". Guardate l'opera teatrale; saltate il romanzo».

è quello di «riorientare» la pratica della «comparazione» su nuovi presupposti, volti a favorire non tanto il «giudizio», quanto la «differenza».

> Predictably, the exhibition abused that opportunity by reconfirming Orazio's superiority as a painter, thus entirely missing the opportunity to compare on a basis other than judgment. […] Precisely because they represent the ideas of scholars to the public at large, captions and wall texts are keys to understanding how a culture as a whole, not just its intellectual specialists, deals with art. The captions that accompanied these […] works are radiant examples of the kind of antivisualism that inheres in the compulsion to judge on the ground of "versus" that is to say, polarization and hierarchization. […] Artemisia, more than any other artist, has been obscured by comparison. This volume offers an attempt to counter that effect of this primary tool of art history. This countering is not meant to eliminate comparison but to reorient it. Instead of an instrument of judgment, it becomes a source of differentiation[133] (BAL 2005: 144; 167).

Che Artemisia fosse diventata una *"it" girl* del XXI secolo, nonché un'icona capace di suscitare tensioni culturali, è evidente dal fatto che sin dai primi anni Duemila le furono dedicate (oltre a romanzi, opere teatrali, documentari, saggi ecc.) gallerie d'arte, linee di gioielli, profumi, laboratori medici ginecologici, pap test (cfr. LAPIERRE 2005), ma anche un album musicale (SMITH 2006), la rock band ArtemisiA[134], un coro di musica rinascimentale e barocca o il Prix Artémisia[135], fondato in Francia nel 2007 e tutt'oggi attivo, che premia ogni anno la migliore opera illustrata realizzata da una donna. A tal proposito, credo sia significativo riportare uno scambio via mail che ho avuto nel 2021 con una delle fondatrici del premio, l'artista Chantal Montellier, che mi ha spiegato le ragioni per cui hanno scelto di dedicare proprio ad Artemisia la loro iniziativa.

> L'histoire d'Artémisia, le viol, le procès, la torture (par lacets), l'humiliation publique, sexuelle, le "blacklistage", puis, plus tard, le retour dans son œuvre de toute cette violence subit, sous forme de peintures vengeresses (*Judith et Holopherne*, par exemple), tout cela m'a profondément touché. Je me suis sentie sœur et solidaire de cette artiste, la première à être répertoriée dans l'histoire de l'art, d'après l'historienne de l'art des femmes, Marie-Jo Bonnet. Par ailleurs, pour être le 9ème, la bande dessinée n'en est pas moins un art graphique, plastique, avec parfois des ambitions esthétiques; choisir pour marraine une femme comme Artémisia est une façon de le rappeler.[136]

---

[133] «Prevedibilmente, la mostra ha abusato di questa opportunità riconfermando la superiorità di Orazio come pittore, perdendo così del tutto l'occasione di un confronto su basi diverse dal giudizio. […] Proprio perché rappresentano le idee degli studiosi al grande pubblico, le didascalie e i testi a parete sono fondamentali per capire come una cultura nel suo complesso, e non solo i suoi specialisti intellettuali, affronta l'arte. Le didascalie che accompagnano queste […] opere sono esempi lampanti di quel tipo di anti-visualismo che è insito nella costrizione a giudicare sul terreno del "contro", cioè della polarizzazione e della gerarchizzazione. [...] Artemisia, più di ogni altro artista, è stata oscurata dal confronto. Questo volume offre un tentativo di contrastare l'effetto di questo strumento primario della storia dell'arte. Tale contrasto non intende eliminare la comparazione, ma riorientarla. Invece di essere uno strumento di giudizio, diventa una fonte di differenziazione».

[134] Cfr. https://www.artemisiaband.it/ (ultima consultazione 31 luglio 2023).

[135] Cfr. https://associationartemisia.wordpress.com/ (ultima consultazione 31 luglio 2023).

[136] «La storia di Artemisia, lo stupro, il processo, la tortura (con i lacci), l'umiliazione pubblica, l'umiliazione sessuale, l'inserimento nella lista nera e poi, più tardi, il ritorno nelle sue opere di tutte le violenze subite, sotto forma di dipinti vendicativi (*Giuditta e Oloferne*, per esempio), mi hanno toccato profondamente. Ho provato un senso di sorellanza e

Un ulteriore punto di svolta per la ricezione di Artemisia è costituito dal rinvenimento, nell'Archivio Frescobaldi di Firenze, di 35 missive private che la pittrice inviò al suo amato Francesco Maria Maringhi, pubblicate per la prima volta nel 2011 nella fondamentale edizione critica curata da Francesco Solinas (cfr. *supra* 1.6). La pubblicazione del carteggio (e delle annesse appendici documentali) riscrivono profondamente la biografia e la personalità dell'artista, tanto da rappresentare uno dei contributi più decisivi e influenti per lo stato dell'arte degli ultimi decenni, nonostante i ricorrenti tentativi di strumentalizzazione mediatica da parte dell'industria culturale. Le lettere furono infatti esposte al pubblico nella grande mostra monografica *Artemisia* di Milano (2011), prodotta da Sole24Ore Cultura[137] presso Palazzo Reale, con la collaborazione – fra le altre associazioni – della Fondazione Doppia Difesa Onlus fondata dalla celebre showgirl Michelle Hunziker e dall'avvocata Giulia Bongiorno. Nel contesto di una simile cornice mediatica, i manoscritti furono inseriti all'interno dell'itinerario espositivo attraverso un'elaborata scenografia ideata dalla celebre regista Emma Dante: all'ingresso della mostra, in particolare, fu disposto un enorme letto disfatto volto a richiamare quello di Oloferne, sopra al quale erano appesi decine di fogli tratti dagli atti del processo che penzolavano dal soffitto. Le pareti «color sangue» e il pavimento di legno con sfumature rosse, le «sedute in lino grezzo»[138] e la scelta del sottotitolo della mostra (*Storia di una passione*), inducevano il pubblico a immergersi in un orizzonte d'attesa erotico che non aiutava certo ad apprezzare a pieno il talento artistico della pittrice, e anzi spostava l'attenzione prima sulla violenza sessuale e poi sull'intrigante storia d'amore con Maringhi – che però non ha nulla a che fare, come abbiamo visto (cfr. *supra* 1.6.1), con il rapporto extraconiugale clandestino così come lo concepiamo oggi. La trovata scenografica, che rievoca ancora una volta la «leggenda erotica» di Artemisia (cfr. *supra* 2.2), fu ritenuta di cattivo gusto dai curatori Roberto Contini e Francesco Solinas (2021: 18), i quali si sono nettamente dissociati dalle scelte sensazionalistiche degli organizzatori – scelte che la recentissima mostra di Genova (2023) ha riproposto in maniera ancora più problematica (cfr. *infra* 3.2).

Dopo Milano, la mostra è approdata al Musée Maillol di Parigi (2012) con il titolo *Artemisia Gentileschi. Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre* curata sempre da Contini e Solinas, ma con l'aggiunta di un contributo di un'autorità francese in materia come Alexandra Lapierre, che per

solidarietà nei confronti di questa artista, la prima a essere ricordata nella storia dell'arte, secondo la storica dell'arte femminile Marie-Jo Bonnet. Inoltre, nonostante sia solo la nona, il fumetto è comunque una forma d'arte grafica e plastica, talvolta con ambizioni estetiche; scegliere una donna come Artemisia come nostra madrina è un modo per ricordarcelo».

[137] Il Sole 24 Ore, contestualmente, ha anche prodotto la docufiction *Artemisia, una donna appassionata* (2011), diretta da Marco Visalberghi, e in vendita in edicola con il quotidiano.

[138] La descrizione della scenografia è tratta dalla pagina web di DWA – Design Studio, la quale riporta anche numerose fotografie dell'allestimento: cfr. https://www.dw-a.it/project/artemisia-gentileschi-storia-di-una-passione/ (ultima consultazione 22/12/2023).

l'occasione ha anche pubblicato per la prestigiosa casa editrice Gallimard (la stessa del catalogo della mostra) il breve opuscolo divulgativo *Artemisia Gentileschi: "Ce qu'une femme sait faire !"* (2012). Dopo l'*Artemisia fever* dei primi anni Duemila partita dagli Stati Uniti, circa una decina di anni dopo assistiamo dunque a un'ulteriore accelerazione in ambito europeo, tanto da registrare un primo interessamento letterario anche da parte di autori uomini: nel suo *Il bordo vertiginoso delle cose*, ad esempio, il romanziere Gianrico Carofiglio (2013: 143), la cui opera ha venduto milioni di copie in tutto il mondo, fa riferimento ad Artemisia come a «uno dei simboli della ribellione femminile, del rifiuto di accettare il sopruso e il potere maschile», a riprova di come la pittrice fosse ormai entrata profondamente nell'immaginario collettivo.

Senza soffermarci su ulteriori mostre (come ad esempio PISA 2013, CHICAGO 2013 o ROMA 2016), thriller erotici (HILTON 2016), polizieschi (LOUREY 2016), radiodrammi (SIDOROFF 2013) o manga giapponesi (ŌKUBO 2014-2023), vanno citati almeno due casi esemplificativi della crescente trasversalità assunta dal «brand Artemisia» negli anni Dieci: nel 2015, infatti, la stilista Daniela Di Francesco (D&B Moda) ha creato un tessuto chiamato "Artemisia" in onore della pittrice, lanciato nell'ambito della fashion week *Alta Roma* in una sfilata a Palazzo del Gallo, e nello stesso anno la compagnia aerea Alitalia ha dedicato ad Artemisia, in un evento inaugurale presentato dalla nota conduttrice televisiva Ilaria d'Amico, un nuovo velivolo che ha fatto la sua prima rotta Roma-Abu Dhabi in occasione dell'EXPO di Milano. A ulteriore riprova del potere iconico dell'artista, nel 25 novembre 2016, ovvero la giornata mondiale sulla violenza sulle donne, il Comune di Firenze ha esposto la *Giuditta* degli Uffizi a Palazzo Vecchio, sede del Municipio (lo stesso quadro che invece, fino ai primi del Duemila, era confinato nel corridoio vasariano e di fatto inaccessibile al grande pubblico, cfr. BUREN 1979), e nello stesso anno le autrici Elena Favilli e Francesca Cavallo hanno dedicato una delle loro fortunatissime *Good Night Stories for Rebel Girls* proprio ad Artemisia, offrendo così a milioni di bambine e bambini della cosiddetta Generazione Alpha un primo approccio con la figura della pittrice.

Arriviamo così alla fatidica data del 2017, ovvero alla nascita del movimento #MeToo, ulteriore punto di svolta per la fortuna odierna della nostra pittrice. Gli abusi e le molestie sessuali legate al produttore cinematografico Harvey Weinstein, l'elezione di Donald Trump alla Casa Bianca (2017-2021) e il conseguente (ri)sdoganamento di atteggiamenti maschilisti anche in contesti pubblici, hanno provocato una reazione culturale che ha influito sul potere iconico della nostra pittrice, accrescendone il «capitale simbolico» (cfr. BOURDIEU 2015) all'interno della società contemporanea; un caso analogo, ad esempio, può essere considerata la contemporanea ricoperta dei romanzi di Margaret Atwood: non a caso, come nota Holm (2003), «when ideology shifts, we see new icons take off and incumbents struggle to remain relevant».

Com'era prevedibile, data anche la sua biografia, Artemisia è stata spesso accostata – in maniera più o meno pertinente – al #MeToo, sia da testate internazionali come il «Guardian»[139] o l'«Economist»[140], sia da giornali italiani come «La Repubblica»[141], «Il Fatto Quotidiano»[142] o «Elle»[143]; in quest'ultimo caso, in particolare, la giornalista Francesca Zottola si è lasciata sfuggire un sintomatico refuso, che testimonia come la sua attenzione fosse rivolta più al #MeToo che ad Artemisia in sé, dato che nel titolo viene affermato come l'artista «con i suoi quadri osò dipingere il #metoo nel 1700», nonostante sia morta nella metà del Seicento.

Ma il caso di studio più interessante per la nostra analisi, rispetto al rapporto fra Artemisia e il #MeToo, credo sia quello che relativo a Brett Kavanaugh, accusato di molestie sessuali da Christine Blasey Ford nel settembre del 2018, poco dopo essere risultato nella *shortlist* dei candidati alla Corte Suprema statunitense – denuncia alla quale sono seguite numerose testimonianze di altre donne, raccolte da poco nel documentario *Justice* (2023) diretto da Doug Liman. Nonostante le accuse, dopo un iter parlamentare a dir poco inconsueto (cfr. FLEGENHEIMER 2017), Kavanaugh ha prestato giuramento come Giudice della Corte Suprema il 6 ottobre 2018, grazie anche all'appoggio del Presidente Trump, che in un tweet del 15 settembre 2019 ha poi pubblicamente difeso il Giudice in carica di fronte all'emergere di nuove accuse: «Now the Radical Left Democrats and their Partner, the LameStream Media, are after Brett Kavanaugh again, talking loudly of their favorite word, impeachment. He is an innocent man who has been treated HORRIBLY. Such lies about him. They want to scare him into turning Liberal»!

L'elezione di Kavanaugh ha provocato molte proteste negli Stati Uniti, e proprio i dipinti di Artemisia sono stati condivisi sui social (insieme a opere di altre artiste, come ad esempio la *Timoclea* di Elisabetta Sirani) con l'hashtag #Kavanaugh (cfr. DRAINVILLE 2018). Altrettanto interessante, per la nostra analisi, è la serie *Apologia* di Betty Tompkins, in cui l'artista è partita dalla riproduzione di celebri dipinti (molti dei quali proprio di Artemisia), per poi dipingere (in rosa) sopra di essi le parole di scuse utilizzate da Chuck Close, Matt Lauer e altre figure di spicco in risposta ai recenti scandali di molestie sessuali (cfr. COHEN 2018). La serie ha riscosso un successo tale che l'*Apologia*

---

[139] J. Moorhead, *Artemisia Gentileschi, the baroque #MeToo heroine who avenged her rape through art*, «The Guardian», 29/02/2020, in https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/29/artemisia-gentileschi-national-gallery-baroque-heroine-female-caravaggio (ultima consultazione 23/05/2020).

[140] T. Smith-Ling, *When #MeToo meets Baroque painting*, «The Economist», 2020, in https://www.1843magazine.com/upfront/cheats-guide/when-metoo-meets-baroque-painting (ultima consultazione 23/05/2020).

[141] Dario Pappalardo, *Grazie al #Metoo il mondo scopre il genio di Artemisia*, «La Repubblica», 22/12/2018, in https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/12/22/grazie-al-metoo-il-mondo-scopre-il-genio-di-artemisia34.html (ultima consultazione 23/05/2020).

[142] Piromallo J., *Violenza sulle donne, Artemisia Gentileschi rivive a Firenze. Denunciò il suo stupratore: ecco il primo 'MeToo'*, «Il Fatto Quotidiano», 24/11/2018.

[143] Zottola F., *Artemisia Gentileschi femminista ante litteram: con i suoi quadri osò dipingere il #metoo nel 1700*, «Elle», 03/11/2018. Da notare il refuso (1700 in luogo di 1600) riportato nel titolo.

(Artemisia Gentileschi #4), basata sulla *Susanna* del 1610 (fig. 1) e coperta dalle parole di Knight Landesman, accusato di cattiva condotta sessuale nel suo ruolo di editore della celebre rivista *Artforum*, è attualmente esposta nella collezione permanente del Brooklyn Museum di New York[144].

Il crescente «potere iconico» di Artemisia, ulteriormente acuito dal #MeToo, è d'altra parte evidente dal considerevole incremento delle quotazioni dei suoi dipinti nelle aste d'arte a partire proprio dal 2017 – nonostante i quadri di Artemisia rimangano, ancora oggi, stimati molto meno rispetto a quelli di Orazio[145]. Un caso su tutti: nel dicembre del 2017, i galleristi Marco Voena e Fabrizio Moretti hanno acquistato la *Santa Caterina d'Alessandria* di Artemisia all'asta Drouot di Parigi per 2.772.675 $, contro una stima iniziale di 300.000/400.000 $. A distanza di pochi mesi, nell'estate del 2018, il dipinto venne a sua volta acquistato dalla National Gallery di Londra per 3.600.000 $, stabilendo un nuovo record per l'artista (poi superato dalla *Lucrezia* del Getty nel 2019, vedi nota 145): la tela costituisce la prima acquisizione, da parte del museo londinese, di un dipinto realizzato da una donna dal 1991 (cfr. LOCKER 2018), e fungerà non a caso da trampolino mediatico per l'imponente (ma sfortunata, causa COVID) mostra *Artemisia* del 2020, nella quale viene formalizzato l'ulteriore capitale simbolico acquisito dalla pittrice in questi ultimissimi anni.

Significativamente, proprio come la mostra del Met nel 2002, anche quella della National Gallery ha catalizzato numerose iniziative dedicate alla pittrice, tra cui spiccano la pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (il cui cast ha partecipato ai contenuti promozionali della mostra), il graphic novel *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi* di Gina Siciliano, la quale ha presentato la sua opera in una conversazione con la curatrice della mostra Letizia Treves[146], e infine l'interessamento di un colosso digitale come Google, che come vedremo porterà Artemisia a divenire l'artista più "googlata" del 2020 in molti Paesi del mondo (cfr. *infra* 5.4).

In questa panoramica serrata, propedeutica per la seconda parte sincronica della tesi, abbiamo visto dunque la fortuna di Artemisia passare dal centro della scena a un contesto periferico come quello pisano, nel Settecento; abbiamo ricostruito la genealogia della «leggenda erotica» legata alla sua ricezione, che prima della pubblicazione degli atti del processo da parte di Bertolotti (1876) era di fatto slegata dallo stupro e dalla figura di Agostino; abbiamo esplicitato la problematicità della riscoperta critica di Longhi, «pioniere riluttante», che lodando la pittura di Artemisia mette d'altra

[144] Cfr. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224500 (ultima consultazione 31/01/2024).

[145] Per rendere l'idea basti segnalare come il Getty Museum di Los Angeles, in un'asta newyorkese del 28 gennaio 2016, ha acquistato una *Danae* di Orazio per la cifra record di 30.500.000 $. Sempre il Getty, in un'asta parigina del 14 novembre 2019, ha acquistato una *Lucrezia* (app. 16) di Artemisia alla cifra (anch'essa record, per la pittrice) di 5.300.000 $. Nonostante sia oggi molto più conosciuta del padre, dunque, i dipinti di Artemisia valgono per il mercato dell'arte molto meno di quelli di Orazio.

[146] Cfr. *Artemisia in ballpoint pen. Gina Siciliano and Letizia Treves in conversation*, in https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia/in-conversation-gina-siciliano-and-letizia-treves (ultima consultazione 21/12/2023).

parte fuori gioco «la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane»; al contrario di Banti che fa invece di Artemisia un personaggio moderno, in quanto artista indipendente e pioniera di una genealogia femminile che arriva fino ai nostri giorni; abbiamo approfondito come il «potere iconico» della pittrice, formalizzato per la prima volta dal romanzo bantiano, emerga con sempre maggiore evidenza durante la stagione femminista degli anni Settanta e Ottanta; e come invece, negli anni Novanta, Artemisia travalichi la dimensione accademica e venga declinata in chiave finzionale tra romanzi, opere teatrali e film, provocando per certi versi un'involuzione, rispetto ai decenni precedenti, in termini di emancipazione dalle figure di Orazio e Agostino. La mostra del Met nel 2002, infine, segna un ulteriore salto di qualità nella fortuna di Artemisia, che da oggetto di studio accademico e ispirazione artistico-letteraria diventa una vera e propria *"it" girl* della cultura popolare, declinata in luoghi e contesti sempre più eterogenei, fino all'ulteriore capitale simbolico acquisito dopo il #MeToo e la mostra della National Gallery di Londra (2020), tanto che Alastair Sooke («The Telegraph», 28 settembre 2020) è arrivato a definire la pittrice come «the Beyoncé of art history».

Una tale genealogia sulla ricezione postuma di Artemisia, insieme a quella seicentesca del primo capitolo, ci permette ora di ponderare ciò che Didi-Huberman definisce «la sovrapposizione delle tracce moderne e delle tracce preistoriche»; di sapere inoltre in che modo, e attraverso quali punti di svolta, «tempi contraddittori» si sono fossilizzati nella stessa «immagine dialettica», capace di aprire un varco spazio-temporale che ci permette ora di passare da un approccio più *archeologico* a uno più *anacronistico*. Il mutuo concorso di queste due spinte ermeneutiche, allora, sarà propedeutico all'emersione di una «costellazione» che illumini le ragioni profonde che hanno portato la pittrice a giungere oggi, piuttosto che uno, due o tre secoli fa, all'ora della sua «leggibilità». Dopo aver ricostruito in senso diacronico gli strati della sua ricezione, la tesi cercherà invece nella seconda parte di «passare a contropelo» (BENJAMIN 1976: 76) la storia di Artemisia, evidenziando in maniera trasversale gli strati meno visibili del suo «immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018).

SECONDA PARTE SINCRONICA

ARTEMISIA E L'ORA DELLA SUA «LEGGIBILITÀ»

UNA «COSTELLAZIONE» CRITICA: TRAUMA, GENERE, TRANSMEDIALITÀ

> L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. […] Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura.
>
> (Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*)

3. ARTEMISIA E LE FORME DEL TRAUMA

> Per quante forme, per quanti modi diversi possa esprimersi il dolore di una intattezza violata, Artemisia me lo fa intendere in quest'aria di sacrificio e di pericolo che fomenta, con i rimpianti di tutti, il suo rimpianto di risuscitata invano. La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adoprò a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva, con quei fogli scritti, d'averlo quietato. Ora ritorna più intenso che mai, con un moto di relitto che appare e dispare sull'onda che lo porta, e, a momenti, sembra che l'acqua limpida l'abbia digerito. Scottata mille volte al bruciore dell'offesa, mille volte Artemisia si fa indietro e prende fiato per lanciarsi di nuovo nel fuoco. Così usava un tempo, così usa oggi con me.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Prima ancora di addentrarci nell'opera pittorica di Artemisia (cfr. *infra* 4), questo terzo capitolo intende applicare la lente del trauma all'analisi di alcune *Artemisia fictions* di particolare interesse, a partire anzitutto da *Artemisia* di Banti in cui, per la prima volta, la nostra pittrice assume le forme di un dispositivo narrativo traumatico. Partendo da riferimenti teorici apparentemente lontani, la tesi tenterà di mostrare come alcuni spunti derivanti dagli studi sul trauma, la memoria intergenerazionale, la dimensione visuale, la spettralità e il «mal d'archivio» di Derrida, possano contribuire proficuamente a comprendere le ragioni profonde dell'odierno «potere iconico» assunto dalla nostra pittrice. Il trauma, in quanto «congeniale e costitutivo della modernità» (MICALE/LERNER 2001: 10), credo infatti possa contribuire meglio di altri strumenti critici alla formazione di una «costellazione» che illumini, rendendola leggibile, l'influenza che Artemisia esercita sul nostro tempo.

Analogamente alla struttura del presente elaborato, e in particolare di questa seconda parte, l'intensità e oggettiva e soggettiva del trauma ne proietta l'esperienza al di fuori dalla linearità temporale (LAUB 1992: 69), cioè verso gli antri tortuosi e sconnessi dell'inconscio. Successivamente, il trauma si ricolloca all'interno di un assetto cronologico come azione differita, mettendo in crisi i parametri logico-casuali gestiti dall'emisfero sinistro del cervello. La «memoria traumatica» (VAN DER KOLK 2015: 197-232) è quindi insieme sincronica e diacronica, interna ed esterna rispetto allo scorrere lineare del tempo: non è un caso, allora, se l'Artemisia bantiana «si muove con la libertà di chi non deve rispettare la sequenza logica dei tempi» (BAZZOCCHI 2021: 75). Come afferma Tiziana de Rogatis (2023: 20), che ha recentemente offerto una sintesi efficace del dibattito sui *Trauma Studies* da cui attingerò ampliamente, «da questa doppia dinamica discendono tre paradigmi, che sono anche tre qualità specifiche della rappresentazione traumatica».

1) La natura «multidirezionale» della memoria traumatica, che ricorda la dimensione multifocale della narrazione bantiana, per cui la «contemporalità» del trauma è definibile come un «sistema filtrato» che «contemporaneamente rifiltra anche il sistema attraverso il quale sta percolando» (CONNOR 1999: 31). 2) Se da una parte la «contemporalità» può esprimersi attraverso un «trasferimento dinamico che avviene tra luoghi e tempi diversi durante l'atto del ricordo» (ROTHBERG 2009: 11), dall'altra può anche sovrapporsi alla dimensione atemporale delle *performance* rituali, delle soglie simboliche, dei passaggi liminali e iniziatici (KARANIKA/PANOUSSI 2020), come avviene più volte durante il percorso di formazione umana e professionale di Artemisia. 3) «Contemporale» dal punto di vista della struttura, il trauma è però tardivo in termini fenomenologici, poiché nella dinamica dell'azione differita «ogni evento è in atto, compientesi più che compiuto» (CAMPO 2019: 186), proprio come *Artemisia* che si presenta al lettore non come un romanzo «ricostruito», ma «da ricostruire» (PASOLINI 1957: 3), poiché mette in scena il dialogo metaletterario fra l'autrice e il suo «personaggio forse troppo diletto», ogni volta «da fare» e «rifare» (CONTINI 1949: 1). Ne consegue una «costante rifrazione retrospettiva del significato» (DE ROGATIS 2023: 20), che è a sua volta «evidente solo in connessione con un altro spazio» (LUCKHURST 2008: 218), e genera perciò una sfasatura spaziale oltre che temporale, come nell'incipit di *Artemisia* in cui Banti mette in scena, in un caleidoscopio sincronico, tutti i tempi e i luoghi abitati dalla pittrice (cfr. *infra* 3.1.2).

L'anacronia di queste dinamiche non altera solo la percezione del tempo ma anche la natura stessa dei sintomi e delle loro narrazioni. «Il trauma non può infatti esprimersi fintantoché non trova qualcosa che possa rappresentarlo, qualcosa che comunque si rivelerà ogni volta in forme e modi parziali, oscuri» (DE ROGATIS 2023: 21): è a tal proposito che, per la nostra analisi, Artemisia assume la funzione di un vero e proprio dispositivo narrativo in quanto «figura» capace di formalizzare l'esperienza traumatica, pur nel suo carattere elusivo e sfuggente. Nelle maglie allentate di questa dimensione (a)temporale subentra allora una sfasatura cognitiva tra ciò che è accaduto e ciò che poi verrà rappresentato, che proietta nel trauma anche una potenzialità allegorica: grazie a Banti, non a caso, per la prima volta «Artemisia mostra la sua natura primordiale, non di personaggio in carne e ossa ma di figura allegorica bloccata nella profondità del tempo» (BAZZOCCHI 2021: 91). La percezione del trauma rimanda inevitabilmente a qualcos'altro, a un grumo cognitivo che non sarà mai del tutto esprimibile e replicabile nella sua interezza, e potrà essere alluso solo per frammenti: «l'impegno del narrare», afferma Banti (2013: 245) nella nota introduttiva del romanzo, «non sosteneva che la forma commemorativa del frammento». Come scrive infatti Daniela Brogi (2023: 209) nella postfazione alla nuova edizione Oscar Mondadori di *Artemisia*, «dove è passato un trauma, nulla è più intero».

A differenza di Elsa Morante, però, Banti non arriva mai a proporre una forma di «realismo traumatico» così come è stato teorizzato riguardo al contesto italiano da DE ROGATIS/ WEHLING-GIORGI 2021, basato sulla «coraggiosa invenzione di una poetica novecentesca del pathos» (DE ROGATIS 2021: 174), capace di offrire una sintesi originale in forma unitaria e drammaturgicamente efficace. Banti sembra anzi rifuggire questa dimensione, senza preoccuparsi di raggiungere una coesione narrativa definitiva, come testimonia a livello formale la natura «aperta» (cfr. GARBOLI 1970) di *Artemisia* e, a livello materiale, l'aspetto tipografico del romanzo, «formato da venti lasse narrative, separate da una doppia interlinea – l'interlinea, il doppio spazio bianco: che magnifico simbolo dello spazio rimosso delle donne» (BROGI 2023: 2015). Se opere come *La Storia* (1974) di Morante cercheranno di riempire questo «spazio rimosso», Banti sembra invece volere lasciarlo deliberatamente come un luogo *da colmare*, sottolineando piuttosto come esso resti per sempre «irrevocabile». Ciò nonostante, una simile consapevolezza non implica che quel vuoto non possa essere presentato sotto nuove forme al pubblico odierno: «per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua», scrive infatti Banti (2013: 355), sebbene sia perfettamente conscia dell'abisso incolmabile dal quale si sta sporgendo. Ancora legata a una poetica che potremmo definire tardo modernista, la scrittrice esibisce l'arbitrarietà della sua operazione letteraria, mettendo in scena a livello metapoetico «un universo rimosso e negato le cui tracce sono rinvenibili solo attraverso spaccature, impronte, ellissi, metamorfosi e moltiplicazioni» (DE ROGATIS 2021: 170), che si riferiscono quindi più a una sorta di «modernismo traumatico» che a un «realismo traumatico» vero e proprio.

Data la sua formazione da critica d'arte, per Banti eludere l'unitarietà narrativa e perseguire la poetica del frammento significa anche raccontare per immagini: l'estetica del trauma, nel caso di *Artemisia*, si arricchisce dunque anche di una dimensione visuale. In tal senso, come suggerisce lo stesso Barthes in merito alla *Giuditta* di Artemisia (cfr. *supra* 2.5), il concetto di «punctum» potrebbe rivelarsi utile nell'inquadrare la rappresentazione traumatica come «campo cieco» di un'immagine altrimenti «immobile» (cfr. BARTHES 2003), cioè non ancora giunta «a leggibilità». Tutte le fotografie, sostiene un'altra illustre autrice che si è occupata di Artemisia (e Banti) come Sontag (1977), danno vita a una doppia temporalità a metà fra *presenza* e *assenza*, innescando analogie inattese fra la sensazione di morte e lo spazio della perdita, che come vedremo assumono un ruolo seminale nel romanzo bantiano (cfr. *infra* 3.1.2). Se per Barthes (2003) la contemplazione delle immagini fotografiche è già una «microesperienza di morte», per Sontag (1977) esse *preannunciano* la morte, svolgono cioè la funzione di un «memento mori». Rispetto alla canonica narrazione letteraria, dunque, il dispositivo ecfrastico offre un'ulteriore possibilità di esprimere l'indicibilità del trauma (cfr. *infra* 5.3). Come sostiene infatti Katrin Wehling-Giorgi (2022: 32), che ha recentemente

offerto un prezioso contributo sul rapporto fra le forme del trauma e la dimensione visuale, «images provide a productive way of addressing the expressive impasse of trauma as, being less mediated than linguistic expression, they can arguably capture the haunting absence of loss by providing a more accessible, potent semiotic code that structurally and visually mirrors a violent experience»[147].

La rappresentazione del trauma non può mai dire «tutto» (BAZZOCCHI 2021: 87), come del resto i ricordi di Artemisia, di cui Banti ribadisce più volte la natura «irrevocabile», e quindi per noi lettori mai accessibile nella sua interezza. La narrazione traumatica lascia inevitabilmente delle faglie, spiragli di un vuoto incolmabile, analogamente alla dinamica della *presenza*/*assenza* descritta dal movimento ermeneutico dell'«impronta», di cui abbiamo già parlato nell'*Introduzione* della tesi: «qualcosa che ci parla sia del *contatto* (il piede che sprofonda nella sabbia) sia della *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta); qualcosa che esprime sia il contatto della perdita sia la perdita del contatto» (DIDI-HUBERMAN 2009: 15). Proprio a causa di questa ambiguità insolubile, le tracce del trauma si configurano come elementi dotati di una particolare estraneità, ovvero derivanti da ciò che – citando Henri Michaux, autore prediletto da Banti – potremmo definire come un *lointain intérieur*, un'intimità remota (cfr. BASSETTI 2021b). Tale ambivalenza richiama da vicino la riflessione di Freud intorno al concetto di *Unheimliche*, in cui l'antitesi fra *perturbante* e *famigliare*, in realtà, «non è così netta e nasconde invece una commistione tra i due contesti» (DE ROGATIS 2023: 22).

Se la traccia del trauma ritorna a galla in forma lacunosa e enigmatica, ma anche ossessiva, non riconducibile alle forme del *lógos*, allora essa assume anche una dimensione spettrale. Secondo Abraham e Torok (2009: 371), infatti, «il fantasma delle credenze popolari non fa dunque altro che oggettivare una metafora che lavora nell'inconscio: il seppellimento *nell'oggetto* di un fatto inconfessabile». In questa prospettiva, a venire ad assillarci sono allora «le lacune lasciate in noi dai segreti degli altri» (ivi: 370), fantasmi di un passato irrisolto tramandato di generazione in generazione come una malattia ereditaria. Al centro di una simile dinamica vi è la «cripta», che si insedia nel «soggetto criptoforo» quando «il segreto vergognoso è appartenuto a un oggetto che svolgeva la funzione di *ideale dell'io*» (ivi: 260). Solo alla base di tali premesse, allora, è possibile comprendere come il rapporto fra Artemisia e alcune figure simboliche maschili come il Padre e il Maestro (Orazio), lo Stupratore (Agostino) o il Marito (Pierantonio), è in fondo una «una decalcomania che, cambiati i panni, artefatti i colori, riproduce camuffato, ma intero, il mistero doloroso di Anna Banti» (GARAVINI 2013a: XXI) – ma come vedremo anche quello di autrici quali Alexandra Lapierre, Cathy Caplan, Gina Siciliano e FKA Twigs (cfr. *infra* 3.3). È proprio attraverso

[147] «Le immagini forniscono un modo produttivo di affrontare l'impasse espressiva del trauma in quanto, essendo meno mediate dell'espressione linguistica, possono probabilmente catturare l'ossessionante assenza della perdita fornendo un codice semiotico più accessibile e potente, che rispecchia strutturalmente e visivamente un'esperienza violenta».

il riconoscimento della natura traumatica, e quindi allegorica, intergenerazionale, della figura di Artemisia, che il nostro tempo è riuscito a «leggere» anche un altro elemento della «costellazione» di questa seconda parte della tesi: ovvero concepire Artemisia come «altrove» (cfr. BASSETTI 2020), inteso come spazio culturale di un nuovo rapporto tra femminile e maschile (cfr. *infra* 4).

La genealogia secolare dello spettro proietta infatti il trauma in una cornice storica, che Derrida mette al centro del suo celebre saggio *Spectres de Marx* del 1993. Pur essendo debitore dalla ricerca di Abraham e Torok, Derrida se ne distanzia proponendo invece una spettralità positiva: un *revenant* da valorizzare per la sua temporalità persecutoria, capace cioè di destabilizzare gli orizzonti ideologici del presente. Dal trauma si passa allora all'«hantologie», una «logica della *hantise*» (DERRIDA 1994: 125; 18), dell'ossessione, in cui il neologismo francese *hantologie* rovescia l'assolutezza della parola *ontologie* ("ontologia"). Lo spettro del marxismo è quindi una «anacronia» che, recuperando Benjamin, Derrida propone come una «spettrologia». Da questa prospettiva, il ritorno del *revenant* destabilizza il tempo unidimensionale del neoliberismo, mettendo così in discussione la sua presunta autosufficienza e, di conseguenza, la sua egemonia. Al di là del discorso prettamente politico, questa filosofia della Storia apre orizzonti ulteriori che, a partire dal trauma, riescono a interrogare soggettività sommerse come lo è stata, in parte, la vicenda di Artemisia e le sue possibili implicazioni sul nostro presente: la spettralità derridiana, cioè, indica «visioni del nuovo millennio anche alternative a quelle dello stesso decostruzionismo di Derrida» (DE ROGATIS 2023: 23).

L'autore francese torna ad affrontare i concetti di *hantologie* e spettralità nel saggio *Mal d'archive: une impression freudienne* del 1995, associandole appunto al concetto di archivio, strumento decisivo per la memoria individuale e collettiva. Secondo Derrida (1996: 19), «l'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso», finendo per autocancellarsi nello slancio attraverso cui, invece, vorrebbe perpetuarsi. In epoca moderna, gli archivi nascono come mezzi volti certo a conservare, ma anche a esercitare un'omissione di carattere giuridica e politica. Infatti, «non c'è nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria» (ivi: 11). Da un punto di vista etimologico, l'archivio è il «*cominciamento*» e il «*comando*», «là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale» (ivi: 7), perché il suo scopo è anche quello di esercitare «un potere sul documento, sulla sua detenzione, sulla sua ritenzione o interpretazione» (ivi: 1). In quanto forma storica, ma anche istituzionale e politica, l'archivio rischia potenzialmente di autoannularsi in questa dicotomia normativa, intrinseca al suo stesso etimo.

Come sottolinea Caruth (2013: 77), psicoanalisi e storia condividono un'analoga spinta verso la «figura archivistica». Nella memoria traumatica come nella ricerca storiografica, «l'archivio è costituito non solo da eventi che servono a conservare la memoria degli eventi stessi, ma anche da eventi che, proprio perché traumatici, vengono distrutti e/o distruggono quella stessa memoria» (DE

ROGATIS 2023: 24). Questi ricordi, secondo Caruth (2013: 78), «non *rappresentano* ma piuttosto *mettono in scena* la storia: *fanno* la storia anche cancellandola». L'azione differita è «qualcosa che ritorna ma ritorna anche per cancellare il suo passato, ritorna come qualcosa di diverso da ciò che si potrebbe mai riconoscere» (ivi: 87). È a fronte di questa duplice spinta oppositiva che risulterà possibile, allora, inquadrare due operazioni diametralmente opposte, derivanti entrambe dagli atti del processo per stupro del 1612, conservati appunto all'Archivio di Stato di Roma (cfr. *supra* 1.4.2): da una parte la carica spettrale del romanzo di Banti, in cui Artemisia agisce da *revenant* incarnando una temporalità persecutoria che agisce sul nostro presente (cfr. *infra* 3.1); dall'altra la «repressione» esperita da Pietrangelo Buttafuoco (2016), che nel suo romanzo soffoca l'emersione di qualsiasi «traccia traumatica» che possa mettere in discussione i presupposti «impensati» del nostro tempo (cfr. *infra* 3.2).

Se la memoria traumatica collabora al processo di distruzione dell'archivio, infatti, le tracce del trauma vanno invece nella direzione opposta, opponendo resistenza a un tale processo, in quanto rappresentano «una impronta più arcaica», «un'impronta ogni volta singolare» (DERRIDA 1996: 125). Queste tracce sono materiali traumatici dissimulati o distrutti, deviati, «rimossi» contenuti negli «*archivi del male*», paludi metaforiche di verità storiche allo stato latente. La potenziale sopravvivenza delle tracce, e la loro eventuale emersione, rende ogni archivio «spettrale»: «la struttura dell'archivio è spettrale. Lo è a priori: né presente né assente "in carne e ossa", né visibile né invisibile, traccia che rinvia sempre a un altro il cui sguardo non potrebbe essere incrociato» (ivi: 110). Apparentemente sommersa una volta per tutte, la «verità spettrale» è un'entità in potenza, che in determinate circostanze individuali o collettive arriva a manifestarsi. Allo stesso modo, il potere iconico che Artemisia esercita sul nostro tempo è divenuto «leggibile» grazie a nuove lenti culturali (come appunto quella del trauma) capaci di *intus-legere* la vita e l'opera dell'artista: una tale operazione ricalca appunto le dinamiche dell'*hantologie*, poiché recupera ciò che è stato rimosso rendendo Artemisia una matrice contemporanea di contenuti creativi, caratterizzati sempre più da una forma transmediale (cfr. *infra* 5) e un messaggio di genere (cfr. *infra* 4).

Gli «archivi del male» sono una latenza che diventa visibile al manifestarsi del «mal d'archivio»: «un sintomo, una sofferenza, una passione» (DERRIDA 1996: 3), che abbiamo già visto spuntare nel caso di Longhi (cfr. *supra* 2.3). Se da una parte gli archivi che Derrida definisce «ipomnestici», volti cioè al ricordo di fatti avvenuti, hanno il compito di catalogare, duplicare, fossilizzare e infine rinchiudere le tracce processate in un qualche supporto tecnologico, leggibile e quindi rassicurante; dall'altra gli archivi del male contengono invece elementi disturbanti, favoriscono la dispersione e fanno venire alla luce tracce traumatiche e inattese, facendo schizzare l'indice di entropia. Quando le due tendenze si alternano in maniera complementare, come in un vitale

susseguirsi di sistole e diastole, il «mal d'archivio» riesce a proiettare la «verità spettrale» nella «verità materiale» degli archivi ipomnestici, costringendo questi ultimi a un'opportuna riformulazione, alla scossa di assestamento di una nuova forma di «verità». Una tale dinamica di poteri e contropoteri garantisce la «politica dell'archivio», vale a dire «la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione» (ivi: 11). La memoria collettiva si basa pertanto sul mutuo concorso dei due tipi di archivi, quelli ipomnestici e quelli del male. Solo la puntuale e periodica convergenza tra il primo e il secondo, cioè fra la stabile superficie istituzionale e le tracce rivoluzionarie sommerse, garantisce alla memoria collettiva «un rinnovamento continuo del suo significato e del suo potere di aggregazione» (DE ROGATIS 2023: 25).

Il capitolo cercherà dunque di inquadrare, attraverso la lente del trauma, il «potere iconico» di Artemisia come punto di contatto fra queste due forme di *presenza* e *assenza*, superficie e profondità, potere e contropotere, istituzione e rivoluzione, nella convinzione che la sua attrattività odierna rappresenti una delle «tracce traumatiche» più interessanti emerse negli ultimi decenni: l'enzima, cioè, di una nuova memoria collettiva, e dunque l'archetipo di una cultura ancora a venire, in quanto «immagine-desiderio» propedeutica alla «struttura del risveglio» benjaminiana, ovvero un recupero del passato che assume le forme del passaggio dal sonno alla veglia (cfr. BAZZOCCHI 2021: 71). «Questo risveglio di Artemisia», scrive emblematicamente Banti (2013: 347) in un momento storico cruciale come quello del Dopoguerra, «è anche il mio risveglio. Son scadute le franchigie della guerra, quelle libertà dello straordinario che ognuno si sentiva concesse; ogni morto riposa nella sua tomba definitiva». L'eredità intergenerazionale di Artemisia, come donna e come artista, veicolata attraverso le forme del trauma e della spettralità, non si limita allora a «decostruire il pensiero occidentale, ma anche a prospettarne uno alternativo: un'operazione utopica che unisce un progetto politico ad un'aspirazione individuale. In questa prospettiva la memoria delle donne diviene strumento critico e creativo insieme» (FORTUNATI/GOLINELLI/MONTICELLI 2004: 12-13).

3.1 Anna Banti e Artemisia come «revenant»

> Never has the passion of novelist for protagonist been so intently formulated. Like Virginia Woolf's *Orlando*, *Artemisia* is a kind of dance with its protagonist: through it course all the relations that the author can devise with the fascinating woman whose biographer she has decided to be. The lost novel has been recast as a novel about a haunting. Nothing so crude as an identification: Anna Banti does not find herself in Artemisia Gentileschi – any more, or less, than Woolf thinks that she is Orlando. On the contrary, Artemisia is for ever and supremely someone else.
>
> (Susan Sontag, *A Double Destiny*)

Nel suo fondamentale saggio *A Double Destiny*, Susan Sontag (2003) afferma che *Artemisia* di Anna Banti è «a tragic reflection on the condition of being a woman, and of defying the norms of one's sex […]. As an account of exemplary tribulations that follow from being independent, an artist and a woman, Banti's novel is also exemplary in its despair and its defiance: the merit of Artemisia's choice is never in doubt»[148]. Ciò nonostante, anche se il romanzo è chiaramente legato ad aspetti relativi al genere e al trauma, non è ancora stato proposto uno studio che consideri questi due fattori simultaneamente, specie all'interno del dibattitto critico italiano. Partendo dalla «memoria multidirezionale» (ROTHBERG 2009) che è alla base della struttura «aperta» del romanzo (cfr. GARBOLI 1970), questa sezione intende esplorare l'approccio dialettico adottato da Banti per rappresentare il proprio trauma e quello della sua protagonista. Se, da una parte, lo stupro subìto da Artemisia è stato un oggetto di studio molto frequentato negli ultimi decenni, dall'altra l'esperienza bellica di Banti non è ancora stata approfondita come meriterebbe. Infatti, i bombardamenti nazisti su Firenze sono menzionati di solito solo in relazione alla perdita del manoscritto originario o all'ambientazione dell'incipit di *Artemisia*, senza riservare troppa attenzione al fatto che l'autrice visse in prima persona le atrocità della guerra. Pertanto, tramite la lente del trauma e un'analisi approfondita della corrispondenza bantiana del tempo, cercheremo di mostrare come la seconda guerra mondiale possa aver avuto un ruolo ancora più importante di quanto pensato precedentemente, nell'elaborare una narrazione spettrale fondata su un montaggio «politemporale» (LUCKHURST 2014).

Lungo questo itinerario critico, l'*hantologie* di Derrida e i conseguenti *Spectral Studies* saranno degli indispensabili punti di riferimento teorici. In particolare, l'itinerario critico farà riferimento a tre nozioni fondamentali introdotte dal filosofo francese in *Spectres de Marx*: innanzitutto *l'effetto*

[148] «una tragica riflessione su ciò che significa essere donna e sfidare le norme del proprio sesso […]. In quanto resoconto delle esemplari tribolazioni che derivano dall'essere indipendente, artista, e donna, il romanzo della Banti è esemplare anche nella disperazione e nella sfida: il valore della scelta di Artemisia non è mai posto in dubbio» (SONTAG 2008: 45).

visiera, per cui «ci sentiamo visti da uno sguardo che sarà sempre impossibile incrociare», e «non possiamo identificarlo con assoluta certezza, siamo rimessi alla sua voce» (DERRIDA 1994: 7) – proprio come accade tra il *revenant* di Artemisia e la stessa autrice; il *lutto*, che secondo Derrida «consiste sempre nel tentativo di ontologizzare dei resti, di renderli presenti, in primo luogo di identificare le spoglie e localizzare i morti» (ivi: 9) – un'operazione che, nel caso del corpo manoscritto perso sotto le macerie, può essere esperita dall'autrice solo in termini letterari; infine, il concetto derridiano di *eredità*, che ben si addice al tentativo bantiano di creare una genealogia intergenerazionale che partendo da Artemisia arrivi fino ad oggi, perché «non si eredita mai senza confrontarsi con qualcosa di spettrale e dunque con più d'uno spettro» (ivi: 24).

3.1.1 Banti, Artemisia e la Guerra: da un «doppio trauma» a un «doppio destino»

> Non so se Artemisia rinascerà: ma non sarà più quella. Per ora non voglio più pensarci: quella cassa di manoscritti e di libri è proprio un sepolcro doloroso.
>
> (Anna Banti a Maria Bellonci, 21 ottobre 1944)

Fino all'estate del 1943, l'atteggiamento della scrittrice nei confronti del conflitto in atto appare sorprendentemente distaccato: non solo nei carteggi privati, ma anche nelle prose destinate al pubblico è infatti percepibile «una sensazione di sfasatura rispetto al momento storico», uno spaesamento che genera un effetto «estraniante, per il fatto stesso di comparire affiancate da notizie su cui poco si poteva ironizzare» (BIAGINI 2004: 280). Si tratta di articoli sarcastici su tematiche come la smania delle vacanze, le mode, i riti della quotidianità femminile, personaggi letterari e mondani. Contributi dai quali Banti si dissocerà in un secondo momento, affermando di non avere mai voluto raccogliere in volume i propri pezzi di costume (a differenza dei saggi critici, raccolti in *Opinioni* nel 1961) in quanto «giochi facili, superficiali e anche leggermente disonesti. Credo […] sia una buona scusa […] per chi [non] vuole assumere le responsabilità di un moralista integrale» (in PICCIONI 1957: 2).

È il bombardamento su Firenze del 25 settembre 1943 a infrangere questo processo d'inconscia rimozione: l'approssimarsi della guerra fa precipitare Banti in uno stato di profonda inquietudine, come emerge da una lettera a Maria Bellonci dell'11 ottobre: «Ora non so che dire. […] Vederti sarebbe, senza esagerazione, l'unica cosa che mi sia permesso, ormai, di desiderare: e piangere con

te»[149] – avremo modo di analizzare come le lacrime assumeranno un valore seminale, nel passaggio da questo smarrimento iniziale alla nuova *Artemisia* (cfr. *infra* 3.1.2). L'acuirsi degli attacchi coincide, per l'autrice, con l'impossibilità di scrivere e la dolorosa messa in discussione della propria vocazione letteraria.

> Io? No, non lavoro più. Credo […] di aver esaurito quel che potevo dire e che del resto così pochi hanno ascoltato. […] Ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera, con altre giustificazioni. Aver "capito" insomma certe ragioni umane che ci sfuggono. Dico "ci" perché non vedo nessuno degno di capirle né sulla strada di esserlo. E allora, ecco che passo il mio tempo leggicchiando, senza rimorsi. Te lo ricordi come ero attiva e regolare nel mio lavoro? Non ha servito a nulla, non ne valeva la pena. Leggo gli *Sposi promessi*, Montaigne, e tanti altri vecchiumi. Di rado, m'illudo di esser nata qualche secolo fa (a Maria Bellonci, 27 dicembre 1943).

La sfiducia nei confronti del proprio talento è legata alla necessità di scorgere nuovi paradigmi capaci di interpretare un mondo che, dopo il trauma personale e collettivo della Guerra, non potrà essere più lo stesso: «il ritmo della sua storia aveva una morale e un senso», dichiarerà significativamente Banti (2013: 267) riguardo al manoscritto perduto, «che forse son crollati con le mie ultime esperienze». Come afferma Caruth (1995: 153), la natura improvvisa del trauma «cannot be placed within the schemes of prior knowledge», e infatti l'autrice non sembra cercare questi riferimenti epistemologici nel passato prossimo, ma piuttosto in un'altra dimensione temporale, un «altrove» (cfr. BASSETTI 2020; cfr. *infra* 4).

Impossibilitata dalla guerra, Banti riflette sul valore identitario del proprio scrivere, realizzando come non fosse solo un mero esercizio letterario, ma anche (e soprattutto) un *lavoro*. Proprio il «diritto al lavoro congeniale» per le donne sarà infatti il motivo ricorrente di questi mesi, come se in esso avesse appunto individuato una delle «ragioni umane» grazie alle quali iniziare a «guardare le cose in un'altra maniera», raggiungendo quella «parità di spirito fra i due sessi» che formalizzerà di lì a poco in *Artemisia*. Il tema dell'indipendenza femminile, in realtà, era già stato affrontato dell'autrice (basti pensare ai racconti *Il coraggio delle donne*, *Sofia o la donna indipendente* e *Vocazioni indistinte*), ma soltanto dopo la guerra – grazie anche alla lezione woolfiana, come vedremo – assumerà un peso specifico ulteriore, radicale e programmatico.

Con il passare dei mesi, però, la situazione precipita ulteriormente: Firenze diviene fronte di guerra, e il rifiuto di Longhi di aderire alla Repubblica Sociale mette in pericolo la coppia, che sarà costretta a rifugiarsi a Palazzo Pitti.

> Cara Mariolina,

[149] Salvo diversa segnalazione, tutte le lettere citate sono tratte da GARAVINI 2013b, indicando la data di invio.

> ti scrive una mezza insensata, senza casa, rifugiata a Palazzo Pitti, fra una turba di disperati. Siamo al fronte, a pochi metri dall'Arno, fra cannonate mitragliere, franchi tiratori partigiani e alleati. […] Maria, Maria! Le mine sono state inaudite! Abbiamo passata una notte di terrore […]. Un incubo, Maria […]. Sono dunque senza rifugio, senza biancherie né abiti, con poco cibo, assediata in questo inferno, colla visione di una città distrutta e le voci degli orrori che di là d'Arno si commettono da quattro giorni. Se i tedeschi ritornassero indietro non credo che nessuno di noi si salverebbe. O Mariolino, e allora ti sia raccomandata *la mia memoria e quella della povera Banti* che sotto le macerie ha perduto i suoi due ultimi libri, Artemisia, e Storia di famiglia (a Maria Bellonci, 8 agosto 1944, mio il corsivo).

In aggiunta al trauma della guerra, l'autrice è costretta a vivere anche la perdita del manoscritto. Vorrei soffermarmi sull'ultima richiesta che la scrittrice rivolge a Bellonci («e allora ti sia raccomandata…»), su quella che potrebbe essere definita, cioè, come una sorta di dissociazione traumatica fra la persona di Lucia Lopresti («la mia memoria») e il *nom de plume* dell'autrice («e quella della povera Banti»). È come se l'irrompere della guerra avesse fatto emergere un trauma precedente, latente, che non era mai stato realmente processato: ovvero la problematica scelta, da parte di Banti, di lasciare la storia dell'arte per dedicarsi alla letteratura, maturata intorno ai primi anni Trenta – una scelta legata alla relazione gerarchica fra l'autrice e suo marito (oltre che maestro), considerato uno dei massimi critici d'arte del tempo[150]. La questione non è certo nuova per la critica, e ha a che fare con la scelta di firmarsi con lo pseudonimo Anna Banti nelle opere narrative (a differenza che nei precedenti saggi di critica d'arte, dove l'autrice aveva usato il suo vero nome, Lucia Lopresti), ma un'analisi approfondita attraverso la lente del trauma potrebbe offrire in tal senso nuovi spunti all'interno del contesto italiano (cfr. DE ROGATIS/WEHLING-GIORGI 2022), come dimostra appunto quest'evidenza testuale passata sotto traccia.

È la stessa autrice, intervistata da Grazia Livi (1971: 12) a pochi mesi dalla scomparsa di Longhi (morto il 3 giugno 1970), a tornare sulle ragioni della sua scelta, sul simbolico cambio di identità da critica d'arte a letterata: «Ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti, il mio vero nome, quello che non mi è stato dato dalla famiglia, né dal marito». E ancora, negli anni Ottanta: «Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui lo aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene. Il mio vero nome, Lucia Lopresti, non mi piaceva. Non è abbastanza musicale. Anna Banti era una parente della famiglia di mia madre. Una nobildonna molto elegante, molto misteriosa. Da bambina mi aveva incuriosita parecchio. Così divenni Anna Banti» (PETRIGNANI 1984: 101). Ma basta leggere *Un grido lacerante*

[150] In merito al quale Banti stessa, a più di dieci anni dalla morte di Longhi, intervistata per il «Corriere della Sera» dal giornalista Enzo Siciliano (1981), dichiarerà: «Non è stato facile, mi creda, vivere con un uomo come lui».

del 1981, l'ultimo nonché il più autobiografico dei romanzi bantiani, per realizzare come lo pseudonimo nasconda in realtà una questione ben più profonda e dolorosa.

> Se lo era conquistato da sé, con amarezza e audacia, avendo rifiutato la sua nascita e il suo stato civile: se falliva, il suo insuccesso non avrebbe coinvolto nessuno. Quel nome, un po' pesante e senza grazia, era la sua unica proprietà. […] Quando i suoi libri cominciarono a uscire (e ogni volta li considerava con autentico scetticismo), constatò che riscuotevano una approvazione piena di rispetto, ma anche un po' sospettosa: lei era soprattutto la donna di un uomo eccezionale e questo privilegio andava pagato. Inoltre si conoscevano le sue illusioni giovanili, i casi che l'avevano sequestrata dal mondo. Doveva contentarsi e si contentava (BANTI 2013: 1561-1562).

L'American Psychiatric Association (2013: 291) definisce la dissociazione come «a disruption and/or discontinuity in the normal integration of consciousness, memory, identity, emotion, perception, body representation, motor control, and behaviour». Una tale definizione può rivelarsi molto utile per cogliere le ragioni profonde che hanno portato l'autrice a trasformare la struttura della versione originaria di *Artemisia*, una canonica biografia romanzata divisa per capitoli: è infatti proprio da questa radice dissociativa che, a mio avviso, deriva l'esigenza di stabilire in prima persona un dialogo maieutico con il suo «personaggio forse troppo diletto» (BANTI 2013: 245), ovvero un'altra donna che ha vissuto esperienze traumatiche, con la quale Banti può ora empatizzare in maniera inedita rispetto al periodo prebellico. «Chiudo gli occhi e per la prima volta le do del tu» (ivi: 259), leggiamo non a caso nelle prime pagine del romanzo, dopo avere appreso della perdita del manoscritto.

> No, Mariolino, non ho recuperato i miei manoscritti, non li riavrò mai più. Non solo "Artemisia" e l'altro romanzo, ma tutto, tutto quello che avevo scritto, da tanti anni, abbozzi, racconti finiti e non finiti, tutto, tutto. Stavano in una cassetta da imballaggio insieme ai libri più cari, quelli che mi servivano per Artemisia, insieme ai quaderni del processo Gentileschi e a lettere preziose, ricevute etc. […] Tu mi chiedi se "lavoro" Mariolino, e mi vien da ridere. Chi sono, infine? Son una che ha scritto qualche cosa? Nulla me lo prova. *Le mie povere tele son disperse*, non hai idea di cosa voglia dire ritrovarsi senza un pezzo di carta scritta, non ci si riconosce più (a Maria Bellonci, 6 ottobre 1944, mio il corsivo).

Vorrei soffermarmi sull'espressione «le mie povere tele son disperse»: invece del «mio povero *manoscritto*», Banti scrive a Bellonci «le mie povere *tele*», come se non fosse lei a parlare, ma Artemisia – una tale inversione simbolica prefigura già il successivo processo di simmetrizzazione fra l'autrice e la sua protagonista, innescato dal trauma bellico. Un'affermazione del genere, tuttavia, non può essere attribuita né alla prosopopea dell'Artemisia storica né alla protagonista delle pagine finite sotto le macerie, il cui fantasma (come vedremo tra poco) sembra provenire da una dimensione remota e intima allo stesso tempo. Oltre alla guerra, la dolorosa scelta di Banti (arte/letteratura) e lo stupro di Artemisia, questo slittamento rivela un ulteriore trauma della perdita, che riguarda sia il

manoscritto perduto, per l'autrice, che l'occasione mancata di essere riscoperta dopo secoli di oblio, per la pittrice: proprio da questa *assenza* condivisa nasce la natura polisemica di *Artemisia*, come racconto dialogico di un destino doppiamente taciuto.

Non deve allora sorprenderci che un'opera dedicata a un'artista del Seicento sia parsa a uno dei suoi primi lettori, il già citato Emilio Cecchi, come «un'autobiografia appena mascherata»[151]. Quest'impressione sembra essere confermata non solo dalla presenza del personaggio di Banti all'interno del romanzo, ma anche dal modo in cui l'autrice reinterpreta la biografia di una pittrice di cui si sapeva pochissimo all'epoca. Infatti, come nota sintomaticamente Pasolini (1973: 75) riguardo a un altro romanzo bantiano, *La camicia bruciata* (1973), è come se l'autrice rappresentasse «una dissociazione di una sola persona reale in due, altrettanto reali» anche in *Artemisia*.

Tuttavia, il *topos* del doppio da una parte, e un'analisi meramente autobiografica dall'altra, non basterebbero per spiegare aspetti letterari come la significativa insistenza, da parte di Banti, nel presentare due personaggi femminili opposti e/o complementari nella maggior parte delle sue opere narrative[152]. A tal proposito, credo che gli studi sul trauma possano suggerire nuove prospettive di ricerca, specie nel fare luce sui dispositivi adottati dall'autrice per formalizzare, a livello conscio e inconscio, aspetti traumatici della propria esistenza. Come vedremo tra poco, durante il periodo bellico Banti riesce per la prima volta a superare (a suo modo) la propria endemica reticenza, dando voce alle sue esperienze traumatiche attraverso la vita e l'opera di Artemisia, rievocata come *revenant* con cui entrare in dialogo in quanto *alterità/stessità* spettrale, perché «one war time will always be seen through the lens of another» (LUCKHURST 2014: 60).

> Never has the passion of novelist for protagonist been so intently formulated. Like Virginia Woolf's *Orlando*, *Artemisia* is a kind of dance with its protagonist: through it course all the relations that the author can devise with the fascinating woman whose biographer she has decided to be. The lost novel has been recast as a novel about a haunting. Nothing so crude as an identification: Anna Banti does not find herself in Artemisia Gentileschi – any more, or less, than Woolf thinks that she is Orlando. On the contrary, Artemisia is for ever and supremely someone else[153] (SONTAG 2003).

---

[151] L'espressione è tratta da una lettera che Cecchi inviò a Gianfranco Contini il 24/12/1947 (CECCHI/CONTINI 2000: 81). Va notato che entrambi gli interlocutori erano intimi della coppia Banti-Longhi.

[152] Si vedano ad esempio Ofelia e Giulia in *Vocazioni indistinte* (1940), Maria e Fernanda in *Sette lune* (1941), Arabella e Claudia in *Arabella e affini* (1955), Angelica e Agnese ne *La monaca di Sciangai* (1957), Marguerite Louise e Violante ne *La camicia bruciata* (1973).

[153] «Mai la passione di un romanziere per il suo protagonista è stata formulata con tanta intensità. Come *Orlando* di Virginia Woolf, Artemisia è una sorta di danza con la sua protagonista: nel romanzo si susseguono tutte le possibili relazioni che l'autrice può immaginare con l'affascinante donna di cui ha deciso di essere la biografa. Il romanzo perduto è stato riformulato come romanzo di un'ossessione. Nulla di così grossolano come un'identificazione: Anna Banti non ritrova se stessa in Artemisia Gentileschi, né più, né meno, di quanto la Woolf creda di essere Orlando. Al contrario, Artemisia è eternamente e supremamente altra» (SONTAG 2008: 34).

3.1.2 La rievocazione del trauma fra dimensione dialogica e visuale

> Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Persa ogni speranza di rinvenire il manoscritto perduto[154], Banti decide di riscrivere subito *Artemisia*, lasciando da parte il romanzo *Una storia di famiglia*, che pure aveva definito come «tutto un susseguirsi di emozioni», un libro che «forse non era brutto» (a Maria Bellonci, 6 ottobre 1944). Come nota Fausta Garavini (2013b: XXIII), questa scelta rivela come la riscrittura di *Storia di famiglia* non fosse caratterizzata dalla stessa urgenza di *Artemisia*: il romanzo, pubblicato solo nel 1953 con il nuovo titolo *Il bastardo*, presenta infatti una struttura canonica, probabilmente simile a quella della versione precedente. Una tale considerazione è suggerita dalla stessa autrice, che alla fine del libro indica la data "giugno 1943" (quindi prima dei bombardamenti), a differenza che in *Artemisia*, dove scrive "Estate 1944-estate 1947": non il momento esatto in cui ha finito l'opera, dunque, ma l'intero arco temporale del suo processo di riscrittura. Come nota Pasolini (1957: 3), sebbene anche *Il bastardo* sia «tecnicamente» un romanzo «da fare» in quanto quasi finito quando fu perso durante la guerra, esso ci appare nella nuova versione come un romanzo «ricostruito»: un libro che appartiene a un'epoca passata, al contrario di *Artemisia*, che è invece programmaticamente un'opera «da ricostruire»: «un libro fenice», come l'ha definito Sontag (2008: 34), che viene dal passato ma al contempo è proiettato verso un tempo a venire.

A prima vista, la nuova versione di *Artemisia* presenta due novità principali: da un lato, l'autrice diventa un personaggio all'interno del suo stesso romanzo, dall'altro la figura di Artemisia si articola in (almeno) tre Artemisie: la pittrice storica, il personaggio di carta perduto sotto le macerie e il *revenant* con il quale Banti (autrice e personaggio) entra appunto in dialogo. Come puntualizza Sontag (2003), «Banti's presence in the narrative is at the heart – is the heart – of the novel»; d'altra parte, vorrei qui sottolineare anche la scelta, altrettanto significativa, di rievocare Artemisia in una forma fantasmatica, che ha molto a che fare proprio con la dimensione del trauma. L'irruzione di un

[154] «Sai quante pagine ho ritrovato, nel mucchio portato dalle macerie, dei miei due libri? Venti, dico venti: e solo di "Storia di famiglia". Di Artemisia solo il frontespizio, coll'indice dei capitoli» (a Maria Bellonci, 27 maggio 1945). Da notare come la nuova versione di *Artemisia* non presenterà una divisione in capitoli.

tempo (la vita di Artemisia nel XVII secolo) in un altro (i mesi terribili dell'escalation bellica e la ricostruzione dell'immediato Dopoguerra) è immaginata da Caruth (1995: 4) come una forma di «haunting», e non a caso Sontag (2003) nota come «the lost novel has been recast as a novel about a haunting». Il *revenant* rappresenta cioè una possibile incarnazione della disgiunzione temporale del trauma, la continua sopravvivenza del passato che *infesta* il presente: «non potrò più liberarmi di Artemisia» (BANTI 2013: 273), afferma non a caso la scrittrice.

> Banti's *Artemisia* is […] [an] important novel that testifies to the condition of being haunted, inhabited by the leading character. (Marguerite Yourcenar's *Memoirs of Hadrian* is another.) But this one is, specifically, about a woman of great accomplishment haunted by another woman of great accomplishment. Therefore, if for no other reason, Banti's novel has a feminist resonance (SONTAG 2003)[155].

In tal senso, il *revenant* personifica traumi irrisolti relativi alle due interlocutrici del romanzo: lo stupro subìto dalla pittrice, il suo rapporto problematico con gli uomini, le sue difficoltà nell'affermarsi come artista donna in un contesto patriarcale; ma allo stesso tempo l'angoscia sofferta da Banti sotto le bombe, la perdita dei «due figli» cartacei che l'«assillano»[156], ma anche i pregiudizi di genere che una donna deve ancora affrontare nel Novecento. «Artemisia's spectral incursions into Banti's present load every move in the advancing narration of the painter's life with emotional urgency»[157] (SONTAG 2003). L'autrice, dunque, non si identifica semplicemente in Artemisia, ma compie un'operazione ben più complessa: crea a livello letterario, cioè, qualcosa di simile a ciò che Homi K. Bhabha (2004) definirebbe un «terzo spazio» (il *revenant* di Artemisia, appunto), offrendo un luogo e un tempo alla riemersione delle «tracce traumatiche», condivise fra autrice e protagonista nel loro incessante dialogo/monologo – uno spazio-tempo che i bombardamenti avevano negato alla scrittrice, impedendole di processare la perdita del manoscritto e «ontologizzare» così, direbbe Derrida (1996: 9), il suo *lutto*. Da qui la straordinaria empatia che lega Banti al suo «personaggio forse troppo diletto», le cui voci finiscono spesso per sovrapporsi attraverso una scrittura fortemente polisemica.

Come abbiamo già visto (LUCKHURST 2008: 218), un nuovo spazio implica anche una nuova temporalità, e non è quindi un caso se il *revenant* di Artemisia vaga per i secoli come l'Orlando woolfiano (cfr. *infra* 3.1.3): «it is Artemisia who becomes a time-traveller, a visitor, a phantom»; «her

---

[155] «*Artemisia* è […] un romanzo importante che testimonia la condizione di un autore ossessionato, abitato dal protagonista. (Un altro è *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar). Ma quello della Banti è, specificamente, un romanzo su una donna di grande talento ossessionata da un'altra donna altrettanto talentuosa. Non foss'altro che per questo, dunque, *Artemisia* ha risonanze femministe» (SONTAG 2008: 43-44).

[156] «Lavoro soltanto "su commissione", sai, e quando ho un po' di vena artistica *quei due "figli perduti" mi assillano*, non so far altro che rimasticar cenere» (a Maria Bellonci, 27 maggio 1945, mio il corsivo).

[157] «Le spettrali incursioni di Artemisia nel presente dell'autrice caricano di un'urgenza emotiva ogni mossa attraverso cui procede la narrazione della vita della pittrice» (SONTAG 2008: 37).

lamenting phantom presence, is everywhere, irrepressible» (SONTAG 2003). La trama assume dunque una dimensione che è al contempo polispaziale e politemporale, e prende forma proprio dal sentimento di assenza derivato dalla perdita del manoscritto. Per avere un'idea di questo articolato palinsesto, dell'inestricabile stratificazione di aspetti spettrali come materialità e immaterialità, visibilità e invisibilità, prossimità e lontananza, presente e passato, vita e morte, basterebbe del resto analizzare solo le prime righe del romanzo.

> "*Non piangere*". Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. *Non alzo la testa*. "*Non piangere*": […] *Non alzo la testa*, nessuno mi è vicino.
> Poche cose esistono per me in quest'alba faticosa e bianca di un giorno d'agosto in cui siedo in terra, sulla ghiaia di un vialetto di Boboli, come nei sogni, in camicia da notte. Dallo stomaco alla testa mi strizzo in lagrime, non posso farne a meno, in coscienza, e ho il capo sulle ginocchia. […] Gente che alle quattro del mattino si spinge come gregge spaurito a mirare lo sfacelo della patria, a confrontare colla vista i terrori di una nottata che le mine tedesche impiegarono, una dopo l'altra, a sconvolgere la crosta della terra. […] E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono "*non piangere*" mi tocca in fretta come un'onda che s'allontana. *Alzo finalmente la testa che è già una memoria*, e in questa forma gli presto orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa (BANTI 2013: 247, miei i corsivi).

L'anafora è il principale aspetto retorico dell'incipit. Il *revenant* di Artemisia, presentato qui ancora in maniera anonima e universalizzante, sembra prendere vita nel lasso di tempo interposto fra i gemiti dell'autrice («Non piangere… Non piangere»), assumendo le forme di un «terzo spazio» che irrompe sulla scena di sorpresa, come «una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante». Proprio come nell'*effetto visiera* teorizzato da Derrida, il *revenant* della pittrice può vedere senza essere visto: da qui la sua posizione di forza, poiché l'autrice è costretta ad affidarsi unicamente «alla sua voce» (DERRIDA 1994: 7). Come scrive Bazzocchi (2021: 75), infatti, Artemisia è «colei che si sottrae alla vista».

Nelle primissime battute, non è ancora chiaro a chi appartenga la voce fuori campo che sussurra «non piangere», mentre la prima persona rende invece esplicito chi continua a ripetere «non alzo la testa». Come sostiene Whitehead (2004: 86), «one of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot. Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression»[158]. Puntualmente, infatti, dopo questa *doppia* serie di ripetizioni, l'autrice alza la testa e realizza la «perdita più dolorosa» attraverso la voce di Artemisia. Questo iniziale senso

[158] «Una delle strategie letterarie principali della *trauma fiction* è il dispositivo della ripetizione, che può agire a livello del linguaggio, dell'immaginario o della trama. La ripetizione imita gli effetti del trauma, poiché suggerisce il ritorno insistente dell'evento e l'interruzione della cronologia narrativa o della progressione».

di assenza prefigura il programmatico sabotaggio da parte di Banti della linearità temporale lungo tutto l'arco narrativo, tra un presente tragico e un passato irrisolto, ma anche (direbbe Derrida) verso un futuro che deve ancora arrivare: in questo senso, Artemisia assume un'aura spettrale perché «is not a puzzle to be solved; it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future»[159] (COLIN 2005: 378-379).

Analogamente a quanto sostiene Marianne Hirsch (1997: 20) in merito alla fotografia, la dimensione visuale cui Banti attinge mira a rievocare «the past back in the form of a ghostly revenant, emphasizing, at the same time, its immutable and irreversible pastness and irretrievability». L'incontro dell'autrice con Artemisia, entità altra e proiezione di sé allo stesso tempo (in maniera simile, del resto, a come la stessa pittrice ha reinterpretato le figure bibliche di Susanna e Giuditta, cfr. *infra* 4.1; 4.2), è allora «the encounter between two presents, one of which, already past, can be reanimated in the act of looking» (HIRSCH 2012: 134). Il campo semantico dello sguardo e della memoria («Non alzo la testa. […] Alzo finalmente la testa che è già una memoria»), quindi, sottolinea in tal senso come sia giunto il momento, per Banti, di processare (e quindi rappresentare) esperienze traumatiche che, prima della Guerra, non aveva potuto o voluto affrontare.

> Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono, a un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire, come un cane schiacciato. Tutte immagini pulite, nitidissime, rilucenti sotto un sole di maggio. Artemisia bambina, che saltella tra i carciofi dei frati, sul monte Pincio, a due passi da casa; Artemisia giovinetta, chiusa in camera, col fazzoletto sulla bocca perché non la sentano piangere: e irosa, con la mano alzata, a imprecare, i sopraccigli contratti: e giovane bellezza, chino il viso appena sorridente, in veste di gala un po' severa, *per questi viali, proprio per questi viali*: la Granduchessa passerà a momenti. […] Con una agilità meccanica, ironica, le immagini continuano a fluire, il mondo sconquassato le secerne come un formicaio, non posso fermarle né riconoscere quelle che più mi premono (BANTI 2013: 248, mio il corsivo).

La realizzazione della «perdita più dolorosa» assume le forme retoriche di una vera e propria sinestesia, dove, come direbbe ancora Derrida (1994: 7), «l'anacronia è legge». Il riconoscimento uditivo della voce di Artemisia come «la lente di un altro» implica il rilascio di «immagini turbinose», frammenti sincronici che alterano qualsiasi coordinata spazio-temporale e rappresentano simultaneamente: la protagonista del manoscritto perso nell'estate del 1944, finito sotto le macerie («Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire, come un cane schiacciato»); l'infanzia spensierata della pittrice a Roma, all'inizio del Seicento: un'Artemisia bambina che incarna ancora

[159] «non è un enigma da risolvere; è l'apertura strutturale, il discorso rivolto al vivente dalle voci del passato o dalle possibilità non ancora formulate del futuro».

una vitalità non inquinata da una femminilità sessualizzata, portatrice cioè di una violenza fisica e simbolica; il momento immediatamente successivo allo stupro del 9 maggio 1611 («Artemisia giovinetta, chiusa in camera, col fazzoletto sulla bocca perché non la sentano piangere»), quando, come la pittrice dichiarò sotto giuramento durante il processo (cfr. *supra* 1.4.2), Agostino la recluse nella sua camera e le mise un fazzoletto in bocca perché non strillasse[160]; e, infine, Artemisia come una pittrice affermata nella corte medicea di Firenze, tra il 1612 e il 1620 (cfr. *supra* 1.5).

«Espulsa da un tempo raccontato, ragionevole», Artemisia «ha sulla persona, misteriosa, tutte le sue età» (BANTI 2013: 255). Per riuscire a rappresentare una simile anacronia, consapevole dei limiti di una narrazione lineare, Banti ricorre dunque alla natura visuale del trauma. Costituendo una sorta di «buco nero» nella struttura verbale (MITCHELL 1994: 158), la dimensione ecfrastica[161] riesce infatti, meglio di altre forme narrative, a ricomporre «le schegge del tempo traumatico» (BAER 2002: 7). Insieme ad altri dispositivi frequentati da Banti in *Artemisia* come sogni, allucinazioni e visioni, la parentesi visuale funziona come «analogo strutturale del trauma» (IVERSEN 2017: 1), poiché cristallizza la sua natura estrema in una forma di realismo che sfugge alle convenzioni della letteratura di testimonianza. Non è un caso che allora, proprio dopo questa pausa visuale, l'autrice crei una sorta di interstizio narrativo, una soluzione di continuità rispetto alla proiezione di quelle stesse «immagini turbinose»: attraverso un'ulteriore ripetizione («per questi viali, proprio per questi viali»), Banti riesce a creare un collegamento atemporale tra il suo destino di rifugiata a Palazzo Pitti e quello della pittrice, che aveva percorso quegli stessi viali di Boboli circa tre secoli prima. *Artemisia*, afferma a tal proposito Sontag (2003), è un romanzo «with a dialogical voice, which set a story in the past in order to dwell on its relation to the present».

Questi molteplici strati di ripetizione, allora, non si limitano semplicemente a *riprodurre*, ma finiscono per *produrre* effetti traumatici (FOSTER 1996: 130): nel caso di un'articolata narrazione finzionale come quella bantiana, essi coinvolgono tanto i personaggi quanto i lettori, costituendo un palinsesto testimoniale che non solo *documenta*, ma arriva a *destabilizzare* chi tenta di addentrarvisi. Dopo la parentesi ecfrastica, infatti, le immagini riprendono subito il loro flusso «multidirezionale», in una maniera aberrante che ricorda l'immaginario cupo e animalesco evocato dalle opere di Goya («con una agilità meccanica, ironica, […] come un formicaio»). Lo scoppio della guerra ha ormai infranto qualsiasi meccanismo di autodifesa («le immagini continuano a fluire, il mondo sconquassato le secerne […], non posso fermarle né riconoscere quelle che più mi premono»), portando in

[160] Nel romanzo, il fazzoletto rappresenta il *trait d'union* simbolico tra l'Artemisia pre-stupro e l'Artemisia post-stupro, entrambe vittime di violenza fisica e silenziamento simbolico: nel primo caso, infatti, viene utilizzato da Agostino affinché la ragazza non strilli (per chiedere aiuto), nel secondo è invece la stessa Artemisia ad asciugare le proprie lacrime con il fazzoletto (per non dare scandalo).

[161] Riguardo alla figura di Artemisia concepita come «dispositivo ecfrastico», cfr. *infra* 5.3.

superficie «arcane ferite» di un passato irrisolto: con una contrapposizione che richiama per certi versi il celeberrimo incipit della *Commedia* dantesca, Banti utilizza la prima e la terza persona per sottolineare da una parte l'alterità di Artemisia («ho riconosciuto la *sua* voce…») e dall'altra la radice personale e traumatica del racconto a venire: «…mentre da arcane ferite del *mio* spirito escono a fiotti immagini turbinose».

> Relentlessly dialogical (it is in the nature of the language of love to be dialogical), the novel offers an impassioned mix of first and third-person voices. The 'I' usually belongs to Banti but can be, on poignant narrative occasions, that of Artemisia herself. The third-person voice offers classically detached, omniscient narration or, much of the time, that warmer variant called free indirect discourse, which clings so closely to the thoughts of a character that it amounts to a transposed or disguised first person. The author, with her fervent avowals and nervous probing of what can and cannot be said about Artemisia, on Artemisia's behalf, is never far away[162] (SONTAG 2003).

Inizialmente, quindi, la scrittrice incontra Artemisia in un momento successivo rispetto allo stupro, che in realtà non verrà mai descritto esplicitamente nel romanzo. La *presenza*/*assenza* di questo (altro) spettro è infatti onnipresente lungo tutta la narrazione, ma allo stesso tempo mai realmente affrontata[163]. È molto significativo, inoltre, come i pochi accenni alla violenza sessuale siano tutti contenuti nel dialogo diretto fra il personaggio di Banti e il *revenant* di Artemisia, come se solo in questa dimensione dialogica, intima e femminile, il trauma possa assumere una qualche forma espressiva: «the account of the rape, early in the novel and startling in its brevity, is entirely enclosed in the dialogical exchange with Banti» (SONTAG 2013). Il primo incontro fra la scrittrice e il suo «personaggio forse troppo diletto» avviene appunto in un frangente posteriore, dal quale la narrazione prende avvio sotto le sembianze di un'investigazione, o meglio ancora di un inseguimento, ripercorrendo cioè a ritroso le «tracce traumatiche» lasciate dalla pittrice nel corso dei secoli. La scrittrice presenta per la prima volta Artemisia come un'artista che ha già raggiunto il successo, ma al contempo è ancora alla ricerca delle forme adeguate per rappresentare le esperienze traumatiche della propria vita, così come Banti sta ora cercando la giusta formalizzazione delle sue scelte passate, come donna e come autrice. In entrambi i casi, l'espressione del trauma è veicolata da un atto creativo (la pittura per Artemisia, la scrittura per Banti) come forma di *agency*: perché, come scrive Penelope

[162] «Implacabilmente dialogico (il linguaggio amoroso è dialogico per natura), il romanzo offre un'appassionata miscela di voci in prima e terza persona. L'"io", che di solito appartiene alla Banti, può anche essere, nelle occasioni in cui la narrazione si fa più toccante, quello della stessa Artemisia. La voce in terza persona offre una narrazione onnisciente, classicamente distaccata o, nella maggior parte dei casi, quella variante più calorosa definita discorso indiretto libero, che aderisce così strettamente ai pensieri di un personaggio da equivalere a una prima persona trasposta o mascherata. L'autrice, con le sue fervide confessioni e il nervoso scandaglio di ciò che si può o non si può dire su Artemisia, in nome di Artemisia, non è mai molto lontana» (SONTAG 2008: 35).

[163] A questo proposito, non è allora un caso che nel 1960 Banti sentirà invece la necessità di mettere in scena più esplicitamente lo stupro nell'opera teatrale *Corte Savella* (cfr. *supra* 2.4).

Fitzgerald (2017: 123), «se una storia comincia con un ritrovamento [il *revenant* di Artemisia], deve finire con una ricerca [la struttura aperta e sperimentale del nuovo romanzo]»[164].

3.1.3 Banti, Woolf e la Storia: un «contro-racconto femminile» del trauma

> Artemisia ridotta da una effimera scandalosa celebrità a una solitudine riottosa e insidiata: ecco fatti che mi valgono – e non so se arrossirne – come una seconda guerra punica.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Banti fu una delle prime, in Italia, a riconoscere il valore teorico (e non solo letterario) della produzione di Virginia Woolf. Su invito di Gianna Manzini, all'epoca direttrice della rivista *Prosa*, l'autrice scrisse un saggio su *Orlando* nei primi mesi del 1945 – quindi proprio durante il processo di riscrittura di *Artemisia*.

> Cara Gianna, ecco il mio piccolo saggio sull'Orlando […]. Vedrai che il mio punto di vista non è strettamente letterario. Infatti il mio esame dei lavori della Woolf mi ha portato alla conoscenza di un suo saggio, che certo tu avrai letto, "A room of one's own", su cui m'è parso improntata tutta la morale di Orlando. Allora, tu capisci: ho parlato più di questo saggio che dell'Orlando stesso» (a Gianna Manzini, 16 marzo 1945).

In realtà Banti aveva forse già letto *A Room of One's Own* negli anni Trenta[165], e quindi questa scoperta fortuita sembra essere piuttosto un espediente per legittimare, agli occhi di Manzini, il suo approccio «non strettamente letterario» – mentre invece solo una lettura come *divertissement* permise a *Orlando* di non essere censurato, inizialmente, durante il Fascismo (cfr. BOLCHI 2010). Non a caso lo scritto non fu accettato[166], e il rifiuto di Manzini inquinerà profondamente il rapporto fra le due scrittrici[167]. Banti tornerà di nuovo a scrivere della sua interpretazione «non strettamente letteraria»

---

[164] La frase è tratta dal romanzo *The Blue Flower* del 1995, dedicato alla giovinezza di Novalis, che Sontag (2008: 46-47) mette in relazione con *Artemisia*.

[165] Riguardo a possibili influenze woolfiane sulla produzione bantiana degli anni Trenta, cfr. BIAGINI 2004: 278; BANTI 1934: 84: «È con questi mezzi lungamente studiati che la Gigetta, povera figliola, è riuscita quest'anno ad ottenere *una cameruccia tutta per sé*» (mio il corsivo).

[166] «Ho mandato a Gianna un soggetto sull'Orlando che le deve aver dato un fastidio notevole: sai, una cosa tutta antiletteraria» (a Maria Bellonci, 19 aprile 1945). Il testo fu poi pubblicato nel 1952 con il titolo *Umanità della Woolf* nella rivista «Paragone», fondata da Banti insieme a suo marito Longhi.

[167] Si veda ad esempio la lettera stizzita inviata da Banti a Maria Bellonci nel 30 ottobre 1946: «Gianna mi mandò uno scocciantissimo e insignificante racconto di autrice americana da giudicare e tradurre. Ma mi sai dire se quella donna legge o non legge l'inglese? Se vorrà tradotta da me questa melensaggine se ne accorgerà nel conto».

dell'opera di Woolf in un saggio di circa dieci anni dopo, sottolineando come una tale interpretazione non fosse ben vista dalla critica.

> Queste riserve dei lettori specializzati erano ancora sensibili anni fa, quando, invitata a commemorare la Woolf, m'indugiai a porre l'accento sulla qualità dei suoi interessi sociali: ricavandone l'impressione di avere, per i suoi affezionati, mancato di tatto e quasi di rispetto per la memoria della gran donna. Indicavo, infatti, come una delle chiavi del suo carattere il suo estroso intervento a favore dei diritti intellettuali della donna inglese; un excursus in terreno minato che contraddiceva vistosamente la leggenda della prima signora delle lettere, così cara ai woolfiani di qua e di là della Manica (BANTI 1963a: 101).

L'efficace espressione «terreno minato» rappresenta tutte quelle questioni politiche e sociali sulle quali le donne non potevano ancora mettere bocca, neppure in veste di scrittrici affermate[168], come dimostra clamorosamente il «dibattito politico e culturale» innescato da *La storia* di Elsa Morante (cfr. BORGHESI 2019). A tal proposito, allora, è evidente come la carica spettrale di *Artemisia* riguardi non solo la vicenda privata della scrittrice, ma anche il secolare processo di silenziamento delle donne nel corso della storia: come direbbe Derrida, il *revenant* bantiano incarna cioè una temporalità persecutoria capace di rimettere in discussione, *a posteriori*, i paradigmi di una tradizione patriarcale. Poiché l'autrice vuole raccogliere – e allo stesso tempo dare voce a – *l'eredità* intergenerazionale di altre artiste del passato come appunto Artemisia, non può evitare di affrontare lo spettro di un'intera genealogia femminile esclusa dalla scena pubblica. È in tal senso che il brano relativo all'*Allegoria della Pittura* londinese (fig. 6), che abbiamo già analizzato (cfr. *supra* 2.4), acquista un ulteriore risvolto traumatico, evidenziato da Banti attraverso il riferimento conclusivo (e non necessario, a livello narrativo) alla seconda guerra mondiale.

> "Autoritratto di Artemisia Gentileschi" dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi. […] "Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti": così è ripetuto a

[168] Molte reazioni scomposte provocate da opere femminili che osano affrontare questioni politiche e sociali, come *La Storia* di Elsa Morante o *L'amica geniale* di Elena Ferrante, nascono anzitutto dalla «duplice ambizione di raccontare la rifrazione violenta e/o casuale tra i grandi eventi, le vite e le loro vulnerabili differenze all'interno di una durata temporale molto ampia e – seppure con strategie diverse – di coinvolgere in questo flusso del tempo il numero più ampio possibile di lettori. Questo ci permette di capire come le critiche più intransigenti a Ferrante siano affini a quelle, non meno radicali, che vennero rivolte a Morante e si innestino su due diverse tracce, che possono sovrapporsi: la prima, di genere, riguarda la chiusura di una certa parte del mondo culturale italiano nei confronti delle nostre scrittrici e del punto di vista antigerarchico da cui mettono in forma il mondo; la seconda, di tipo estetico, ha a che fare, invece, con la persistenza nel campo letterario italiano di un culto talvolta rigidamente sperimentale dello scandalo o dello scarto stilistico oppure della sua variante apparentemente opposta e in realtà complementare, quel calligrafismo che individua la scrittura artistica nella prosa d'arte, nel periodo e nella frase elegante (un gusto ancora assai diffuso, lo stesso che, molti decenni fa, faceva definire brutta la scrittura di Svevo o Pirandello). Entrambe queste interpretazioni integraliste dello stile puntano a una eccellenza elitaria del gusto ed etichettano come mediocri e/o ossequienti alla logica del mercato tutte quelle forme di scrittura e quei generi che esprimono, per un verso, una complessità scaturita dal mondo creato dalla scrittura e non da premesse di stile o di ideologia e che, per l'altro, cercano il coinvolgimento e la comprensione di un vasto pubblico» (DE ROGATIS 2018: 16).

> stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte […]. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale […] per altre cento almeno, fino ad oggi. "Vale anche per te" conclude, al lume di candela, *nella stanza che la guerra ha reso fosca*, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto (BANTI 2013: 245, mio il corsivo).

Come suggerisce Mieke Bal (2010: 10), la «metafora concettuale» si differenzia da quella ordinaria perché evoca non un'altra cosa, ma un altro discorso, un sistema comparativo di produzione della conoscenza. Oltre a svolgere una funzione narrativa, allora, si può affermare che il *revenant* di Artemisia *performi* anche un ruolo di carattere teorico (cfr. KARANIKA/PANOUSSI 2020): attraverso un approccio pionieristico di respiro internazionale[169], Banti (sulle orme di Woolf) concepisce dunque il suo romanzo come un «intervento a favore dei diritti della donna» per iniziare a guardare le cose «in un'altra maniera» – cioè quello che avrebbe dovuto fare un'opera letteraria del Dopoguerra, come scrisse a Bellonci già nel dicembre del 1943 (cfr. *supra* 3.1.1).

Per raggiungere questo scopo, però, l'autrice realizza come non sia sufficiente riscoprire un'artista dimenticata dalla storia (scritta per secoli solo da uomini), ma occorra piuttosto rivedere i criteri stessi attraverso cui la storia viene riportata – una considerazione particolarmente innovativa per l'epoca, in piena sintonia con il successivo dibattito femminista (cfr. *supra* 2.5). Come per Woolf (2015: 103) il momento storico in cui «middle-class women began to write» rappresenta «a change […] which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses», allo stesso modo per Banti (2013: 268) «Artemisia ridotta da una effimera scandalosa celebrità a una solitudine riottosa e insidiata: ecco fatti che mi valgono – e non so se arrossirne – come una seconda guerra punica». La vicenda storica e personale della pittrice assume allora un valore universale e valido per ogni epoca, capace di ricucire le maglie di una genealogia interrotta e, al contempo, incarnare «un contro-racconto femminile della Storia, che fa delle perdite tragiche del materno come delle sue dinamiche creative (anche interne alla relazione narratrice/protagonista) un emblema della condizione umana» (DE ROGATIS 2021: 174-175).

Secondo Joann Cannon (1994: 333), *Artemisia* mette in crisi le convenzioni di un genere letterario come il *Künstlerroman* ("romanzo dell'artista"), basato sull'individualismo (maschile) di stampo rinascimentale – a sua volta legato anche a una certa concezione agonistica e teleologica dell'arte, perfettamente esemplificata dall'impostazione delle *Vite* vasariane e dalla biografia di Benvenuto Cellini: «Banti's own intuition about the difficulty of being both woman and artist leads the writer to choose a mode of emplotment which necessarily differs significant1y from the traditional

[169] Intervistata riguardo a *Le Deuxième Sexe* di Simone de Beauvoir, Banti risponde così a Grazia Livi (1991: 139): «Però queste cose le ho dette anch'io e ben prima di lei. Pensa solo ad Artemisia o a Lavinia: sono donne che vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella. Tant'è vero che quasi ne muoiono, sì, ne muoiono di disperazione».

portrait of the male artist. In Banti's *Artemisia* accomplishment is always coupled with failure, self-fulfillment with self-doubt»[170]. Per evitare un'eccessiva idealizzazione della vocazione artistica, infatti, Banti sceglie di mettere in dialogo la sua condizione personale con la biografia di un'altra donna che, attraverso la pittura, è riuscita a formalizzare (e quindi superare) le esperienze traumatiche della sua esistenza. Non c'è un finale chiuso nel romanzo, nessuna retorica trionfalistica riguardo al successo di Artemisia come pittrice (e di riflesso nessun compiacimento di Banti come scrittrice riconosciuta dalla critica), perché «when the hope for closure is abandoned, when there is an end to fantasy, adventure for women will begin» (HEILBRUN 1988: 130).

> In queste autobiografie, la scrittura non è *memorial*, rappresentazione lineare del passato, ma ri-creazione, che mette fortemente in crisi la nozione di identità e la possibilità di narrare il sé come entità lineare, compiuta, determinata. Storia individuale e collettiva entrano in contraddizione e, allo stesso tempo, si illuminano reciprocamente. I temi dell'esilio, della follia, del *displacement*, ricorrenti nelle scritture femminili moderniste, non esprimono solo dati autobiografici, né si traducono in mere strategie stilistico-retoriche sperimentali, ma diventano strumenti critici per rileggere la storia del femminile e l'intero ordine sociale. Significativamente le memorie e le autobiografie delle donne non narrano una storia lineare, ma si aprono spesso con un fallimento, una perdita, un'impossibilità, a testimoniare la necessità della scrittura non già di celebrare una vita, ma di discuterla, rivederla, ricostruirla. In questo 'ricordare' la memoria è quindi spazio decostruttivo, ma anche fonte di *self-creation*, di possibilità (MONTICELLI 2004: 94).

Grazie al suo meraviglioso romanzo, Banti offre quindi una via per eludere la perniciosa tendenza a rappresentare realtà complesse in maniera semplicistica e teleologica: una possibile soluzione, infatti, potrebbe essere offerta proprio da un «un contro-racconto femminile» (cfr. DE ROGATIS 2021) dell'esperienza traumatica, tra cui appunto la guerra, descritta invece per millenni in termini gloriosi e sciovinistici dagli uomini – come coglie perfettamente Woolf in *Three Guineas* e *Thoughts on Peace in an Air Raid*, sottolineando la relazione fra patriarcato e totalitarismo. «Tradizionalmente escluse dal genere della letteratura di guerra e dai suoi archivi della memoria», si legge a proposito nell'*Introduzione* agli atti del convegno *Studi di genere e memoria culturale* tenutosi a Bologna nel 2003, «le testimonianze di guerra delle donne rappresentano sia un documento storico che una ricostruzione critica e culturale decostruttiva che cambia il senso stesso della storia come viene tramandata ufficialmente» (FORTUNATI/GOLINELLI/MONTICELLI 2004: 17).

Una lezione che ad esempio sembra essere stata recepita, come vedremo (cfr. *infra* 5.2), dal celebre drammaturgo inglese Howard Barker, che in *Scenes from an Execution* mette in scena la

[170] «L'intuizione di Banti in merito alla difficoltà di essere sia donna che artista porta la scrittrice a scegliere una modalità di rappresentazione che necessariamente si discosta in modo significativo dal tradizionale profilo dell'artista maschile. Nell'*Artemisia* di Banti il successo è sempre accompagnato dal fallimento, la realizzazione di sé dalla propria messa in dubbio».

pittrice Galactia (ispirata proprio ad Artemisia), accusata di aver dipinto la battaglia di Lepanto (commissionatale da Doge di Venezia) in maniera troppo realistica, cruenta, e quindi non propagandistica: appunto un «contro-racconto femminile» della guerra che, sintomaticamente, non sarebbe mai potuto emergere dal pennello di un pittore uomo, come è più volte ripetuto nell'opera.

3.2 Agostino come «mal d'archivio»: l'inquietante fascinazione per le sue «gesta erotiche»

> Agostino Tassi non fu un maestro dell'erotismo, ma fu un uomo molto violento, che espresse il suo desiderio carnale attraverso le pratiche dello stupro (celebre ma non unico quello che fece subire ad Artemisia Gentileschi) e anche attraverso le botte: sfregiò e rese inabile per sempre una prostituta che aveva pagato per ben altri servigi che non quello di fracassarle la mascella con un pugno. Quindi l'idea di erotismo che Buttafuoco propone in questo libro è quanto meno singolare. Però corrisponde a una mentalità ancora diffusa: quella che confonde violenza e seduzione.
>
> (Michela Murgia, *Quante storie*, Rai 3, 2017)

Come abbiamo già visto nel caso di Longhi (cfr. *supra* 2.3), «il concetto di archivio non può non custodire in sé, come ogni concetto, un che di impensato. La presupposizione di questo impensato prende così le *figure* della «rimozione» («*repression*») e della «repressione» («*suppression*»), anche se non vi si riduce necessariamente. Questa doppia presupposizione lascia una impronta. Inscrive una impressione nella lingua e nel discorso» (DERRIDA 1996: 41). Si tratta di una riflessione che potrebbe essere applicata anche al romanzo *Tu la notte mi fai impazzire* di Pietrangelo Buttafuoco (2016), edito dalla casa editrice Skira (specializzata in pubblicazioni d'arte), che può essere considerato a tutti gli effetti uno *spin-off* (cfr. HUTCHEON 2011) del mondo di Artemisia, in quanto approfondisce cioè un singolo personaggio del suo «ecosistema narrativo» (cfr. PESCATORE 2018). Nonostante sia stato pubblicato circa vent'anni dopo il film di Merlet (cfr. *supra* 2.6), con alle spalle dunque molta più bibliografia rispetto alla regista francese, è ancora l'aspetto erotico a costituire il focus della narrazione, sebbene in questo caso non sia riservato unicamente al rapporto con Artemisia: Buttafuoco si sofferma infatti con più attenzione sulle nefandezze di Agostino (tanto da farne l'asse portante del libro), partendo ancor prima del suo incontro con la pittrice, e finendo per ritrarne deliberatamente un profilo dai toni epici e avventurosi.

Una cifra trionfalistica (ben esplicitata dal sottotitolo *Gesta erotiche di Agostino Tassi, pittore*) che ha giustamente provocato le critiche della scrittrice e attivista Michela Murgia, che nella puntata di *Quante storie* andata in onda su Rai 3 il primo febbraio del 2017, ha dichiarato:

> Io mi soffermerei sull'aggettivo "erotico": […] Agostino Tassi non fu un maestro dell'erotismo, ma fu un uomo molto violento, che espresse il suo desiderio carnale attraverso le pratiche dello stupro (celebre ma non unico quello che fece subire ad Artemisia Gentileschi) e anche attraverso le botte: sfregiò e rese inabile per sempre una prostituta che aveva pagato per ben altri servigi che non quello di fracassarle la mascella con un pugno. Quindi l'idea di erotismo che Buttafuoco propone in questo libro è quanto meno singolare. Però corrisponde a una mentalità ancora diffusa: quella che confonde violenza e seduzione. […] Quella mentalità che confonde i piani tra rapina, violenza e seduzione è anche la stessa che appena qualche anno fa fece scrivere un editoriale in un grande giornale italiano […] durante lo scandalo Strauss-Kahn […]: in quell'editoriale il giornalista scriveva che tutti questi fatti – cioè gli abusi – contribuivano a costruire l'immagine di un "seduttore instancabile". […] Quell'articolo non lo scriveva Buttafuoco, però questo libro si inserisce sulla stessa linea di confusione; una confusione in cui è caduto anche l'editore, perché sulla quarta di copertina si pone la domanda «Ma chi era davvero Agostino Tassi, il celebre "stupratore" di Artemisia Gentileschi»? Stupratore è scritto tra virgolette, come a dire «stupratore sì, ma fino a un certo punto… non era una cosa seria». A parte che il libro è scritto in maniera ampollosa – questo è il linguaggio tipico di Buttafuoco nei suoi libri –, questo non è un libro scritto male, è un libro pensato male.[171]

Effettivamente non si tratta di un libro scritto male, come molte altre *Artemisia fictions* degli ultimissimi anni, parte di una produzione culturale sempre più trasversale, che assume spesso anche i caratteri della *fan fiction* (cfr. JENKINS 2006). Lo stile altisonante di Buttafuoco, che nei suoi picchi guarda al genere della prosa d'arte, tradisce però in più *loci* quelle che Derrida definisce figure di *rimozione* e *repressione – impronte* nel linguaggio che andremo ad analizzare nel dettaglio. Ciò non significa, d'altra parte, che il romanzo non presenti anche interessanti spunti narrativi, come quello psicanalitico che fa risalire la satiriasi di Agostino al problematico rapporto con la moglie Maria Connodoli, una prostituta conosciuta a Livorno. «Tra le pulzelle del suo estenuante sabba – fosse anche nel fugace beccare nottetempo degli angiporti – Agostino cerca sempre la stessa. È la titolare di un budello, il buco di carne e pelo, in cui lui fa sempre lo stesso rogo per abbruciarvi la ferita mai cauterizzata del suo dolore. La tortura a lui inferta da Maria gli bussa addosso non come voglia, ma come un marcio tormento» (BUTTAFUOCO 2016: 90)[172].

La macchina narrativa prende avvio da un preciso episodio, inventato dall'autore, in cui la mancata erezione da parte di Agostino condurrà il suo desiderio sessuale a una crescente deriva

[171] L'intervento di Michela Murgia, che ho qui trascritto, è disponibile sul sito RaiPlay al link https://www.raiplay.it/video/2017/02/quotLa-notte-tu-mi-fai-impazzirequot-di-Pietrangelo-Buttafuoco-da144fbc-f13a-424d-a433-f17b63bbd698.html (ultima consultazione 19/01/2024).

[172] Salvo diversa segnalazione, le successive citazioni dal romanzo saranno riportate indicando solo il numero di pagina.

patologica. Lo scrittore immagina infatti che il matrimonio di Agostino con la prostituta Maria sia stato l'esito di una scommessa con la sua brigata livornese, la quale, in cambio di raccolti e cavalli, aveva invitato sacrilegamente il pittore ad «accoppiarsi con la bella Maria innanzi al passaggio del prevosto, proprio all'angolo della strada larga, giusto quando avanza la processione coi Granduchi» (12).

> Agostino, ancora con le braghe in mano, si perde nel calcolo della giocata. Dice sì, prende per il gomito la fanciulla per dare presto fatto al fatto ed è ancora Clemente a fermarlo:
> "Aspetta, se non riesci...".
> "Se non riesce?", chiede Maria.
> "Di certo io riesco", ribatte anche indignato, Agostino. Cattura l'occhiata ghiotta che gli rivolge Maria e a lei, mordendola a un orecchio, versa in un soffio la sua dichiarazione d'amore:
> "Tu mi fai impazzire". Le avvolge quindi la chiocciola in un risucchio di lingua e vi schiocca un bacio per rintronarla.
> "Tu, Smargiasso, mi fai impazzire".
> Clemente spezza il gioco d'amore e impone il patto:
> "Se non riesci, allora, farai della qui presente Maria la tua sposa sì da darle il dovuto sollazzo nella dimora più consona a lei, la tua casa. Accetti"?
> Agostino se ne resta attonito per un solo istante. Maria, allora, che l'ha toccato per tutto il tempo per tenerlo sveglio per l'impresa, si ritrae da lui, e coi modi di una timorata improvvisa un'affettata pantomima virginale:
> "La mia mano dovete chiedere, chieder dovete la mano mia...".
> Agostino, smargiasso, accetta la sfida, prende per un polso la ragazza e se la porta dove la ressa ammassa anime su anime, sul punto dell'incrocio dove tutto è facile a vedersi e, al contempo, comodo a farsi guardare (13).

Agostino farà cilecca, come si dice appunto in Toscana, e sarà costretto per orgoglio goliardico a sposare realmente Maria. Nonostante questa squallida premessa, il rapporto coniugale è dapprima esaltante, basato sull'ardente desiderio sessuale che accomuna i due; ben presto, però, Maria confida ad Agostino la «corte spietata» che le sta facendo Monaldo, detto il Fugge, collega del pittore: alla notizia, furioso di gelosia, il protagonista di Buttafuoco non trova di meglio da fare che stuprare di nascosto la giovanissima cognata Costanza, sorella minore di Maria, che vive in casa con loro. La situazione precipita ulteriormente quando è lo stesso Monaldo a confidare orgoglioso ad Agostino – che non sapeva esserne divenuto il marito – di avere avuto un rapporto sessuale con Maria: a quel punto Tassi, «fatto cornuto da una puttana» (32), prima assolda due sicari per uccidere sua moglie e poi, tornato a casa, costringe Maria ad assistere al suo rapporto sessuale con Costanza, promossa a forza come «prima donna di casa» (33).

Come se non bastasse, di fronte al crescente delirio patologico di Agostino, Buttafuoco immagina che le due sorelle inizino persino a litigare per contendersi il loro oggetto del desiderio.

Tassi sa di non poter commettere errori perché potrebbe venire accusato di «incesto»[173], come in effetti avverrà poi storicamente, e tenta quindi di trovare una soluzione temporanea, prima che i sicari facciano il loro dovere: costringe cioè il suo aiutante Filippo a sposare Costanza – «sarai sposata a lui, ma moglie solo a me» (36), la rassicura Agostino – così da non avere più problemi con la legge. Sarà poi Olimpia, sorella del pittore, a denunciare suo fratello per incesto presso il tribunale pontificio, pochi mesi prima del processo intentato da Orazio Gentileschi (cfr. *supra* 1.4.2; 2.2). Maria riesce però a fuggire a Lucca e a far perdere le proprie tracce, almeno per qualche tempo: Agostino, infatti, non avrà mai la prova certa dell'avvenuto omicidio da parte dei sicari, tant'è che da Roma li pagherà meno della somma pattuita.

Questo breve riassunto credo rappresenti già un'ottima esemplificazione dell'affermazione di Murgia, ovvero che quello di Buttafuoco non sia un libro *scritto* male, ma *pensato* male. A fronte di invenzioni narrative obiettivamente efficaci, nel far aderire la documentazione storica alla psiche perversa del protagonista, si possono scorgere infatti anche numerose spie che evidenziano vere e proprie zone d'ombra: al lecito (e spesso necessario) utilizzo di un turpiloquio misogino, il più possibile mimetico rispetto al linguaggio degli artisti della Roma del Seicento, va infatti a contrapporsi la scelta arbitraria (e non necessaria) di far pronunciare alla moglie Maria, ad esempio, una frase del genere: «non so quale sarà la mia fine, Agostino, so però una cosa: che tu mi hai tanto amato e io ho rovinato tutto» (36). Un'affermazione decisamente problematica, che riguarda *ciò* che l'autore vuole che i suoi personaggi femminili dicano, e non *come* lo dicano, a maggior ragione dato che nei *Ringraziamenti* Buttafuoco afferma addirittura che scrivere questo romanzo tanto lo «ha divertito» (107) – a tal proposito va ricordato che, secondo Derrida (1996: 3), il «mal d'archivio» ha una natura emotiva, è appunto «un sintomo, una sofferenza, una passione».

Vorrei ora applicare questa chiave di lettura anche a due brani che riguardano direttamente la nostra pittrice, che compare nella seconda parte del romanzo, quando Tassi si trasferisce a Roma nel 1610. Agostino, secondo la narrazione di Buttafuoco, non ha mai visto Artemisia di persona prima dell'aprile del 1611, ma aizzato dalle dicerie pornografiche di Cosimo freme già da tempo di possederla carnalmente, cercando di «comporne a mente il ritratto» (81) – osservando cioè i corpi femminili ritratti da Orazio, il quale si diceva (come dichiarò appunto Tassi durante il processo) che utilizzasse sua figlia nuda come modella. Un'insolita premessa, rispetto alle altre *Artemisia fictions*, che colloca l'attrazione sessuale di Agostino su un piano più astratto che materiale, e nobilita in un certo senso la natura del sentimento che egli nutre nei confronti della ragazza. Non sapremo mai se Tassi credesse effettivamente che Artemisia non fosse più vergine, come confidò a Giovan Battista

[173] Per la legge di quel tempo il reato di incesto comprendeva anche il rapporto sessuale con un famigliare acquisito, come appunto la cognata Costanza, ed era punito con la pena di morte.

Stiattesi (cfr. *supra* 1.4.2), ma in ogni caso il protagonista di Buttafuoco «la getta sul pavimento, le strappa ogni legaccio, la denuda, vi trionfa – ma la scopre vergine» (90). I toni trionfalistici, già di per sé molto spiacevoli, sono però ulteriormente aggravati da un'altra frase che Buttafuoco fa pronunciare ad Artemisia, in un contesto ampliamente documentato come quello dello stupro – a differenza della già analizzata affermazione di Maria, di cui nulla sappiamo, e che richiede dunque un tasso d'inventiva maggiore in fase di scrittura.

> Agostino, eccitato dal calore della carne irrorata nel ratto, a largo nella stanza dove non cerca il letto per godere a lungo di Artemisia, bensì ogni appoggio travolgendo così spatole, pennelli, macine, mortai, pestelli e mestichini incurante dei graffi che va a procurarsi a ogni minimo passo. Il trambusto fa correre, dal piano di sopra alla porta di Artemisia, l'inquilina di Orazio ormai complice del Tassi. È, appunto, Tuzia Medaglia che bussa: "Che succede?", domanda la donna tentando invano di aprire l'ingresso. Il silenzio dura a lungo, quindi una voce: *"Vengo da te dopo", è la risposta. È Artemisia a parlare con voce trattenuta d'affanno***.** L'arrivo di Tuzia sveglia Artemisia dal torpore dello spavento appena vissuto. In un soprassalto si rende conto della scena. Si ritrova a terra, tra gli attrezzi del suo mestiere – tavolozza e tele, col resto dell'attrezzeria – e con addosso Agostino, mezzo nudo (94, mio il corsivo).

Buttafuoco immagina quindi che, di fronte all'irruzione di Tuzia, Artemisia rifiuti il suo aiuto, volendo per il momento tenere nascosta la violenza e godere ancora delle «gesta erotiche» di Agostino. Una libertà narrativa che non trova alcun riscontro negli atti del processo, e che raggiunge un ulteriore tasso di problematicità nelle pagine seguenti.

> Prima di bagnarsi però, Artemisia contempla nelle proprie unghie il grume del tenerume strappato allo Smargiasso. Il sangue ha già impastato una ruvida crosta ma *un pensiero le disegna un sorriso in volto*. *Con studiata lentezza, la ragazza, sembra far la conta tra le dita. Ride perfino e ad Agostino cui le smorfie della tortura hanno già cancellato tutti i piaceri, Artemisia – sempre impassibile – dice: "Illustrissimo maestro Tassi, dovete mettermi un anello qui"*. Artemisia mostra l'anulare ad Agostino e parla ancora: "Preparatevi il discorso da fare al mio signor padre, il vostro diletto amico, compagno d'arte e capo mastro; è a lui che chiederete la mia mano". Artemisia, sedutasi sul pavimento accanto al Tassi, assai prostrato, immerge le proprie mani sul catino d'acqua pulita, quindi afferra un lino, lo inzuppa di frescura e *lo porge ad Agostino che finalmente può darsi un poco di conforto all'inguine*. *Artemisia lo aiuta a sollevarsi un poco e gli porge un altro lino per spegnere l'incendio*. Tuzia, incuriosita adesso, non più spaventata, non bussa più ma origlia. Artemisia parla piano e versa nell'orecchio dell'uomo ancora svestito una sentenza: "Agostino gli è che mi devi sposare". La *Maddalena* ai piedi di Cristo, in questo frangente, è lui. (93, mio il corsivo).

È un brano che, analogamente alla trasposizione cinematografica degli atti del processo di Merlet, non ha nulla a che fare con il concetto di licenza poetica (cfr. *supra* 2.6), bensì suggerisce a livello narrativo una versione alternativa dei fatti senza esplicitare a dovere una simile operazione, le

sue motivazioni e le sue conseguenze – solo nelle ultime pagine del suo romanzo Buttafuoco riporta, con una glossa saggistica, ciò che la pittrice dichiarò effettivamente in sede processuale. L'Artemisia di Buttafuoco, ricapitolando, dopo aver rifiutato l'aiuto di Tuzia durante la violenza sessuale, arriva persino ad avere «un sorriso in volto»; a ridere di fronte ad Agostino che sente (purtroppo, verrebbe da dire, per come è costruito il racconto) già svanire «tutti i piaceri»; a porgergli dei panni di lino per «darsi un poco di conforto all'inguine» aiutandolo pure a sollevarsi – quando invece, secondo la deposizione della pittrice, confermata poi anche da quella di Tuzia, arrivò persino a ferire il suo stupratore cercando di opporgli resistenza (cfr. *supra* 1.4.2).

Il fatto che la pittrice sia addirittura felice di essere stata appena stuprata, poiché Agostino sarà costretto a sposarla, pone a un'analisi critica non tanto problemi di attendibilità e verosimiglianza storica, bensì una questione di carattere «etico» (cfr. POLLOCK 2005) relativamente al patto che l'autore stringe con il proprio lettore – spesso, e comprensibilmente, ignaro della vasta bibliografia sulla pittrice. Immaginare addirittura Artemisia in una condizione di superiorità di fronte ad Agostino, divenuto «la Maddalena ai piedi del Cristo», getta un'ombra inquietante sul concetto di stupro, su cosa l'autore crede sia *violenza* e cosa – come afferma Murgia – *seduzione*. Un brano «pensato male», appunto: che tradisce cioè una mentalità che avanza ambiguamente per «una linea di confusione» pericolosa, a maggior ragione perché Buttafuoco è un giornalista, uno scrittore e un consigliere politico, e quindi le sue parole non sono fini a se stesse, ma hanno una visibilità e una responsabilità pubblica, che contribuisce a forgiare l'immaginario collettivo – un immaginario che troppo spesso, fino a pochissimi anni fa, ha sorvolato su veri e propri reati penali commessi da autori che, alla luce del loro prestigio sociale, godevano di un'implicita immunità basata sull'omertà di un'intera comunità intellettuale, come ha spiegato una volta per tutte Vanessa Springora nel suo romanzo *Le Consentement* (2020).

Una mentalità che possiamo ritrovare, ad esempio, nelle dichiarazioni di un altro noto esponente della cultura e della politica italiana come Vittorio Sgarbi: invitato nel luglio 2015 a Genova per il «Festival dell'eccellenza al femminile», il critico d'arte interpretò sul palco la parte di Agostino leggendo le sue dichiarazioni riportate negli atti del processo, salvo poi pronunciare nella lezione conclusiva un'asserzione che si commenta da sola: «Agostino Tassi è una figura che ho sempre visto vituperata oltre misura. Gli atti del processo non danno la certezza che lei mentisse o che lui mentisse, fatto sta che lui è stato sputtanato come nessuno: se c'è una personalità che ha patito da questa vicenda è Agostino Tassi»[174]. Non serve certo ricorrere a una simile aberrazione per far sì che Tassi venga giustamente celebrato come merita per ciò che ha dipinto, evitando che la sua pregevole opera

[174] Il video della lezione-spettacolo di Vittorio Sgarbi è disponibile sul canale YouTube dell'evento, al link https://www.youtube.com/watch?v=-ucWPN13RWc (ultima consultazione 09/12/2023).

pittorica venga oscurata a causa della sua vita privata. Se, da una parte, c'è infatti chi è arrivato a dire che «non avremmo perso nulla se Agostino Tassi fosse stato dimenticato»[175], dall'altra c'è anche chi, come Lapierre, dopo avere contribuito in maniera decisiva alla riscoperta di Artemisia, ha avuto l'onestà intellettuale di riconoscere:

> È grazie all'amichevole disponibilità di Patrizia Cavazzini se ho scoperto la poesia e l'incanto della pittura di Agostino Tassi. Da un pezzo pensavo che Agostino fosse uno dei più famosi frescanti di Roma, uno dei più abili imprenditori della prima metà del XVII secolo, ma non l'avevo mai considerato un grande artista. Mi sbagliavo. Il suo talento non gli impedisce di essere un furfante. A questo proposito, Passeri (*op. cit.*) riporta una frase rivelatrice di papa Innocenzo X, che afferma di essere rimasto deluso da tutti gli artisti tranne che da Agostino. Quando gli viene chiesto che cosa intenda dire, Sua Santità risponde di aver sempre considerato una canaglia il pittore Agostino Tassi e di aver ricevuto da lui una continua conferma alla sua prima impressione. Nella vita di Agostino tutto sembra effettivamente cominciare e finire con un processo (LAPIERRE 2000: 542).

Purtroppo, la virtuosa lezione di Lapierre è stata però di recente ignorata nuovamente da Sgarbi e Buttafuoco, i quali, chiamati a contribuire al catalogo della mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* di Genova (Palazzo Ducale, dal 16 novembre 2023 al 1° aprile 2024), hanno dato sfoggio ancora una volta del loro «mal d'archivio». L'esposizione, a cura di Costantino D'Orazio, presenta un allestimento decisamente voyeuristico (ben più problematico di quello milanese del 2011, cfr. *supra* 2.7), tutto votato a rievocare morbosamente lo stupro subìto da Artemisia, con tanto di videoproiezioni e istallazioni immersive che la mettono a contatto con il suo aggressore, fra voci narranti che leggono gli atti del processo, fulmini e schizzi di sangue che coprono le stesse opere della pittrice, come se in questi ultimi anni post #MeToo non si sia minimamente riflettuto – nel contesto accademico e comunicativo – riguardo alle modalità con cui andrebbero riportati simili episodi di violenza. *Dulcis in fundo*, prima di andare via, è possibile acquistare nel bookshop foulard di seta sostenibile con le stampe dei quadri di Artemisia con slogan come "love" e "respect", "no santa no bitch" oppure "I'm not your baby", ma soprattutto l'impresentabile t-shirt con la stampa di un disegno originale del maledetto Agostino Tassi, in cui il pittore dichiara smargiasso «io del mio mal ministro fui»[176].

Nel suo breve saggio *Vita e arte in Artemisia*, Sgarbi stesso dedica metà delle sue poche pagine al processo per stupro, introducendole con un'ironia – almeno nelle sue intenzioni – che ricorda quella

---

[175] Come ha dichiarato il critico d'arte Marco Carminati, nel documentario *Artemisia Gentileschi* andato in onda su La7 il 5 novembre 2021.

[176] Si veda a riguardo l'articolo *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male*) di Noemi Tarantini, pubblicato su «Exibart» il 19 dicembre 2023, e disponibile online al link: https://www.exibart.com/attualita/artemisia-gentileschi-a-palazzo-ducale-di-genova-perche-dobbiamo-parlarne-male/ (ultima consultazione 13/02/2024).

sintomatica di Longhi (cfr. *supra* 2.3), il quale come abbiamo visto cambia radicalmente tono – da celebrativo a irrisorio – di fronte agli elementi più disturbanti dell'opera gentileschiana (cfr. BENEDETTI 1999). Sgarbi, in particolare, principia il suo scritto ricordando come nel 2016, in occasione della mostra romana *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, la curatrice Francesca Baldassari non volle inserire nel percorso espositivo le opere di Tassi, come invece avrebbe voluto il suo collega Nicola Spinosa – scelta che, invece, la mostra di Genova ha ora deciso di intraprendere.

> L'attualità [di Artemisia] è tale che in una recente mostra l'ottima curatrice Francesca Baldassari prevalse sull'altro curatore, non meno meritevole, ma *costituzionalmente maschilista*, Nicola Spinosa. […] La gravità della sua colpa [di Tassi] è tale che la Baldassari non volle nessuna sua opera nella mostra di Artemisia, pur affollata di dipinti di altri e affini maestri. *La dannazione perdura ed è più forte della ricostruzione storica. La sua anima non finisca di bruciare all'inferno!* (SGARBI 2023: 25, mio il corsivo).

Come abbiamo visto, Derrida (1996: 3) afferma che gli «archivi del male» sono una latenza che diventa visibile al manifestarsi del «mal d'archivio», ovvero «un sintomo, una sofferenza, una passione», come appunto quella che emerge dalle parole di Sgarbi, che assumono per la nostra analisi un valore paradigmatico. A maggior ragione perché, dopo questa vera e propria dichiarazione d'intenti, l'autore coglie al balzo l'occasione per citare i più spiacevoli virgolettati relativi alla condotta morale di Artemisia, pronunciati durante il processo dai testimoni prezzolati di Agostino, il più importante dei quali – Niccolò Bedino, garzone della bottega di Orazio Gentileschi – verrà poi condannato per falsa testimonianza (cfr. *supra* 1.4.2): come ad esempio il fatto che «[Girolamo Modenese] era stato benissimo informato [da Tassi] che Artimitia era una puttana» e delle «sodisfationi che esso [Agostino] haveva havute da lei», tanto che «pareva che foss'in chiasso» e Artemisia era quindi una «zoccola bugiarda che va a letto con tutti» ecc.

Sebbene Sgarbi qui non lo scriva esplicitamente, ma l'abbia già dichiarato pubblicamente altrove, come abbiamo visto, è evidente come tale operazione sia volta a sottolineare come «gli atti del processo non danno la certezza che lei mentisse o che lui mentisse, fatto sta che lui è stato sputtanato come nessuno: se c'è una personalità che ha patito da questa vicenda è Agostino Tassi»[177]. Questa mia impressione è del resto subito confermata dallo stesso Sgarbi (2013: 26), che infatti termina il suo riassunto del processo scrivendo che «da questa condanna comincia la leggenda di Artemisia», quando invece nessuno fuori da Roma era di fatto a conoscenza dello stupro quando la

[177] Dichiarazione di Vittorio Sgarbi pronunciata nel luglio 2015 a Genova, per il «Festival dell'eccellenza al femminile»: il video della lezione-spettacolo è disponibile sul canale YouTube dell'evento, https://www.youtube.com/watch?v=-ucWPN13RWc (ultima consultazione 09/12/2023).

pittrice lasciò la Capitale nel 1612, e riuscì poi ad affermarsi con grande successo in Toscana (cfr. *supra* 1.5). Come notò ormai più di trent'anni fa Gianni Papi (1991: 26), curatore della pionieristica mostra di Firenze (1991), è infatti «certo che la punizione di Artemisia, con le torture subite nel corso del processo, la visita ginecologica pubblica, il frettoloso matrimonio con un marito compiacente e il successivo allontanamento da Roma (e da un successo già consistente, o almeno promettente), dovette essere ben più gravosa di quella inflitta ad Agostino Tassi, che già nel 1613 era al lavoro nel Casino Montalto di Villa Lante a Bagnaia».

Una volta riportati i momenti salienti del processo, sottolineando con enfasi le dichiarazioni di Tassi e dei suoi testimoni prezzolati, Sgarbi ripercorre in maniera didascalica la biografia della pittrice senza aggiungere nulla di nuovo e, anzi, dimostrando di non essere aggiornato sull'attuale stato dell'arte: dopo avere significativamente citato le sintomatiche parole di Longhi (1961: 258) riguardo all'inspiegabile – per un uomo – violenza di *Giuditta e Oloferne* (cfr. *supra* 2.3; *infra* 4.2), Sgarbi (2023: 27) scrive che «la vita di Artemisia fu continuamente turbata da preoccupazioni familiari», tra cui la «nostalgia per il padre lontano», con il quale negli anni Venti a Roma «ristabilì i rapporti», quando invece le lettere pubblicate da Solinas (2011) testimoniano come Orazio cercò in ogni modo di allontanarla da Roma (cfr. *supra* 1.7) – una tendenza a edulcorare il rapporto tra padre e figlia che già Lent (2006) aveva colto nella produzione degli anni Novanta, quando il racconto della vita e dell'opera di Artemisia iniziò a rispondere sempre più a dinamiche di spettacolarizzazione e drammatizzazione (cfr. *supra* 2.6), di cui appunto la mostra di Genova è uno degli ultimi esempi più problematici.

Sgarbi dimostra ancora una volta di non conoscere lo stato dell'arte quando scrive che Artemisia «quasi certamente fu a Venezia, come attesterebbe una serie di poesie in suo onore, ritrovate recentemente»: oltre alle poesie pubblicate da Toesca nel 1971 (quindi non recentemente, ma più di cinquant'anni fa), oggi disponiamo infatti di molti altri documenti (pubblicati anche in edizioni economiche) che attestano il soggiorno veneziano della pittrice, tra cui una lettera in cui la stessa Artemisia scrive a Ruffo che «in qualunque parte io sono stata mi è stato pagato cento scudi l'una la figura, tanto a Fiorenza, quanto a Venetia e quanto a Roma e a Napoli ancora» (30 gennaio 1949, *Lettera 52*). Infine, Sgarbi conclude la sua panoramica biografica affermando che quelli del ritorno di Artemisia a Napoli, dopo il soggiorno londinese, «sono dieci anni sui quali può essere fatta ogni supposizione», quando invece il catalogo della fresca mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli* (2022) e l'allegato volume *Studi e documenti* (2023) presentano molti nuovi materiali sul soggiorno partenopeo della pittrice, che però evidentemente l'autore non ha consultato.

Oltre a Sgarbi, il curatore Costantino D'Orazio ha pensato bene di includere nel catalogo della mostra (GENOVA 2023: 46-47) anche alcune pagine del già analizzato romanzo *La notte tu mi fai*

impazzire. Gesta erotiche di Agostino Tassi, pittore (2016) di Pietrangelo Buttafuoco, aspramente criticato come abbiamo visto da Michela Murgia. In particolare, nel contributo dal titolo parlante *Pictoribus atque Poetis omnia licet*, vengono citate le pagine 95-99 del libro in cui lo stupro è presentato come «la scena da cui prende avvio la leggenda di Artemisia», mentre invece per Agostino «è solo un episodio tra i tanti della sua vita dissoluta». Anche qui, analogamente a quanto sostiene Sgarbi, la violenza subita (e non la sua pittura) sembrerebbe aver garantito ad Artemisia fama eterna, come a dire che la pittrice dovrebbe quasi ringraziare il suo stupratore, il quale invece – afferma Buttafuoco a metà fra rammarico e fascinazione – «nella considerazione dei posteri può vantare solo la dannazione dei maledetti». Irricevibili e non meritorie di ulteriori commenti, riporto direttamente le ultime parole di Buttafuoco che gli organizzatori della mostra hanno deciso di includere all'interno di un catalogo che, teoricamente, dovrebbe presentarsi come un testo di natura scientifica.

> Alla fine di un doloroso e umiliante processo davanti all'Inquisizione il bigamo Tassi si libera di Artemisia.
> A un anno dallo stupro, chiamandolo in giudizio, la ragazza attende invano da lui un matrimonio riparatore.
> A ogni incontro con la sempre più invasata Gentileschi lo Smargiasso oppone una distratta alzata di spalle.
> Lei mostra a lui le proprie mani. Sono scavate dalla Sibilla, lo strumento di tortura con cui gli Inquisitori cercavano di strapparle la confessione sulla sua condotta dissoluta. Sono cicatrici in forma di cerchio strette alla base delle dita.
> Gli mette davanti agli occhi l'anulare lacerato e gli urla:
> "Solo questo anello hai potuto darmi, Smargiasso!".
> La guarda fisso negli occhi senza però vederla. Lui non s'avvede di quella furia. Anzi sbadiglia (GENOVA 2023: 47).

Come se non bastasse la violenza sessuale, il processo e la tortura che Artemisia dovette già subire in vita, la mostra di Genova ha pensato bene di riproporre voyeuristicamente al pubblico odierno l'esperienza dello stupro, non solo ignorando il dibattito in materia degli ultimi decenni, ma adottando oltretutto un tono che si inscrive all'interno di una tradizione inaugurata dal Tassi stesso (e dai suoi testimoni prezzolati, condannati per falsa testimonianza), poi cristallizzata da commenti problematici come quelli del Passeri (1772: 105)[178] e Longhi (1961: 254)[179]. A rendere ancora più

[178] «Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e *sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata*. Era quella assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticarla se n'invaghì, e trattando con lei con domestichezza con l'occasione dell'amicizia del Padre, s'inoltrò a segno, che fu da Orazio querelato ch'egli l'avesse violata; *il caso era veramente successo, ma che fosse stato Agostino non se ne ha certezza*» (mio il corsivo).

[179] «*La quale dovette essere molto precoce in ogni cosa* – si consulti al proposito il resoconto del processo del Tassi – e così in pittura, se verso il 1612, a quindici anni, quando il Tassi le insegnava, *fra l'altro*, la prospettiva, essa dipingeva il ritratto di un putto» (mio il corsivo).

gravi alcuni dei contributi del catalogo, oltre alla totale ignoranza di decenni di critica femminista, vi è inoltre l'assoluta incompetenza in merito all'attuale stato dell'arte degli studi sulla pittrice (che almeno Longhi, all'epoca, conosceva in maniera approfondita), come dimostra la natura approssimativa del breve scritto di Sgarbi – un'accusa, quella di superficialità a livello filologico, che una certa critica "tradizionalista" ha spesso rivolto paradossalmente alla critica femminista che, dagli anni Settanta in poi, stava riscoprendo in maniera sistematica la pittrice (cfr. *supra* 2.5).

Come scrive Derrida (1996: 41), «il concetto di archivio non può non custodire in sé, come ogni concetto, un che di impensato. La presupposizione di questo impensato prende così le *figure* della «rimozione» («*repression*») e della «repressione» («*suppression*»), anche se non vi si riduce necessariamente. Questa doppia presupposizione lascia una impronta. Inscrive una impressione nella lingua e nel discorso». Giunti a questo punto del nostro itinerario critico, tali «impronte» delineano un sentiero che parte dal processo del 1612 e arriva a commenti come quelli di Sgarbi e Buttafuoco, evidenziando tendenze misogine che persistono ancora oggi, nonostante decenni di critica e dibattito femminista. Come ci ha insegnato appunto Derrida, le forme del trauma possono però opporre anche resistenza a tali processi di «rimozione» e «repressione», assumendo il ruolo di un dispositivo narrativo dagli esiti antitetici, cioè destabilizzanti rispetto al «discorso» dominante, come avremo modo di approfondire nella prossima sezione.

3.3 «Ritorni spettrali»: Artemisia come dispositivo narrativo della violenza di genere

> After years of struggling to heal from my own history of sexual abuse, I wondered if perhaps we have to look back in order to move forward. So much has changed since Artemisia's time, but in some ways very little has changed. It seems as if survivors are facing the same judgments, the same doubts, the same callous questions from authorities. Many people still can't understand how a rape survivor could continue to have sex with the man who raped her, but most survivors will tell you that it is absolutely possible to love the one that hurts you the most. These are the contradictions we live with. Intense financial, emotional, and physical forces have bound women to abusive men from Artemisia's time to the present. A close examination of these parallels with the past can help us put our current struggles into perspective and overcome them.
>
> (Gina Siciliano, *I Know What I Am*)

Tratta dal volume collettaneo *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi* edito nel 2018 dal Mulino, l'espressione del titolo indica come Artemisia rappresenti, e continuerà

con ogni probabilità a rappresentare con crescente efficacia, uno dei principali dispositivi narrativo-speculativi della scena artistica e teorica odierna, in cui la spettralità e la dimensione del genere stanno assumendo un ruolo sempre più cruciale. In uno dei saggi contenuti nel volume, *Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neo)storico* di Diego Stefanelli, viene evidenziato come la spettralità può rappresentare un punto di contatto fra dimensioni storiche spesso considerate irrelate fra loro, o comunque in maniera gerarchica, come la microstoria personale e la grande storia collettiva. In particolare, Stefanelli (2018: 152) sottolinea come il *revenant* (di Artemisia, nel nostro caso) incarni «una sorta di cortocircuito tra *history* e *story*»: ovvero tra quelle due accezioni del termine «storia» che la lingua inglese, a differenza di quella italiana, distingue attraverso parole differenti come appunto *history* (*la* grande storia ufficiale, che studiamo a scuola) e *story* (*una* storia, un racconto che può essere anche privato e finzionale). Attraverso la sua carica spettrale, la figura di Artemisia ha dunque assunto le forme di una sintesi fra queste due dimensioni apparentemente antitetiche: assumendo la pittrice come una sorta di lente culturale, infatti, alcune autrici contemporanee sono state capaci di leggere nella propria storia (*story*) delle storture sistematiche derivanti da una storia ben più amplia (*history*), legata alla vicenda di molte altre donne che – a differenza loro, e della stessa Artemisia – non sono riuscite a raggiungere una simile consapevolezza, e quindi a sfuggire a un secolare processo di silenziamento.

La violenza che il maschile esercita nei confronti del femminile non si manifesta necessariamente in maniera fisica ed eclatante come quella di Agostino ai danni di Artemisia, ma anche sotto forme simboliche più difficilmente circoscrivibili, implicite, insidiose, verbali o del tutto inconsapevoli perché intrinseche a un sistema patriarcale. Senza alcuna pretesa di stabilire la realtà dei fatti, la dimensione concreta o percepita di tali dinamiche che non pertengono alla tesi, questa sezione si soffermerà piuttosto sulla figura di Artemisia come «dispositivo spettrale», analizzando alcuni casi di studio di particolare interesse in cui, attraverso il *revenant* della pittrice, diverse autrici sono riuscite per la prima volta a dare forma a traumi derivanti dal rapporto con l'altro sesso: verranno presi in esame, allora, il problematico sodalizio tra Banti e Longhi e le sue proiezioni nel romanzo *Artemisia* (cfr. *supra* 2.3; 2.4; vedi anche *Conclusioni*); il «duello» fra Artemisia e Orazio nell'opera di Lapierre, che rispecchia quello della scrittrice con suo padre, il celebre scrittore Dominique Lapierre; la tentata violenza nei confronti della drammaturga Cathy Caplan, riportata nell'introduzione della pièce *Lapis Blue Blood Red*; le motivazioni che hanno spinto l'illustratrice Gina Siciliano, vittima di abusi sessuali, a esprimere un simile trauma personale all'interno del graphic novel *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi* (2019); la significativa coincidenza con cui la pop star FKA Twigs ha denunciato il suo ex fidanzato Shia LaBeouf per molestie, proprio dopo essere entrata in contatto con la figura di Artemisia.

In concomitanza con l'interessamento alla vita e all'opera della pittrice, infatti, «tracce» sommerse delle loro rispettive esperienze traumatiche sono tornate in superficie, portando con sé una «verità» latente che si è fatta improvvisamente «leggibile» grazie alla carica «spettrale» di Artemisia. Analizzando una simile dinamica – che ritengo essere uno dei fattori principali dell'odierno «potere iconico» della pittrice – questo sottocapitolo cercherà di mostrare come la dimensione traumatica, di cui Artemisia è appunto portatrice, sia strettamente legata ad altri due assi portanti della «costellazione» critica della seconda parte della tesi: ovvero l'opera di Artemisia come «altrove», un nuovo spazio culturale tra femminile e maschile (cfr. *infra* 4), e come matrice «transmediale» della produzione culturale contemporanea (cfr. *infra* 5).

Un significativo aneddoto riportato dallo scrittore Alberto Arbasino, intimo della coppia Banti-Longhi, può aiutarci a principiare un simile itinerario, poiché pone il conflitto fra i due coniugi su un piano di prestigio sociale, lo stesso che vedeva ad esempio contrapposti Longhi e il suo più grande avversario accademico, il celebre critico Bernard Berenson: «i due grandi storici dell'arte Bernard Berenson e Roberto Longhi ebbero un acceso diverbio epistolare (erudite divergenze accademiche) e non si rivolsero la parola per una trentina d'anni. Quando si ritrovarono, alla festa che avrebbe dovuto essere "riconciliatoria", l'americano si avvicinò all'italiano e lo apostrofò: "Caro mio, come ci si sente a essere sposati con un genio come Anna Banti?"» (in SCORRANESE 2014). Nel personaggio bantiano di Orazio, che è per sua figlia Artemisia attrattivo e respingente, amato e odiato allo stesso tempo, ritroviamo infatti condensati – come nota un'autrice vicina a Banti come Fausta Garavini (2013b: XXI): «il Maestro e il marito: le due figure in cui si sdoppia l'unica presenza maschile di cui sogna Artemisia. Abbiamo sott'occhio, intenda chi vuole, una decalcomania che, cambiati i panni, artefatti i colori, riproduce camuffato, ma intero, il mistero doloroso di Anna Banti». Una lettura che trova conferma nella dedica iniziale «a R. L.» del romanzo, che giunti a questo punto della tesi potremmo leggere in due sensi opposti fra loro: se da una parte esplicita la gratitudine della scrittrice nei confronti del marito, che fece da intermediario con il suo editore Sansoni per la pubblicazione del romanzo, dall'altra rende però ancora più significative quelle divergenze critiche attraverso cui, come nel caso di *Giuditta* (cfr. *supra* 2.4), l'autrice si emancipa definitivamente dal «linguaggio del padre, cioè il linguaggio del marito-maestro verso il quale (contro il quale) si rivolge lo sguardo della Banti» (BAZZOCCHI 2021: 82). Torneremo con più calma sull'argomento nelle *Conclusioni*, in merito ad alcune letture critiche dell'opera bantiana che hanno equivocato il rapporto tra i personaggi di Artemisia e Orazio, e quindi di conseguenza anche quello fra la scrittrice e suo marito.

In maniera per certi versi analoga, anche nell'Orazio di Lapierre possono essere riconosciuti i tratti non del marito ma del padre-maestro dell'autrice, ovvero il celebre Dominique Lapierre (1931-2022), giornalista e scrittore nonché autore del best seller *La Cité de la joie* (1985). A suggerirci un

tale parallelismo, anche in questo caso, è la stessa autrice, che rivolge la dedica del suo romanzo «A mio padre, con una tenera strizzatina d'occhio» («À mon père, avec un tendre clin d'œil»). Inoltre, sin dalle prime pagine, risulta evidente come alla dedica vada connesso anche il sottotitolo dell'opera, *Un duello per l'immortalità* («Un duel pour l'immortalité»), che si riferisce all'incessante sfida pittorica (letteraria) che vedrà rivaleggiare il padre Orazio (Dominique) e la figlia Artemisia (Alexandra). Più che in qualsiasi altra *Artemisia fiction*, nel romanzo di Lapierre è la concorrenza (ora positiva, ora negativa) fra padre e figlia ad alimentare la macchina del racconto, tanto che Orazio può essere considerato come un vero e proprio coprotagonista del romanzo, dato che vi sono intere sezioni in cui Artemisia neppure compare, e l'attenzione narrativa è tutta rivolta sul pittore, come ad esempio nel capitolo 28.

In più brani dell'opera questa rivalità emerge con chiarezza: rivolgendosi ad esempio al Cardinal Scipione Borghese, sorpreso del fatto che un capolavoro come *Susanna e i Vecchioni* (fig. 1) possa essere stato realizzato da un'adolescente, Orazio esplicita quello che è insieme il desiderio e la sua paura più grande: «"Chissà se vostra figlia non diventerà più abile di voi… Sì", ripeté [Scipione] pensieroso, "l'allievo potrebbe superare il maestro…". "In questo gioco", ribatté cupo Orazio, "e in certe circostanze, chi perde vince… Alternando le lodi alle critiche, ho educato mia figlia proprio con l'idea che si metta in competizione con me…"» (LAPIERRE 2000: 203). Di fronte a un altro illustre committente, come Cosimo II, l'Artemisia di Lapierre (ivi: 263-264) vivrà a Firenze un momento speculare a quello vissuto dal padre: introdotta per la prima volta al cospetto del Granduca da Galilei e Cristofano Allori (cfr. *supra* 1.5), la protagonista è sottoposta dal regnante a una scomoda domanda, la domanda che la tormenterà per tutta la vita.

> «Chi è meglio, il padre o la figlia?» tagliò corto il granduca. Nell'ombra, Artemisia restava immobile. Adesso non le tremavano più le labbra o le mani... era il suo animo a vacillare, in preda al dubbio fondamentale della sua esistenza.
> «Chi è meglio, il padre o la figlia?» posta in maniera brutale, questa domanda metteva di colpo in luce la paura che Artemisia non aveva mai apertamente formulato.
> «Chi è meglio, il padre o la figlia?» Artemisia sapeva di essere ormai pronta a intraprendere ogni cosa con il suo pennello, a osare tutto. Ma non a misurarsi con lui!
> Che qualcuno potesse paragonarli non le procurava gioia né orgoglio. Un profondo scoraggiamento, piuttosto. Una disperazione che aveva lontane radici. Sì, lei poteva osare tutto. E accettare ogni genere di commento sul suo lavoro – che il suo dipinto migliore non incontrasse il gusto dei conoscitori, che in esso regolasse i conti con l'amante, con la vita, persino con suo padre! – ma non un confronto del genere!
> «Chi è meglio, il padre o la figlia?» La scelta dell'uno sembrava condannare l'altro, e respingeva entrambi in una coesistenza impossibile.

A risolvere l'impasse, reso a livello retorico dall'anafora martellante («Chi è meglio, il padre o la figlia?»), Lapierre (ivi: 265) immagina che a prendere la parola sia Galileo, il quale rimanda al giudizio dei posteri la risposta su chi sia meglio fra i due. A questo punto sarà Allori a intervenire, che in quanto pittore sposta la discussione sul piano stilistico, entrando nel merito delle rispettive poetiche pittoriche di Orazio e Artemisia.

> «Ma avrete un'idea del vincitore?» insisté il granduca. «Chi è l'eletto? Chi possiede la grazia?» «Quanto alla grazia, come tutti i presenti mi rimetto alla Provvidenza, Vostra Altezza… La sola cosa che posso dirvi è che nell'espressione delle passioni la signora Lomi supera suo padre. Per il resto… Per quanto riguarda la composizione, il disegno, gli effetti cromatici, Orazio Gentileschi esita tra gli occhi del corpo e quelli dello spirito! Non dipinge gli esseri e le cose così come sono, ma quali gli appaiono: nella sua pittura il mondo visibile diventa poesia.

Come abbiamo già visto, emerge una considerazione particolarmente interessante dal punto di vista del genere, poiché la grazia (aspetto tipicamente femminile, nella cultura occidentale, cfr. MAC CARTHY 2020) è associata da Allori a Orazio, mentre invece il sangue e la violenza verranno di lì a poche righe associati ad Artemisia. A introdurre questa significativa contrapposizione, però, non è Allori, bensì una donna che fino a quel momento non aveva preso parola, ovvero la Granduchessa Maria Maddalena d'Asburgo, che – in quanto perfetta rappresentante dei paradigmi di genere del suo tempo – non apprezza un dipinto come *Giuditta* (app. 3), a maggior ragione perché dipinto da una donna. «"Non si può dire altrettanto di sua figlia!", sbottò la granduchessa. Glaciale e sprezzante, Maria Maddalena d'Asburgo voltò le spalle a *Giuditta che decapita Oloferne*. "Non c'è nessun bisogno del ferro e del fuoco, signori, perché si esprima il Giudizio di Dio! La voce dell'Altissimo si fa chiaramente sentire attraverso il canto dei migliori poeti, il pennello dei grandi pittori... In questo posto non ne percepisco neanche l'eco più fievole!"» (LAPIERRE 2000: 265).

Un tale giudizio negativo, però, non è stato inventato dal nulla da parte di Lapierre: la scrittrice si è infatti ispirata a un'ampia letteratura che riporta la reazione del pubblico di fronte a una tela così sconvolgente, che come abbiamo visto provocherà anche in Longhi un commento particolarmente scomposto, e quindi sintomatico (cfr. *supra* 2.3). Grazie alla riorganizzazione della galleria degli Uffizi da parte di Luigi Lanzi a partire dal 1775, il museo fiorentino iniziò a ospitare decine di migliaia di visitatori, e numerosi autori riportano infatti come la *Giuditta* di Artemisia fosse collocata in un angolo angusto e buio del percorso espositivo, a causa del «disprezzo» che essa provocava nel pubblico (cfr. LOCKER 2015: 172-173). Ancora più dettagliato, però, è Marco Lastri nella sua fondamentale opera *L'Etruria pittrice,* pubblicata in due tomi a Firenze tra il 1791 e il 1795, nella quale riporta come la tela «offendesse la sensibilità» della sovrana Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743).

> Qual prova maggiore di fervida immaginazione si può egli mai desiderare, di quella che abbiasi dalla Giuditta della R. Galleria? Tale è l'orrore che ispira il tronco collo di Oloferne sgorgante sangue sui bianchi lini del letto, e l'atteggiamento fiero dell'Eroina, che bisognò condannare questo Quadro all'oscurità di un angolo della detta R. Galleria, perchè non offendesse la sensibilità della nostra passata Sovrana, Maria Luisa, che ne avea più volte mostrato ribrezzo. Fa anzi maraviglia, come la Gentileschi, donna di vaghissimo aspetto, ed inclinata, per quanto dicesi, ai teneri affetti d'amore, potesse giungere a compir tal opera (LASTRI 1791: LXXXIV).

La tela era difatti disprezzata anzitutto dal pubblico femminile, come conferma a chiare lettere la storica dell'arte Anna Brownell Jameson (1832: 64), che nel suo *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical* cita in una breve nota a piè pagina proprio Artemisia, come esempio di un'artista che ha «pervertito» la sua femminilità realizzando una simile opera.

> In thinking over all the distinguished women I can at this moment call to mind, I recollect but one, who, in the exercise of a rare talent, belied her sex, but the moral qualities had been first perverted.*
> *Artemisia Gentileschi, an Italian artist of the seventeenth century, painted one or two pictures, considered admirable as works of art, of which the subjects are the most vicious and barbarous conceivable. I remember one of these in the gallery of Florence, which I looked at once, but once, and wished then, as I do now, for the privilege of burning it to ashes.[180]

È evidente come l'originalità dell'opera di Artemisia tocchi i nervi scoperti di una cultura che, controllando l'«archivio» e la «memoria», tenta in tutti i modi di perpetuare sé stessa: come colse per prima Banti (cfr. *supra* 2.4), opere come la *Giuditta* degli Uffizi presentano una carica perturbante anche per il pubblico femminile, da sempre vissuto all'interno di un sistema patriarcale: una «traccia traumatica» dalla quale emerge, cioè, una «verità spettrale» che deve essere quanto prima «repressa» per non mettere in crisi la «verità materiale», e quindi un'intera visione del mondo che assegna alle donne un ben preciso ruolo all'interno (o meglio, al di fuori) della società. Non è un caso, allora, se la produzione di Artemisia sia stata paradossalmente apprezzata in passato più da un pubblico maschile, che poteva meglio delle loro madri, mogli e figlie accettarne la «stranezza»: affermare che quello di Artemisia sia un «animo di Cesare nell'anima d'una donna», come fece la stessa pittrice nella *Lettera 60* (13 novembre 1649), e come scriveranno poi molti autori e autrici nel corso dei secoli, è infatti un modo per normalizzare una «magnifica eccezione» che, altrimenti, avrebbe potuto

[180] «Pensando a tutte le donne illustri che posso richiamare alla mente in questo momento, ne ricordo solo una che, nell'esercizio di un raro talento, smentiva il suo sesso, ma le qualità morali erano state prima pervertite*.
*Artemisia Gentileschi, artista italiana del XVII secolo, dipinse uno o due quadri, considerati mirabili come opere d'arte, i cui soggetti sono i più viziosi e barbari che si possano immaginare. Ne ricordo uno nella galleria di Firenze, che guardai una volta, ma una sola volta, e desiderai allora, come adesso, il privilegio di ridurlo in cenere».

incrinare lo *status quo* di una società in tutto e per tutto maschilista, dei cui stereotipi di genere persino Artemisia (per quanto stra-ordinaria) non era certo immune.

Una dinamica perfettamente esemplificata dalle parole d'ammirazione del Baldinucci (1974: 714), che nelle sue *Notizie* del 1681 scrive: «Ma bellissimo è un altro quadro, […] nel quale è dipinta una Juditta nell'atto stesso di recidere la testa d'Oloferne dal suo busto; opera al certo, che ogn'altra di sua mano avanza in bontà, e tanto ben pensata, e sì al vivo espressa, che solamente il mirarla così dipinta mette non poco terrore». In una significativa eterogenesi dei fini, che rievoca l'«inversione delle parti» fra Orazio e sua figlia, «per la quale Artemisia assunse il ruolo più virile» (GREGORI 1991), i dipinti più violenti della pittrice (prediletti da uomini di potere come Cosimo II) sono invece stati stigmatizzati nel primo Novecento da autorevoli commentatori come Longhi (cfr. *supra* 2.3), salvo poi essere rivalutati e assunti a vessillo dalla critica femminista a partire dagli anni Settanta (cfr. *supra* 2.5): un'ulteriore prova di come, per addentrarci nell'opera di Artemisia, «we must call into question our own stereotypes of gender»[181], come ha dichiarato il critico d'arte Keith Christiansen.

L'incompatibilità fra l'essere una donna e il poter raggiungere la perfezione estetica è un tema che tornerà nel romanzo di Lapierre, quando, tra il secondo periodo romano e quello veneziano, la pittrice sembrerebbe decisa a sacrificare la propria carriera per seguire l'inglese Nicholas Lanier, «inamorato di Artemisia Gentileschi che pingeva bene», come annotava nel suo diario il viaggiatore Richard Symonds (cfr. *supra* 1.10). Attraverso questa scelta narrativa l'autrice sembra suggerire come, avendo una presenza maschile troppo prossima (che sia quella del padre Orazio, del marito Pierantonio o dell'amante Nicholas), Artemisia non possa raggiungere il livello dei suoi colleghi più illustri, come invece avevano potuto fare Caravaggio, Agostino o lo stesso Orazio, i quali non hanno avuto alcun vincolo affettivo e famigliare a tarpare le ali della loro inventiva.

> «Hai lavorato abbastanza» le diceva togliendole con gentilezza da sotto le mani il foglio di carta. «Non dipingere tanto!» le mormorava le rare volte in cui la trovava intenta a polverizzare i colori, a mischiare le colle e le vernici. "Basta con la pittura…", queste parole le aveva già pronunciate Tassi nello studio di via della Croce, la sera dello stupro. «Non tanto depingere, non tanto depingere» aveva esclamato Agostino strappandole tavolozza e pennelli.
> Per amor di Nicholas, lei accettava volentieri di metterli da parte. I mortai, i caldai, gli scodellini, tutti gli strumenti della sua arte giacevano abbandonati. "Basta con la pittura!" Con il passare del tempo le ricerche estetiche le parevano diventate prerogativa d'altri, del Caravaggio o di Orazio Gentileschi… La bellezza le sembrava un'entità oscura, inquietante. Una sofferenza. Quasi un rimorso.
> «A cosa pensavi?» domandava Nicholas quando la sorprendeva con lo sguardo perso nel vuoto.
> «Sempre alla stessa cosa…» sospirava lei con dolcezza. «A te».
> Questa risposta lo appagava. Non dubitando del proprio amore né del suo, contava di portare Artemisia Gentileschi con sé in Inghilterra (LAPIERRE 2000: 354).

[181] In G. Gouveia, *The Artemisia Mystique*, «The Journal News», 03/03/2002, p. 7E.

Memore delle parole di Agostino («non tanto depingere, non tanto depingere») che di lì a pochi minuti l'avrebbe violentata (cfr. *infra* 1.4.2), l'Artemisia di Lapierre cambierà idea, e invece di lasciare la pittura lascerà il suo amato Nicholas, che le avrebbe appunto impedito di portare avanti la sua ricerca estetica: la carriera della pittrice continuerà infatti a Napoli, senza una figura maschile di riferimento al suo fianco. Solo alla fine degli anni Trenta, su invito della Corona inglese, si recherà a Londra per aiutare Orazio a completare il soffitto della Great Hall della Casa della Regina Enrichetta (cfr. *supra* 1.10). È qui che, come nota giustamente Lent (2006), Lapierre decide di optare per un finale consolatorio poco convincente, ovvero una dolce riappacificazione fra padre e figlia incoerente rispetto al resto del romanzo (cfr. *supra* 2.6): una scelta narrativa che potrebbe essere dovuta, come abbiamo accennato all'inizio, anche a ragioni autobiografiche, relative al superamento delle iniziali incomprensioni fra la giovane Alexandra e il suo ingombrante padre Dominique. Senza entrare nel merito di rapporti privati che non rappresentano certo il focus della nostra analisi, è importante invece sottolineare come, sia in Banti che in Lapierre, il personaggio di Orazio rappresenti quel Maschile verso cui, nelle vesti di Artemisia, le due autrici sono riuscite ad assumere per la prima volta una nuova postura. È significativo come, nel segno della pittrice, esse abbiano infatti innescato un processo di emancipazione nei confronti di figure archetipiche come quelle del Maestro, del Marito e del Padre, formalizzando per la prima volta una reazione non subalterna all'ingerenza del loro prestigio culturale.

Una potenzialità narrativa che in qualche modo devono aver colto anche Angèle Herry-Leclerc e Pierre-Yves Mora, autori della serie tv *L'art du crime*: nella puntata *Une morte galante* (Stagione 1, Episodi 3 e 4), andata in onda in prima serata su «France 2» il 24 novembre 2017 con un audience di quasi 4 milioni di spettatori[182] (e distribuita in Italia da Fox Crime nel 2018), hanno immaginato infatti che proprio i dipinti di Artemisia fossero la chiave per risolvere il caso legato a un misterioso omicidio. Sorvolando sui dettagli del giallo televisivo, è però importante soffermarci sulla caratterizzazione della protagonista Florence Chassagne (interpretata da Éléonore Gosset), storica dell'arte a l'École du Louvre che collabora per l'Ufficio centrale per la lotta contro il traffico di beni culturali: quello che gli sceneggiatori chiamerebbero il suo *fatal flaw*, infatti, consiste nel non riuscire a reagire alle continue interferenze nelle indagini del padre Pierre (interpretato da Philippe Duclos), anch'egli storico dell'arte, che non perde occasione per ribadire la sua autorità in materia. Sarà proprio Artemisia, che le apparirà in forma fantasmatica (app. 31), ad aiutarla in quanto «mentore» positivo,

[182] Cfr. *Audiences TV du vendredi 24 novembre 2017*, «Toutelatele.com», https://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-vendredi-24-novembre-2017-koh-lanta-leader-stable-l-art-du-crime-moins-convaincant-qu-a-ses-debuts-jean-jacques-goldman-dompte-la-tnt-95638 (ultima consultazione 14/02/2024).

in termini cinematografici (cfr. McKee 2013), o meglio ancora come *revenant* destabilizzante (cfr. *supra* 3.1), per la nostra analisi: innescando cioè un processo di emancipazione rispetto all'amata/odiata presenza paterna, che porterà Florence ad assumere anche una nuova postura nei confronti di tutto il genere maschile, riuscendo ad avvicinarsi sentimentalmente al collega Antoine (interpretato da Nicolas Gob): proprio come Artemisia, infatti, anche Florence ha perso sua madre in tenera età (cfr. *supra* 1.2), e per questo si è legata in maniera ossessiva alla figura del padre, dalla cui angosciante influenza riuscirà infine a liberarsi seguendo proprio l'esempio della pittrice, che a sua volta fu in grado di affrancarsi dall'ombra del Padre e Maestro Orazio.

Quando la drammaturga statunitense Cathy Caplan ha immaginato il suo personaggio di Artemisia per l'opera teatrale *Lapis Blue Blood Red* (cfr. *supra* 2.7), dunque, aveva già alle spalle un vero e proprio palinsesto finzionale relativo ai rapporti fra Artemisia e le più importanti figure maschili della sua vita – eccezion fatta per Maringhi, che emergerà solo nel 2011 (cfr. *supra* 1.6). Un altro importante riferimento relativo alla ricezione di Artemisia, per Caplan e molte altre *Artemisia fictions* anglosassoni, è stato la monografia di Garrard (1989) e le sue annesse traduzioni in inglese degli atti e delle lettere: «This play, like a number of other recent projects based on Artemisia's life, could not have been written without Mary Garrard's groundbreaking work» (Caplan 2003: 228). Oltre a Banti, Lapierre e Garrard, però, nel caso dell'Artemisia di Caplan va tenuta in considerazione anche un'esperienza personale vissuta dalla stessa drammaturga, proprio mentre stava facendo delle ricerche per la scrittura della pièce.

> I went to Rome and visited the prison where Artemisia's alleged rapist Agostino Tassi was eventually incarcerated. Because it was Sunday, the jail, now a museum, was closed. The guard agreed to let me in, on condition that my son and husband wait outside. He closed the heavy wooden door and took me upstairs to show me the jail cells and various instruments of torture. While alone in one of the cells, he pressed me up against the wall. I quickly pushed him aside and made my way back downstairs (I was nearly twice his height) and started banging on the heavy wooden door. For a moment the past and the present had collided. I was happy to see the faces of my son and husband waiting in the street. While writing the play, I was called for jury duty. Every day I'd report in and then I'd move around different floors, looking for rape cases in progress. Usually there were one or two. The sex crimes officer is the modern equivalent of the notary in Artemisia's time. He takes the victim's testimony in private and then presents her often disturbing, personal, and graphic description in public courtroom, which he reads in a monotone, expressionless voice. I realized most date rapes have no witnesses, both now and four hundred years ago. The victim's case rests on character and credible narrative. Just as the lawyers have to create a believable story with very little evidence to convince the jury, I had to sift through contradictory testimonies to create a plausible story of Artemisia's entanglement with Agostino (Caplan 2003: 227)[183].

[183] «Sono andata a Roma e ho visitato il carcere in cui fu rinchiuso il presunto stupratore di Artemisia, Agostino Tassi. Poiché era domenica, il carcere, ora museo, era chiuso. La guardia ha accettato di farmi entrare, a condizione che mio

Come suggerito dalla stessa autrice nell'introduzione della pièce, la violenza sventata rappresenta un momento in cui presente e passato hanno finito per «collidere», proprio come nell'alternarsi derridiano fra «archivio ipomnestico» e «archivio del male» (cfr. *supra* 3): Artemisia è allora divenuta per Caplan un dispositivo narrativo spettrale, incarnazione di una «traccia traumatica» che oppone resistenza al processo di «repressione». Attraverso *Lapis Blue Blood Red*, l'«impronta» di Artemisia riemerge dunque dall'«archivio del male» come una verità latente che riaffiora dalla palude, destabilizzando gli orizzonti ideologici del presente. Una dinamica che ricorda il romanzo *L'ombra di Artemisia* (2012) di Maurizio Cohen, che probabilmente non era a conoscenza dell'opera di Caplan – a riprova di come la carica spettrale di Artemisia sia ormai divenuta «leggibile» per la sensibilità contemporanea, da più parti irrelate fra loro: il libro racconta infatti la vicenda di Jenny, un'attrice chiamata a interpretare il ruolo di Artemisia, la quale, durante le riprese, viene violentata proprio come la pittrice, istaurando un rapporto atemporale con l'artista che le permetterà di processare un simile trauma.

Sulla scia di Caplan, ma in maniera ancora più esplicita, l'illustratrice Gina Siciliano ha scorto in Artemisia un dispositivo narrativo attraverso il quale dare forma, indirettamente, alla sua «storia di abusi sessuali», e alle conseguenze psicologiche che essi hanno provocato nella sua persona. Nel saggio introduttivo, intitolato sintomaticamente *Making New Worlds Out of Old Worlds*, che apre il graphic novel *I Know What I Am* (2019), l'autrice spiega come l'idea del fumetto sia nata dalla visione, dal vivo, della *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), un'opera capace di connettere sincronicamente non solo la biografia della pittrice alla propria, ma anche il suo tempo alle «lotte» del presente.

> It all started in 2007 when at the Uffizi I saw *Judith Slaying Holofernes*, the Florentine masterpiece by the painter and rape survivor, Artemisia Gentileschi. The painting struck me so hard, I knew I would never forget it. As Judith pulls the sword through Holofernes' neck, I recognized the look on her face – a determined, vengeful rage, a feeling within many survivors, either suppressed or embraced, or both. […] After years of struggling to heal from my own history of sexual abuse, I wondered if perhaps we have to look back in order to move forward. So much

figlio e mio marito aspettassero fuori. Chiuse la pesante porta di legno e mi portò al piano superiore per mostrarmi le celle e i vari strumenti di tortura. Mentre ero sola in una delle celle, mi spinse contro il muro. Lo spinsi rapidamente da parte e tornai al piano di sotto (ero alta quasi il doppio di lui) e cominciai a battere sulla pesante porta di legno. Per un attimo il passato e il presente si sono scontrati. Ero felice di vedere i volti di mio figlio e di mio marito che mi aspettavano in strada. Mentre scrivevo l'opera, sono stata convocata come giurata. Ogni giorno facevo rapporto e poi mi spostavo nei vari piani, alla ricerca di casi di stupro in corso. Di solito ce n'erano uno o due. L'ufficiale per i crimini sessuali è l'equivalente moderno del notaio ai tempi di Artemisia. Raccoglie la testimonianza della vittima in privato e poi presenta la sua descrizione, spesso inquietante, personale e grafica, in un'aula di tribunale pubblica, leggendola con voce monotona e inespressiva. Mi sono resa conto che la maggior parte degli stupri non ha testimoni, né oggi né quattrocento anni fa. Il caso della vittima si basa sul suo carattere e su una narrazione credibile. Proprio come gli avvocati devono creare una storia credibile con pochissime prove per convincere la giuria, io ho dovuto passare al setaccio testimonianze contraddittorie per creare una storia plausibile del legame tra Artemisia e Agostino».

> has changed since Artemisia's time, but in some ways very little has changed. It seems as if survivors are facing the same judgments, the same doubts, the same callous questions from authorities. Many people still can't understand how a rape survivor could continue to have sex with the man who raped her, but most survivors will tell you that it is absolutely possible to love the one that hurts you the most. These are the contradictions we live with. Intense financial, emotional, and physical forces have bound women to abusive men from Artemisia's time to the present. A close examination of these parallels with the past can help us put our current struggles into perspective and overcome them (SICILIANO 2019: VIII).[184]

Come abbiamo già avuto modo di constatare (cfr. *supra* 1.4), molte delle accuse rivolte paradossalmente ad Artemisia, e delle attenuanti riservate invece ad Agostino, sono in realtà le stesse che ritroviamo ancora nelle nostre aule giudiziarie. Come nota Siciliano, infatti, le vittime di stupro devono tutt'oggi fare i conti con pregiudizi e stereotipi di lungo corso, oltre che con la totale mancanza di empatia e preparazione psicologica da parte delle autorità giuridiche e sanitarie (cfr. CHARON 2019). Al pari di alcuni studiosi che si sono occupati di Artemisia (cfr. *supra* 2.3; 3.2), molti non riescono ancora a comprendere come una donna stuprata possa continuare ad avere rapporti sessuali con l'uomo che l'ha violentata, senza considerare minimamente le implicazioni psicologiche e patologiche di un simile trauma (cfr. BOURKE 2009). La storia privata e l'opera artistica di Artemisia, allora, diventano per Siciliano (e non solo) un dispositivo «spettrale» intergenerazionale, capace di «mettere in prospettiva» le odierne «lotte» culturali all'interno di una dimensione storica di lunga durata, analogamente a come Banti sentiva «congiunti» il suo secolo a quello della pittrice (cfr. *supra* 2.4). Come spiega Derrida, quindi, la carica «spettrale» di Artemisia, grazie alla sua temporalità persecutoria, è capace di destabilizzare gli orizzonti ideologici del presente facendo emergere «verità» da tempo sommerse nell'«archivio del male». Tali movimenti di assestamento, però, provocano accese tensioni culturali e reazioni performative, che confermano ancora una volta il «potere iconico» assunto dalla pittrice nel nostro tempo.

> Some feel that the fixation on Artemisia's personal life has detracted from her art. There's tension between feminist scholarship and general academic scholarship, between art historians and social historians, between personal feelings and neutral analysis. Feminist scholars have been accused

[184] «Tutto è iniziato nel 2007 quando agli Uffizi ho visto *Giuditta che uccide Oloferne*, il capolavoro fiorentino della pittrice, e sopravvissuta a uno stupro, Artemisia Gentileschi. Il dipinto mi colpì così tanto che sapevo che non l'avrei mai dimenticato. Mentre Giuditta conficca la spada nel collo di Oloferne, ho riconosciuto l'espressione del suo volto: una rabbia determinata e vendicativa, un sentimento presente in molte sopravvissute, soppresso o accolto, o entrambi. [...] Dopo aver lottato per anni per guarire dalla mia storia di abusi sessuali, mi sono chiesta se forse dobbiamo guardare indietro per andare avanti. Sono cambiate tante cose dai tempi di Artemisia, ma per certi versi è cambiato ben poco. Sembra che i sopravvissuti debbano affrontare gli stessi giudizi, gli stessi dubbi, le stesse domande insensibili da parte delle autorità. Molte persone ancora non riescono a capire come una sopravvissuta a uno stupro possa continuare ad avere rapporti sessuali con l'uomo che l'ha violentata, ma la maggior parte delle sopravvissute vi dirà che è assolutamente possibile amare la persona che ti fa più male. Queste sono le contraddizioni con cui conviviamo. Intense forze finanziarie, emotive e fisiche hanno legato le donne a uomini violenti dai tempi di Artemisia a oggi. Un attento esame di questi parallelismi con il passato può aiutarci a mettere in prospettiva le nostre lotte attuali e a superarle».

> of presenting an exaggerated, anachronistic vision of a woman rebel. But history always conforms to whoever is telling it. We are all biased. Artists and writers have "creative license" to weave history into whatever will make a good story, but I didn't want to use Artemisia's life and work as merely a jumping-off point for my own expression. I wanted to actually figure out what happened to her, even though there is so much that we don't know. To address the difficulty of representing history, I decided to be totally transparent. That is why there's a lengthy notes section at the end, so that readers can trace all my decisions if they want to[185] (SICILIANO 2019: IX)

Oltre a ribadire la contrapposizione fra letture *archeologiche* e *anacronistiche* di cui abbiamo già parlato nell'*Introduzione* della tesi, Siciliano pone un tema che affronteremo meglio più avanti (cfr. *infra* 5), ovvero la questione della «trasparenza» all'interno di una narrazione che intende proporre un nuovo «mito» partendo da un personaggio storico, come appunto Artemisia. Sebbene espresso dall'autrice in maniera fin troppo semplicistica, il tema è in realtà centrale nel dibattito critico e filosofico odierno, in merito alle modalità attraverso cui ricorrere alle potenzialità della narrazione in senso progressista (cfr. CITTON 2013), senza arrivare cioè a considerare lo *storytelling* come uno strumento inevitabilmente asservito al potere (cfr. SALMON 2008). A modo suo, e affidandosi a un medium che contempla «parole e immagini» come il fumetto, anche Siciliano ha tentato di esplorare un simile terreno, presentando Artemisia come un personaggio più complesso e «poliedrico» rispetto ad altre *Artemisia fictions* degli ultimi anni.

Alternando la sua stessa vita privata, «storytelling» e continui riferimenti filologici (tra cui spicca l'inedita attenzione riservata alle lettere inviate a Maringhi, cfr. *supra* 1.6), l'autrice ha accolto in tal senso il lascito bantiano, poi sistematizzato della stagione femminista (cfr. *supra* 2.5): ovvero concepire Artemisia come un *Old Master* dell'arte occidentale, una «maestra» capace di riorientare gli indirizzi ideologici della nostra epoca. Riguardo al ruolo di «icona» assunto da Artemisia nel nostro tempo (cfr. SOLAROLI 2015: 22)[186], inoltre, è molto interessante sottolineare come per Siciliano la pittrice sia un'«àncora», un punto di riferimento a livello sia personale che culturale, un modello che riesce a connettere la sua vicenda privata (*story*) a una storia (*history*) più ampia, come abbiamo visto appunto all'inizio di questa sezione (cfr. STEFANELLI 2018). Così come i pittori rinascimentali

---

[185] «Alcuni ritengono che la fissazione sulla vita personale di Artemisia abbia sminuito la sua arte. C'è una tensione tra la ricerca femminista e la ricerca accademica in generale, tra gli storici dell'arte e gli storici sociali, tra i sentimenti personali e un'analisi neutrale. Le studiose femministe sono state accusate di presentare una visione esagerata e anacronistica della donna ribelle. Ma la storia si conforma sempre a chi la racconta. Siamo tutti prevenuti. Gli artisti e gli scrittori hanno la "licenza creativa" di intrecciare la storia in qualsiasi modo possa divenire una buona narrazione, ma io non volevo usare la vita e l'opera di Artemisia come semplice punto di partenza per la mia espressione. Volevo capire cosa le fosse successo, anche se ci sono molte cose che non sappiamo. Per affrontare la difficoltà di rappresentare la storia, ho deciso di essere totalmente trasparente. Per questo alla fine c'è una lunga sezione di note, in modo che i lettori possano risalire a tutte le mie decisioni, se lo desiderano».

[186] «Their aesthetic eloquence and semiotic features, their sensory and emotional appeal, their social traction, and particularly their constitutively meaningful associability with latent yet powerful narratives make icons emerge like "tips of icebergs" in culture and society, publicly visible and easily recognisable cultural anchors in the liquid and complex times of late-modern social life».

cercavano di imitare i «vecchi maestri», allo stesso modo Siciliano, attraverso «i ritorni spettrali» di Artemisia e della sua opera nel nostro tempo, intravede la possibilità di tracciare «un quadro più ampio del Rinascimento occidentale», in linea con gli studi accademici degli ultimi decenni.

> For the past seven years, I've been immersed in this research-piecing together letters, paintings, and historical documents, and using my own storytelling to fill in the blanks. A lot happened to me during those seven years – I was priced out of my apartment, a disc slipped in my spine, I was hit by a car on my bike, a man shot and killed five people at the bar where my weekly drawing group met, and I've juggled multiple day jobs. Through it all, I knew I could escape into this other world, with Artemisia as my lifeline. Artemisia, her art, and her world sustained me. Since I first starting drawing comics nearly twenty years ago, the medium has flowered and expanded. With comics, I can utilize two different languages at the same time – words and images. Questions that scholars grappled with for years-like why did Artemisia's later Neapolitan paintings look so different from her earlier Caravaggesque style? Or what was the relationship between Artemisia's personal life and her art? – take on new life in the comics format. When we see her work on a page alongside images of events in her life and/or the socio-politic al landscape, our eyes absorb a more comprehensive picture. The mysteries become a little clearer, leading to new questions. Each painting I copied with my pen into the narrative became easier to understand. During the Renaissance, painters learned from copying the "Old Masters", and I instinctively dove right into this tradition – through copying Artemisia's paintings, all kinds of details I'd overlooked leapt forth. Artemisia was one of the Old Masters. The more new information surfaces about her life and work, the more I see her as a polymath – a mother, painter, musician, writer, survivor. New discoveries continue to convey Artemisia's humor and wit as well. More and more scholars are discovering and translating early modern women writers and radical thinkers. We are finally beginning to develop a bigger picture of the Western Renaissance, something more than just the ruthlessness of Machiavelli, the slovenly opulence of Henry VIII, or the scandal of the Borgias. Artemisia's struggle to paint and survive and be recognized has paralleled my own journey in many ways. This book is about the determination and will that it takes to live an artist life, no matter what[187] (SICILIANO 2019: IX).

[187] «Negli ultimi sette anni mi sono immersa in questa ricerca, mettendo insieme lettere, dipinti e documenti storici e usando la mia narrazione per riempire gli spazi vuoti. In questi sette anni mi sono successe molte cose: sono stata cacciata dal mio appartamento, mi è scivolato un disco nella colonna vertebrale, sono stata investita da un'auto mentre andavo in bicicletta, un uomo ha sparato e ucciso cinque persone nel bar in cui si riuniva il mio gruppo di disegno settimanale e mi sono destreggiata tra più lavori quotidiani. In tutto questo, sapevo di poter fuggire in quest'altro mondo, con Artemisia come àncora di salvezza. Artemisia, la sua arte e il suo mondo mi hanno sostenuto. Da quando ho iniziato a disegnare fumetti, quasi vent'anni fa, il mezzo è fiorito e si è ampliato. Con i fumetti posso utilizzare due linguaggi diversi allo stesso tempo – le parole e le immagini. Domande che gli studiosi hanno affrontato per anni: perché gli ultimi dipinti napoletani di Artemisia erano così diversi dal suo stile caravaggesco? O qual era il rapporto tra la vita personale di Artemisia e la sua arte? – assumono una nuova vita nel formato del fumetto. Quando vediamo le sue opere su una pagina insieme a immagini di eventi della sua vita e/o del contesto sociopolitico, i nostri occhi assorbono un quadro più completo. I misteri diventano un po' più chiari e portano a nuove domande. Ogni dipinto che ho copiato con la mia penna nella narrazione è diventato più facile da capire. Durante il Rinascimento, i pittori imparavano copiando i "vecchi maestri", e io mi sono istintivamente calata in questa tradizione: copiando i quadri di Artemisia, sono saltati fuori tutti i dettagli che avevo trascurato. Artemisia era uno degli antichi maestri. Più emergono nuove informazioni sulla sua vita e sul suo lavoro, più la vedo come poliedrica: madre, pittrice, musicista, scrittrice, sopravvissuta. Nuove scoperte continuano a rivelare l'umorismo e l'arguzia di Artemisia. Sempre più studiosi stanno scoprendo e traducendo scrittrici e pensatrici radicali della prima età moderna. Stiamo finalmente iniziando a sviluppare un quadro più ampio del Rinascimento occidentale, qualcosa di più della spietatezza di Machiavelli, dell'opulenza sciatta di Enrico VIII o dello scandalo dei Borgia. La lotta di Artemisia per dipingere, sopravvivere ed essere riconosciuta è stata per molti versi parallela al mio percorso. Questo libro parla della determinazione e della volontà che ci vuole per vivere una vita da artista, a prescindere da tutto».

A proposito della possibilità di «utilizzare due linguaggi diversi allo stesso tempo» evocata da Siciliano, sempre più centrale nelle nuove soluzioni offerte dall'odierna «espansione intermediale» (cfr. FUSILLO 2014), la pop star britannica FKA Twigs ha collaborato alla piattaforma digitale[188] realizzata da Google Arts & Culture in occasione della mostra *Artemisia* della National Gallery di Londra (2020). L'artista, voce narrante della sezione *Inspiring women today*, interpreta un monologo che analizza tre dipinti di Artemisia quali *Giuditta che decapita Oloferne* (app. 3), *Maria Maddalena in estasi* (app. 52) e *Santa Caterina di Alessandra* (app. 4). Al di là dell'originalità di una simile iniziativa transmediale, che affronteremo più avanti (cfr. *infra* 5.4), per il momento vorrei soffermarmi sulla vicenda privata della cantante, che pochi mesi dopo questa collaborazione ha denunciato per «1. SEXUAL BATTERY; 2. BATTERY; 3. ASSAULT; 4. INTENTIONAL INFLICTION OF EMOTIONAL DISTRESS; AND 5. GROSS NEGLIGENCE»[189] l'allora fidanzato Shia LaBeouf (cfr. BENNER/RYZIK 2020), attore protagonista della fortunata serie cinematografica *Transformers*.

Senza entrare nel merito delle accuse, poi parzialmente ammesse dallo stesso attore statunitense (cfr. BUCKSBAUM 2022), cui sono stati diagnosticati disturbi da alcolismo e PTSD, per la nostra analisi è interessante soffermarci piuttosto sulla dichiarazione di FKA Twigs riportata dal «New York Times»: «I'd like to be able to raise awareness on the tactics that abusers use to control you and take away your agency. What I went through with Shia was the worst thing I've ever been through in the whole of my life. I don't think people would ever think that it would happen to me. But I think that's the thing. It can happen to anybody»[190].

Se, come questa sezione ha tentato di mostrare, è vero che Artemisia è portatrice di una carica «spettrale» che destabilizza il nostro presente e le sue premesse culturali, e inoltre il suo «potere iconico» è stato ulteriormente acuito dal movimento #MeToo (cfr. *supra* 2.7), non credo sia allora un caso che proprio in concomitanza con l'interessamento alla vita e all'opera della pittrice FKA Twigs sia riuscita a denunciare le violenze di Shia LaBeouf, con il quale era fidanzata sin dal 2018. O anche qualora fosse stato un caso fortuito, è d'altra parte certo che la pittura di Artemisia ha influenzato a livello artistico il suo album musicale *Magdalene* (Young Turks, 2019), come ha dichiarato la stessa cantante alla rivista «The Standard».

---

[188] https://artsandculture.google.com/project/artemisia-gentileschi (ultima consultazione 02/12/2023).

[189] «1. VIOLENZA SESSUALE; 2. PERCOSSE; 3. AGGRESSIONE; 4. INFLIZIONE INTENZIONALE DI STRESS EMOTIVO; E 5. NEGLIGENZA GRAVE».

[190] «Vorrei essere in grado di sensibilizzare l'opinione pubblica sulle tattiche che gli abusatori usano per controllarti e toglierti la possibilità di agire. Quello che ho passato con Shia è stata la cosa peggiore che abbia mai vissuto in tutta la mia vita. Non credo che la gente penserebbe mai che possa accadere a me. Ma credo che il punto sia proprio questo. Può succedere a chiunque».

It was a time of great healing for me. When I was researching Mary Magdalene and looking at paintings of her, she seemed so poised and together. The irony is, in finishing my music I found a deep wildness, a looseness, an acceptance, a release. Women have always suffered at the hands of the patriarchy. I think that echoes to Artemisia's story.[191]

[191] Cit. in L. Edmonds, *FKA Twigs says 17th century painter Artemisia Gentileschi inspired her album Magdalene*, «The Standard», 29/09/2020: «È stato un momento di grande guarigione per me. Quando mi sono documentata su *Maria Maddalena* e ho guardato i suoi dipinti, mi è sembrata così equilibrata e composta. L'ironia della sorte è che, finendo la mia musica, ho trovato invece una profonda selvatichezza, una scioltezza, un'accettazione, una liberazione. Le donne hanno sempre sofferto per mano del patriarcato. Credo che questo riecheggi nella storia di Artemisia».

4. ARTEMISIA COME «ALTROVE»: UN NUOVO «SPAZIO» TRA FEMMINILE E MASCHILE

> Ecco perché la critica di tutti i discorsi che concernono il genere, inclusi quelli prodotti o promossi in nome del femminismo, continua a essere una parte vitale dello stesso femminismo, come lo è il continuo impegno a creare nuovi spazi di discorso, riscrivere le narrative culturali e definire i termini di un'altra prospettiva: una visione da "altrove".
>
> (Teresa De Lauretis, *La tecnologia del genere*)

Alternando un approccio più diacronico a uno più sincronico, l'itinerario critico fin qui descritto mira a mostrare come le ragioni dell'odierna fortuna di Artemisia siano da rintracciare anzitutto nella parabola artistico-esistenziale della stessa pittrice, prima ancora che in fattori esterni e successivi. Dopo aver analizzato nel dettaglio la biografia, il processo di *self-fashioning* e la «postura» assunta nei confronti dei contemporanei (cfr. *supra* 1), la ricezione postuma (cfr. *supra* 2) e le forme del trauma implicate dalla sua figura (cfr. *supra* 3), il quarto capitolo indaga in maniera approfondita l'opera pittorica di Artemisia, ovvero l'aspetto che più ha contribuito a far sì che la sua fama giungesse fino a noi. «Se arbitraria risulta la ricostruzione dei moti psicologici della protagonista», scrive infatti Andrea Mirabile (2009: 58) riguardo ad *Artemisia* di Banti, «i dipinti di quest'ultima appaiono come dato di fatto incontrovertibile, elementi oggettivi cui rimanere ancorati per testimoniarne il percorso esistenziale».

Fra le varie opere della sua vasta produzione, l'analisi si soffermerà su quei dipinti che formalizzano – a mio avviso, ma non solo – un nuovo rapporto culturale tra femminile e maschile: mi riferisco al primo quadro firmato da Artemisia, ovvero *Susanna e i vecchioni* del 1610 (fig. 1); la versione di *Giuditta e Oloferne* conservata a Capodimonte (fig. 3), ovvero quella che dovrebbe corrispondere alla tela citata insieme allo stupro nella denuncia di Orazio (cfr. *supra* 1.4.2); il dipinto *Corisca e il satiro* del periodo napoletano (fig. 7), ispirato al dramma pastorale *Il pastor fido* (1590) di Giovanni Battista Guarini; *Giale e Sisara* (app. 39) e *Dalila e Sansone* (app. 42); *Cristo e la Samaritana* (fig. 8), acquistato nel 2022 dalla Fondazione Pisa e oggi esposto al pubblico presso il Museo di Palazzo Blu; infine *Ercole e Onfale* (app. 49) attualmente in restauro al Getty Museum e *Achille nel Palazzo di Licomede* (fig. 9), l'unica opera di questo piccolo *corpus* che viene attribuita ad Artemisia solo su basi stilistiche.

A guidare l'analisi dei dipinti, oltre ovviamente a un approccio filologico, iconografico, iconologico e comparatistico, sarà un indirizzo di genere basato su teorie femministe e puntuali analisi culturali relative a singoli casi di studio, oltre che alcune recenti riletture artistico-letterarie. Come

recita il titolo, il concetto chiave di questo capitolo sarà quello di «altrove» teorizzato da Teresa De Lauretis, nella consapevolezza che l'opera di Artemisia tende oggi ad attirare «proiezioni astoriche, scorciatoie biografiche e speculazioni pseudo-psicologiche»[192] (TAUBER 2017), ma ciò non basta a spiegare l'odierno «potere iconico» della sua figura, e anzi ci appare a sua volta come una «scorciatoia» critica per chi, invece, intende addentrarsi nel complesso mondo della pittrice e della sua ricezione.

Nel suo celebre saggio *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* del 1987, De Lauretis (1996: 161) scrive che il problema principale che affrontano quotidianamente «studiose e insegnanti femministe» consiste «nel fatto che la maggioranza delle teorie disponibili sulla lettura, la scrittura, la sessualità, l'ideologia, o ogni altra produzione culturale si fonda sulle narrative di genere maschili, siano esse edipiche o antiedipiche, vincolate dal contratto eterosessuale; narrative che tendono persistentemente a riprodursi nelle teorie femministe». Per interrompere questa tendenza, che come una pianta rampicante infesta la critica femminista, occorre secondo la studiosa «creare nuovi spazi di discorso, riscrivere le narrative culturali e definire i termini di un'altra prospettiva: una visione da "altrove"». Ma in cosa consiste, esattamente, questo *altrove*? «Me lo immagino», continua l'autrice (ivi: 162), «come spazi ai margini dei discorsi egemoni, spazi sociali ricavati negli interstizi delle istituzioni, nelle fessure e nelle crepe degli apparati di potere-sapere. In questi spazi possono porsi i termini per una diversa costruzione del genere, termini che hanno effetto e presa al livello della soggettività e dell'autorappresentazione». All'interno di questo luogo culturale rientrano allora le «pratiche micropolitiche della vita di tutti i giorni e delle resistenze quotidiane da cui derivano tanto la capacità di agire quanto le fonti di potere o gli investimenti che danno potere»; ma anche la «produzione culturale delle donne, femministe, che traduce il movimento dentro e fuori l'ideologia in un continuo attraversamento dei confini (e dei limiti) della/e differenza/e sessuale/i».

Questo *altrove*, però, non deve essere immaginato come uno spazio alieno rispetto alla cultura egemone, che non ha cioè rapporti con essa, bensì come un movimento dialettico che parte dal sistema patriarcale per poi farvi ritorno, destabilizzandone gli orizzonti ideologici in maniera per certi versi simile agli spettri derridiani (cfr. *supra* 3). «Infatti è chiaro che non esiste nessuna realtà sociale per una data società al di fuori del suo specifico sistema sesso/genere (le categorie esaustive e mutuamente escludentesi di maschile e femminile)» (ivi: 162). Occorre allora localizzare uno spazio che è già presente nella realtà sociale, ma non ancora *leggibile*, come direbbe Benjamin. «Ciò a cui penso è invece un movimento dallo spazio rappresentato da/in una rappresentazione, da/in un discorso, da/in un sistema di sesso/genere, allo spazio non rappresentato ma implicito

[192] «ahistorische Projektionen, biographische Kürzestschlüsse und pseudopsychologische Spekulationen auf sich» (TAUBER 2017).

(impercettibilmente) in essi» (ivi: 162). È a questo punto che De Lauretis offre, per la nostra analisi, un'immagine particolarmente efficace nel suggerire un punto di contatto tra la dimensione ermeneutica dell'«impronta» (DIDI-HUBERMAN 2009) e quella del genere – un'immagine intermediale che, tra l'altro, introduce già un gancio critico verso il quinto e ultimo capitolo della tesi.

> Poco fa ho usato l'espressione "fuori campo", presa a prestito dalla teoria del cinema: lo spazio non visibile nell'inquadratura ma deducibile da ciò che l'inquadratura palesa. Nel cinema classico e commerciale il fuori campo è in realtà cancellato, o meglio reincluso e contenuto nell'immagine, dalle regole cinematografiche della narrativizzazione (prima tra queste, il sistema del campo-controcampo). Ma il cinema sperimentale ha mostrato che il fuori campo esiste simultaneamente e parallelamente allo spazio rappresentato, l'ha reso visibile sottolineandone l'assenza nell'inquadratura o nel succedersi delle inquadrature, e ha mostrato che esso include non solo la cinepresa (il punto di articolazione e la prospettiva da cui è costruita l'immagine) ma anche lo spettatore (il punto in cui l'immagine viene recepita, ri-costruita e ri-prodotta in/come percezione soggettiva).
> Ora, il movimento dentro e fuori del genere quale rappresentazione ideologica, che io propongo come caratteristico del soggetto del femminismo, è un movimento alterno, un andirivieni, tra la rappresentazione del genere (nel suo quadro di riferimento androcentrico) e ciò che la rappresentazione esclude, o meglio rende irrappresentabile. È un movimento tra lo spazio discorsivo (rappresentato) delle posizioni che ci offrono i discorsi egemoni e il fuori campo, l'altrove di questi discorsi: quegli altri spazi discorsivi e sociali che esistono, dacché le pratiche femministe li hanno (ri)costruiti, in margine o "tra le righe" dei discorsi egemoni e negli interstizi delle istituzioni, nelle contro-pratiche e in nuove forme di rapporti sociali (DE LAURETIS 1996: 162-163).

Credo che il concetto di «fuori campo» sia fondamentale nell'analizzare le opere di Artemisia, le quali, pur essendo parte dei «discorsi egemoni» del suo tempo, hanno reso *visibile* (e poi *leggibile*, per la nostra epoca) anche «l'altrove di questi discorsi»: è proprio la «(ri)costruzione» di «spazi discorsivi e sociali» che prima erano considerati «irrappresentabili», o meglio venivano posti fuori campo, a rendere a mio avviso parte della produzione di Artemisia come una «pratica femminista» a tutti gli effetti. Sebbene le sue opere spesso non vennero comprese fino in fondo dai contemporanei, alcune di queste «rappresentazioni» hanno infatti provocato reazioni sintomatiche della loro carica perturbante, come testimonia la «terribile» *Giuditta* degli Uffizi (app. 3) a lungo stigmatizzata (cfr. *supra* 3.3). Grazie al «movimento alterno» evocato da De Lauretis (che la struttura di questa stessa tesi intende replicare a livello sistematico), la pittrice non ha solo fornito un «altrove» al suo pubblico, di allora come di oggi, ma ha finito anche per ricalibrare i suoi stessi orientamenti ideologici, come persona e come artista: così come «l'azione è reversibile» (BAZZOCCHI 2021: 94) fra Banti e la sua protagonista (cfr. *supra* 2.4), allo stesso modo potremmo dire che lo sia anche per Artemisia nei confronti delle proprie eroine.

> In this hypothesis, the relation between Artemisia Gentileschi and Judith is not dissimilar in structure to that between Anna Banti and Artemisia Gentileschi. In each case, the latter term, Judith or Artemisia, is an existing fiction offered by the culture to a creative woman artist or writer as the mythic means by which to explore through an artistic/writing practice possible identities and their socio-psychic complexities in a patriarchal world. The regular collapse of Artemisia into Judith precisely prevents us working with the gap, the creative gap, the gap of signification, and the structuring of inchoate subjectivity by the semes and tropes offered through cultural representation[193] (POLLOCK 2005: 203-204).

È su questo «gap» creativo, questo «divario culturale» fra Artemisia come «icona» e la sua effettiva produzione artistica, che deve allora focalizzarsi la nostra analisi. Prendendo spunto ancora da De Lauretis (1984: 5), infatti, potremmo affermare che attraverso la sua pittura essa sia riuscita, oltre che a immedesimarsi in simili strutture di senso, anche a prendere coscienza della propria doppiezza: ovvero che la sua identità è determinata da una precisa «rappresentazione» del genere femminile, «a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary or juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition of existence»; ma non può tuttavia – ed è questa la scoperta fondamentale – essere ridotta *solo* a questo, poiché essa è determinata anche da una dimensione storica, plurale e dunque mutevole, tenuta appositamente «fuori campo» dal sistema patriarcale: «the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain» (ivi: 5-6). Artemisia, «colle parole e colle opere» (BANTI 2013: 245), rivendica cioè l'unicità della propria esistenza, concreta e irriducibile, di fronte alle conseguenze politiche e sociali della sua appartenenza di genere.

> Abitare entrambi i tipi di spazio allo stesso tempo significa dunque vivere la contraddizione che è, come ho suggerito, la condizione del femminismo qui e ora. Una duplice tensione in direzioni opposte – la negatività critica della sua teoria, e la positività affermativa della sua politica – è al tempo stesso la condizione storica di esistenza del femminismo e la sua condizione teorica di possibilità. Il soggetto del femminismo si in-genera qui. Vale a dire altrove (DE LAURETIS 1996: 163).

Lo spazio interposto fra questi due poli, che può essere abitato solo attraverso un costante e sistematico «andirivieni», assomiglia secondo De Lauretis al rapporto che viene a istaurarsi tra la fantascienza e il futuro storico: assume cioè i tratti di una speculazione sul presente che parte da una

[193] «In questa ipotesi, la relazione tra Artemisia Gentileschi e Giuditta non è dissimile nella struttura da quella tra Anna Banti e Artemisia Gentileschi. In ogni caso, quest'ultimo termine, Giuditta o Artemisia, è una finzione esistente offerta dalla cultura a un'autrice artista o scrittrice come mezzo mitico per esplorare attraverso una pratica artistica/letteraria le possibili identità e le loro complessità socio-psichiche in un mondo patriarcale. Il puntuale sprofondamento di Artemisia in Giuditta ci impedisce proprio di lavorare con il divario, il divario creativo, il divario di significazione, e la strutturazione della soggettività in divenire da parte dei segni e dei tropi offerti attraverso la rappresentazione culturale».

particolare prospettiva in cui l'ideale punto di fuga della «rappresentazione» è appunto un tempo a venire, come ribadito ad esempio dal titolo di due celeberrime opere di finzione quali *1984* e *2001: A Space Odyssey*. Il concetto di «fantascienza» intesa come riflessione sul presente proiettata nel futuro, insieme a quello di «altrove» e «fuori campo», costituisce allora un altro strumento *anacronistico* che può aiutarci a *leggere* la vita e l'opera di Artemisia all'interno del movimento ermeneutico descritto dall'*impronta* (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009), che la tesi pone al centro della sua ricerca sin dall'*Introduzione*.

> From the present state of scientific theory and research, the science fiction writer extrapolates and projects the possibilities that, were they to be realized and concretized into a social technology, would effect an alternate world; that future, then, being at once the vanishing point of the fictional construct and its specific, textual condition of existence, i.e., the world in which the fictional characters and events exist. Similarly here *woman*, the other-from-man (nature and Mother, site of sexuality and masculine desire, sign and object of men's social exchange) is the term that designates at once the vanishing point of our culture's fictions of itself and the condition of the discourses in which the fictions are represented. For there would be no myth without a princess to be wedded or a sorceress to be vanquished, no cinema without the attraction of the image to be looked at, no desire without an object, no kinship without incest, no science without nature, no society without sexual difference (DE LAURETIS 1984: 5)[194].

I dipinti di Artemisia, in quanto opere di finzione ideate da una pittrice, creano un cortocircuito fra la rappresentazione stereotipata della donna e il suo essere al contempo un'autrice irripetibile, poiché utilizzano le stesse armi della cultura dominante (il «discorso» letterario, artistico e critico ecc.) per formalizzare però un «mondo alternativo», che solo la nostra epoca è stata in grado di *leggere* fino in fondo. Per certi versi è come se, analogamente a Orwell e Kubrick (oltre, ad esempio, ai romanzi di Atwood, giunti a *leggibilità* proprio in concomitanza con la riscoperta della nostra, cfr. *supra* 2.7) Artemisia avesse ambientato le sue opere non (solo) nel Seicento, ma (anche) in un'epoca a venire, come colse per prima Banti definendo «congiunti» il nostro tempo e quello della pittrice (cfr. *supra* 2.4). Una tale operazione di risemantizzazione, allora, introduce all'interno del nostro itinerario critico anche la categoria del mito, che nelle mani di una donna artista assume un duplice significato, e normativo e rivoluzionario: da una parte il mito come costruzione patriarcale che

[194] «Dallo stato attuale della teoria e della ricerca scientifica, lo scrittore di fantascienza estrapola e proietta le possibilità che, se si realizzassero e si concretizzassero in una tecnologia sociale, darebbero vita a un mondo alternativo; quel futuro, quindi, è al tempo stesso il punto di fuga del costrutto narrativo e la sua specifica condizione testuale di esistenza, cioè il mondo in cui esistono i personaggi e gli eventi della finzione. Allo stesso modo qui la *donna*, l'altro dall'uomo (natura e Madre, luogo della sessualità e del desiderio maschile, segno e oggetto dello scambio sociale degli uomini) è il termine che designa allo stesso tempo il punto di fuga delle finzioni della nostra cultura su se stessa e la condizione dei discorsi in cui le finzioni sono rappresentate. Non ci sarebbe infatti mito senza una principessa da sposare o una maga da sconfiggere, non ci sarebbe cinema senza l'attrazione dell'immagine da guardare, non ci sarebbe desiderio senza oggetto, non ci sarebbe parentela senza incesto, non ci sarebbe scienza senza natura, non ci sarebbe società senza differenza sessuale».

Artemisia tenta con i suoi dipinti di demistificare, svelandone la funzione ideologica nei confronti del presente; dall'altra il mito inteso come strumento euristico e creativo, capace di destabilizzare i paradigmi di quello stesso presente. Se, come abbiamo già accennato (cfr. *supra* 3.1.3) e come vedremo nel dettaglio più avanti (cfr. *infra* 5.2), le forme traumatiche del «contro-racconto femminile» conducono a una sorprendente rilettura della storia, allo stesso modo l'«altrove» di tali rappresentazioni indica una possibile risemantizzazione di miti fondanti della tradizione – quegli stessi miti che, a loro volta, vengono «tecnicizzati» (cfr. JESI 2001) dal potere egemone per legittimare un «discorso» maschile universalizzante.

Categorie come «altrove» e «fuori campo», quindi, saranno gli strumenti che guideranno l'analisi di questo quarto capitolo, in cui proveremo a mostrare come il «punto di fuga» indicato dalle opere di Artemisia coincida proprio con la nostra epoca, se inserite all'interno di una «costellazione» in senso benjaminiano: una speculazione che, a suo tempo, tendeva cioè a un *allora-futuro* che si è fatto *presente*, e dunque *leggibile*, formalizzando un nuovo rapporto culturale tra femminile e maschile. Se vista in questa prospettiva, la pittura di Artemisia potrebbe entrare (e in parte è già entrata) a far parte della memoria culturale intesa come processo di trasmissione intergenerazionale – un aspetto di particolare interesse per chi la storia ha lasciato ai margini, come appunto le donne. La chiave del genere, allora, è necessaria per comprendere come l'opera di Artemisia non serva solo a «decostruire il pensiero occidentale, ma anche a prospettarne uno alternativo: un'operazione utopica che unisce un progetto politico a un'aspirazione individuale. In questa prospettiva la memoria delle donne diviene strumento critico e creativo insieme» (FORTUNATI/GOLINELLI/MONTICELLI 2004: 12-13). Se la dimensione *destruens* intrinseca all'opera di Artemisia trova una sua maggiore efficacia se applicata a ritroso, nei confronti di una storia che aveva cioè posto «fuori campo» simili «rappresentazioni», quella *costruens*, invece, va «incontro a non so che presagio di età affettuosa» (BANTI 2013: 435). Questa proiezione in avanti, verso un «altrove» che si è fatto «qui e ora», giungendo «a leggibilità», assume infine le forme di un'*utopia* come fonte di *empowerment*, capace di agire sulla realtà sociale della nostra epoca.

> Sappiamo che la nostra percezione del reale è filtrata da molti elementi interagenti, non ultimo il nostro posizionamento nella società, il nostro *make-up* politico-ideologico, la nostra complicità o resistenza ai sistemi di potere dominanti, il nostro essere uomo o donna, la classe sociale e la nostra appartenenza o rifiuto di appartenenza etnica, elementi che si esplicitano proprio nell'interazione tra individuo e società. La funzione concessa alla letteratura di potere parlare come i documenti storici del passato si fonda anche sulla consapevolezza che ricordare è storia e ri-creare insieme, un atto che si pone tra volontà e immaginazione, tra i fatti, la loro percezione e interpretazione e, vorrei aggiungere, tra ideologia e utopia come tensione continua. […] La memoria, dunque, può avere una funzione utopica in quanto il passato serve come punto di partenza di decostruzione del presente e come esplorazione, per il futuro, di possibilità alternative traducibili in azioni concrete. La memoria può avere così il potere non solo di lenire, ma anche di

ricostruire e di indurre un cambiamento. Le utopie e distopie critiche non prospettano mondi chiusi, non escludono le differenze, ma ne fanno una fonte di forza politica, culturale e umana, rivisitando la memoria culturale come fonte di *empowerment* (MONTICELLI 2004: 87-88; 105-106).

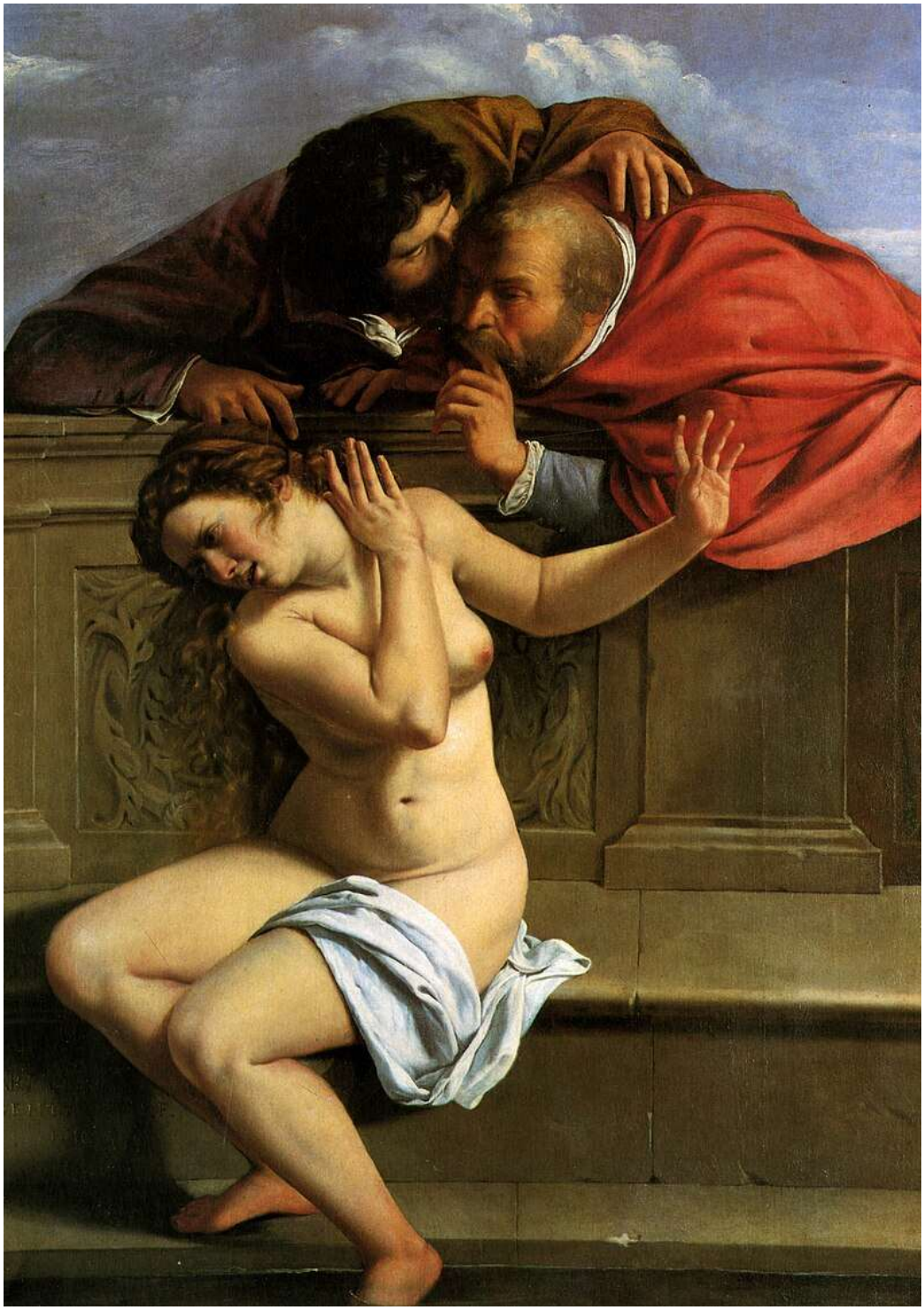


Fig. 1 – Artemisia Gentileschi, *Susanna e i vecchioni*, olio su tela, 170 × 119 cm
Pommersfelden, Kunstsammlungen Graf von Schönborn
ISCRIZIONI: “ARTIMITIA. / GENTILESCHI. F. / 1610” sul muro in basso a sinistra

4.1 Susanna e i vecchioni: la violenza dello «sguardo maschile» sul corpo femminile

> In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.
>
> (Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*)

La figura biblica di Susanna, al pari di quella di Giuditta, è oggi impensabile senza fare riferimento (più o meno consapevolmente) all'opera pittorica di Artemisia. Sebbene fosse all'epoca uno dei temi biblici più frequentati dalla produzione artistica e letteraria, la peculiare interpretazione che ne offre la pittrice segna infatti una radicale soluzione di continuità all'interno della tradizione iconografica del soggetto. Replicato più volte nel corso degli anni, tanto che ancora oggi continuano a emergerne nuove versioni (come quella scoperta nel settembre 2023 a Londra[195]), l'episodio di Susanna e i vecchioni è significativamente rappresentato nella prima (1610) e nell'ultima (1652) opera firmata da Artemisia, chiudendo il cerchio di una carriera lunga più di quarant'anni.

Fra le numerose versioni, tra cui ad esempio quella meravigliosa del 1622 (app. 8) che Artemisia realizzò nel suo secondo periodo romano, in perfetta sintonia con il nuovo "classicismo emiliano" in voga nella capitale pontificia (cfr. *supra* 1.7), questa sezione approfondirà quella datata 1610 e firmata «ARTEMISIA GENTILESCHI» (fig. 1), attualmente conservata a Pommersfelden, in Germania. Data la pregevole fattura dell'opera, e l'iniziale convinzione che Artemisia fosse nata nel 1598 (e quindi che avesse solo dodici anni nel 1610), la critica ha spesso attribuito l'opera al padre, sostenendo o che la data fosse sbagliata (cfr. VOSS 1924: 463) o che la firma fosse il tentativo, da parte di Orazio, di pubblicizzare la figlia dodicenne nell'ambiente romano, come se nessuno dei suoi colleghi fosse stato in grado di smascherare una simile trovata. Un'interpretazione che sarebbe dovuta apparire inverosimile prima ancora del rinvenimento del certificato di Battesimo (cfr. BISSEL 1968), che attesta come Artemisia sia nata nel 1593, e avesse dunque nel 1610 diciassette anni (cfr. *supra* 1.1), un'età ben più consona a un simile sfoggio di talento.

Nonostante le analisi scientifiche del 1977 in occasione della mostra *Women Artists* (cfr. *supra* 2.5), che sembrerebbero confermare la datazione del 1610 (cfr. GARRARD 1982), la critica continuò

[195] Cfr. *A lost Artemisia Gentileschi painting rediscovered*, https://www.rct.uk/collection/conservation/a-lost-artemisia-gentileschi-painting-rediscovered (ultima consultazione 19/01/2024).

a lungo a sostenere che gran parte della tela fosse stata realizzata da Orazio. Senza alcuna intenzione di ponderare l'apporto (eventuale) del padre, del resto comprensibile anche se si fosse trattato di un *ragazzo* diciassettenne, e non di una *ragazza*, vorrei qui sottolineare come l'ostinata ritrosia nell'attribuire ad Artemisia la paternità (o meglio, sarebbe da dire la *maternità*) di un simile capolavoro sia la spia di qualcosa di ben più profondo, il sintomo di quel «mal d'archivio» che abbiamo già incontrato (cfr. *supra* 2.3; 3.2). Neppure una firma e una data, entrambe confermate nella loro autenticità dalle analisi scientifiche, bastano per accettare fino in fondo che una donna sia capace di raggiungere una tale eccellenza artistica – di certo, come ha ben evidenziato la critica femminista, non si sarebbero presentate simili controversie se al posto del nome di Artemisia ci fosse stato quello di suo fratello FRANCESCO GENTILESCHI, oppure se il quadro fosse stato di mediocre fattura. Tali premesse, unite alla biografia di Artemisia, la figura di Susanna e la sua ricezione contemporanea, hanno concorso nell'attribuire alla pittrice, e in particolare a questa tela, un «potere iconico» di grande rilevanza per la nostra epoca, tale da far emergere forti tensioni culturali, suscitando una presa di posizione identitaria all'interno del dibattito contemporaneo (cfr. SOLAROLI 2015).

Anzitutto occorre però tornare al testo biblico, alla storia della sua interpretazione e alla rilettura che ne offrirà poi la critica femminista: tre dimensioni che ci permettono di cogliere al meglio l'assoluta originalità dell'opera di Artemisia. La figura di Susanna viene presentata nel capitolo 13 del *Libro di Daniele*, nel Vecchio Testamento: ambientata nell'esilio di Babilonia (587-538 a.C.), l'opera descrive le vicende del profeta ebreo Daniele, che rimane fedele a Dio preannunciando la venuta del Messia. Analogamente al *Libro di Giuditta*, questo e altri testi del Vecchio Testamento furono valorizzati dalla Controriforma per riaffermare la legittimità della Chiesa di Roma di fronte alle eresie di Lutero (che li aveva nel frattempo rilegati fra gli apocrifi, mentre i Calvinisti addirittura espulsi dalla Bibbia), ed ebbero quindi un ruolo di primo piano nella scena artistica e letteraria europea. A cavallo tra la fine del XVI e del XVII secolo, nel bel mezzo dell'affiorare delle «guerre culturali» (cfr. MUIR 2008) della modernità (cfr. *supra* 1.8), la figura di Susanna assunse dunque un forte significato allegorico, tale da incarnare allo stesso tempo la Chiesa Cattolica, un'eroina virtuosa, un simbolo della castità e della resistenza alle tentazioni, una salvifica paladina della giustizia.

Nel testo biblico Susanna ci appare come una donna «di rara bellezza e timorata di Dio»[196], moglie di Ioakìm, un uomo «molto ricco» e «stimato più di ogni altro» che abitava a Babilonia. Data la sua autorità, «i Giudei andavano da lui», tanto che i due anziani eletti come giudici in quell'anno «frequentavano la casa di Ioakìm», dove conobbero appunto Susanna. «I due anziani, che ogni giorno la vedevano andare a passeggiare, furono presi da un'ardente passione per lei», e aspettavano dunque

[196] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dal capitolo 13 del *Libro di Daniele* (CEI 2008).

«il momento opportuno di poterla sorprendere da sola», ovvero il bagno che era solita fare nel giardino, a mezzogiorno.

> [15]Mentre aspettavano l'occasione favorevole, Susanna entrò, come al solito, con due sole ancelle, nel giardino per fare il bagno, poiché faceva caldo. [16]Non c'era nessun altro al di fuori dei due anziani, nascosti a spiarla. [17]Susanna disse alle ancelle: "Portatemi l'unguento e i profumi, poi chiudete la porta, perché voglio fare il bagno". [18]Esse fecero come aveva ordinato: chiusero le porte del giardino e uscirono dalle porte laterali per portare ciò che Susanna chiedeva, senza accorgersi degli anziani, poiché si erano nascosti.
> [19]Appena partite le ancelle, i due anziani uscirono dal nascondiglio, corsero da lei [20]e le dissero: "Ecco, le porte del giardino sono chiuse, nessuno ci vede e noi bruciamo di passione per te; acconsenti e concediti a noi. [21]In caso contrario ti accuseremo; diremo che un giovane era con te e perciò hai fatto uscire le ancelle". [22]Susanna, piangendo, esclamò: "Sono in difficoltà da ogni parte. Se cedo, è la morte per me; se rifiuto, non potrò scampare dalle vostre mani. [23]Meglio però per me cadere innocente nelle vostre mani che peccare davanti al Signore!". [24]Susanna gridò a gran voce. Anche i due anziani gridarono contro di lei [25]e uno di loro corse alle porte del giardino e le aprì.
> [26]I servi di casa, all'udire tale rumore in giardino, si precipitarono dalla porta laterale per vedere che cosa le stava accadendo. [27]Quando gli anziani ebbero fatto il loro racconto, i servi si sentirono molto confusi, perché mai era stata detta una simile cosa di Susanna (Dn 13, 15-27).

Il giorno seguente i due anziani, «pieni di perverse intenzioni», si recarono alla casa di Ioakìm «per condannare a morte Susanna». Presa la parola, i due anziani dichiararono:

> "Mentre noi stavamo passeggiando soli nel giardino, è venuta con due ancelle, ha chiuso le porte del giardino e poi ha licenziato le ancelle. [37]Quindi è entrato da lei un giovane, che era nascosto, e si è unito a lei. [38]Noi, che eravamo in un angolo del giardino, vedendo quella iniquità ci siamo precipitati su di loro. [39]Li abbiamo sorpresi insieme, ma non abbiamo potuto prendere il giovane perché, più forte di noi, ha aperto la porta ed è fuggito. [40]Abbiamo preso lei e le abbiamo domandato chi era quel giovane, [41]ma lei non ce l'ha voluto dire. Di questo noi siamo testimoni".
> La moltitudine prestò loro fede, poiché erano anziani e giudici del popolo, e la condannò a morte.
> [42]Allora Susanna ad alta voce esclamò: "Dio eterno, che conosci i segreti, che conosci le cose prima che accadano, [43]tu lo sai che hanno deposto il falso contro di me! Io muoio innocente di quanto essi iniquamente hanno tramato contro di me". [44]E il Signore ascoltò la sua voce (Dn 13, 36-44).

Sarà infatti l'intervento divino a scongiurare un destino che sembrava ormai segnato, di fronte a una distorsione della realtà che ricorda in maniera inquietante le dinamiche che, ancora oggi, accompagnano la ricostruzione di eventi legati alla violenza sessuale.

> [45]Mentre Susanna era condotta a morte, il Signore suscitò il santo spirito di un giovanetto, chiamato Daniele, [46]il quale si mise a gridare: "Io sono innocente del sangue di lei!". [47]Tutti si voltarono verso di lui dicendo: "Che cosa vuoi dire con queste tue parole?". [48]Allora Daniele, stando in mezzo a loro, disse: "Siete così stolti, o figli d'Israele? Avete condannato a morte una figlia d'Israele senza indagare né appurare la verità! [49]Tornate al tribunale, perché costoro hanno deposto il falso contro di lei".

> [50]Il popolo tornò subito indietro e gli anziani dissero a Daniele: "Vieni, siedi in mezzo a noi e facci da maestro, poiché Dio ti ha concesso le prerogative dell'anzianità". [51]Daniele esclamò: "Separateli bene l'uno dall'altro e io li giudicherò" (Dn 13, 45-51).

Interrogati in momenti diversi, e separati fra loro, i due anziani dichiararono di avere visto Susanna unirsi al giovane sotto un albero, ma per il primo era un «lentisco», mentre per il secondo un «leccio».

> [60]Allora tutta l'assemblea proruppe in grida di gioia e benedisse Dio, che salva coloro che sperano in lui. [61]Poi, insorgendo contro i due anziani, ai quali Daniele aveva fatto confessare con la loro bocca di avere deposto il falso, fece loro subire la medesima pena che avevano tramato contro il prossimo [62]e, applicando la legge di Mosè, li fece morire. In quel giorno fu salvato il sangue innocente. [63]Chelkia e sua moglie resero grazie a Dio per la figlia Susanna, insieme con il marito Ioakìm e tutti i suoi parenti, per non aver trovato in lei nulla di vergognoso. [64]Da quel giorno in poi Daniele divenne grande di fronte al popolo (Dn 13, 60-64).

Già a una prima lettura, dunque, appare evidente come in nessun momento il racconto biblico insinui una qualche colpevolezza nei confronti della giovane, o tenti di legittimare le «perverse intenzioni» degli anziani. Ciò nonostante, al tempo di Artemisia, la figura di Susanna era spesso raffigurata in maniera provocante, o addirittura compiaciuta come nella versione di Alessandro Allori (app. 32): la giovane donna costituiva infatti una delle poche figure religiose che permetteva di raffigurare (e quindi mostrare) un nudo femminile anche in contesti pubblici e ufficiali. Del resto fino a pochi anni fa, come ad esempio nella *New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha: Revised Standard Version* del 1973, quello dei vecchioni era presentato come un episodio di «attempted seduction», a testimonianza di quella «mentalità ancora diffusa che confonde violenza e seduzione» di cui parlava Murgia a proposito del caso Strauss-Kahn e del romanzo di Buttafuoco (cfr. *supra* 3.2). La problematica rappresentazione della figura di Susanna, dunque, non deve essere rintracciata nel *Libro di Daniele*, ma in esegesi successive legate ad aspetti ben più profondi ed extra-biblici: per tale ragione, la presente analisi della *Susanna* di Artemisia sarà arricchita dalla fondamentale categoria di *male gaze* teorizzata da Laura Mulvey (1975), oltre che dagli spunti offerti da alcune recenti *Artemisia fictions*.

Già solo per il fatto di offrire un punto di vista femminile sulla questione, la *Susanna* del 1610 rappresenta una soluzione di continuità all'interno della tradizione iconografica del soggetto, in cui erano quasi sempre artisti uomini a rappresentare lo sguardo maschile (ovvero quello dei vecchioni, soggetti dell'azione) sul corpo femminile (ovvero quello di Susanna, oggetto dello sguardo). A ben vedere, inoltre, la tela di Artemisia si differenzia dalla gran parte delle opere precedenti e coeve per almeno tre ragioni: 1) la bocca della donna è aperta, poiché come recita il racconto biblico «Susanna gridò a gran voce» – una precisazione di estrema importanza, dato che sin dal Deuteronomio il fatto

che una donna urli di fronte al suo aggressore distingue la seduzione dalla violenza sessuale, come ancora oggi sentiamo del resto ripetere nelle aule dei nostri tribunali e nei giornali (cfr. *supra* 1.4); 2) la mimica e la prossemica della *Susanna* di Artemisia sono estremamente respingenti sia nei confronti dei vecchioni che rispetto allo spettatore del quadro, a differenza ad esempio di quella seducente del Cavalier d'Arpino (cfr. KÖLN 2022: 56); 3) il fisico della donna non è affatto idealizzato, forse anche in virtù del fatto che la pittrice – a differenza dei suoi colleghi – poteva prendere ispirazione dal proprio corpo, tanto che in una videointervista apparsa nella docufiction *A Woman Like That* (2010), diretta da Ellen Weissbrod, la critica Ann Sutherland Harris[197] ha definito quello della *Susanna* gentileschiana come uno dei primi seni realistici della storia dell'arte. Tali innovazioni, però, non dovettero essere colte in un'epoca in cui Susanna era vista da una parte come una figura allegorica in termini teologici, e dall'altra come un soggetto che permetteva di mostrare rappresentazioni voyeuristiche e pornografiche (cfr. GARRARD 1982: 149-150). Tanto che Agostino Carracci (1557-1602), ad esempio, arrivò a raffigurare uno dei due vecchioni atto a masturbarsi (app. 33), come a suggerire – e per certi versi legittimare – la spontanea reazione dello spettatore dinnanzi a una simile scena: «by inviting the (male) viewer to identify with the perspective of the elders, such paintings exonerate them; the fault now lies with Susanna, whose self-absorption and vanity seem an open invitation to the attentions of the elders»[198] (TILFORD 2012: 433-434).

Sono le categorie teoriche del nostro tempo, piuttosto, a fornirci gli strumenti necessari per far sì che l'opera di Artemisia possa giungere alla sua piena «leggibilità». Mi riferisco innanzitutto alla riflessione di genere portata avanti da Laura Mulvey nel suo pionieristico saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* del 1975, che offre un sorprendente collegamento tra la produzione culturale del Seicento e l'industria cinematografica degli ultimi decenni.

> In un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita di conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un impatto visivo ed erotico; si può dire che vengano connotate dall'*essere-oggetto-dello-sguardo* (MULVEY 2013: 34).

Come direbbe De Lauretis (cfr. *supra* 4), la *Susanna* di Artemisia rende visibile il «fuori campo» di quelle «rappresentazioni» in cui la comunità artistica (maschile) si era identificata con lo «sguardo» dei vecchioni, finendo per empatizzare con loro piuttosto che con la ragazza, al contrario

[197] Ovvero la co-curatrice della mostra spartiacque *Women Artists* del 1976-77, in cui come abbiamo visto le opere di Artemisia ebbero un ruolo centrale (cfr. *supra* 2.5).
[198] «Invitando lo spettatore (maschio) a identificarsi con la prospettiva degli anziani, tali dipinti li scagionano; la colpa ora è di Susanna, il cui egocentrismo e la cui vanità sembrano un invito aperto alle attenzioni degli anziani».

di quanto suggerisce la narrazione del *Libro di Daniele*. Facendo notare come uno dei due vecchioni, in Artemisia, sembri essere sorprendentemente giovane rispetto al solito, la critica e varie *Artemisia fictions* hanno proposto di identificarlo con la figura di Tassi, che proprio nel 1610 arrivò a Roma. La datazione del dipinto (1610) esclude però che la pittrice abbia voluto denunciare con la sua opera la violenza subita, poiché da quanto dichiarato negli atti processuali avvenne più tardi, ovvero nel maggio del 1611. Non sapremo mai se l'inusuale giovinezza di uno dei due anziani sia da ricondurre al volto di Agostino, ma in questa sede vorrei sottolineare come il punto di vista femminile di Artemisia basti di per sé, senza fare riferimento allo stupro, a motivare l'assoluta originalità della sua «rappresentazione», in cui per la prima volta viene messa chiaramente in risalto la violenza dello «sguardo maschile» sul corpo di Susanna.

Da pioniera, così come intuito da Banti (cfr. *supra* 2.4), Artemisia racconta infatti *un'altra* storia rispetto al «discorso» dominante, una storia che paradossalmente basa la sua innovazione sulla fedeltà letterale al testo biblico. Scegliendo di assumere una simile focalizzazione all'interno della narrazione, il punto di vista adottato dalla pittrice finisce infatti per replicare il ruolo dirimente di Daniele, ristabilendo attraverso soluzioni formali e contenutistiche la realtà dei fatti: come il Signore attraverso il suo profeta, allo stesso modo Artemisia «ascolta la voce» di Susanna, perché riconosce nella sua figura la violenza dello «sguardo maschile» che oggettifica il corpo femminile. Se non fossero stati messi alle strette dall'intervento di Daniele, infatti, i vecchioni avrebbero continuato a raccontare indisturbati la stessa versione, cui il popolo avrebbe creduto dato il prestigio sociale della loro carica. Artemisia, proprio come il profeta, mette invece in discussione lo *status quo* così come ci è presentato dal sistema patriarcale, facendo emergere quel «fuori campo» che era stato tenuto in disparte, e dunque reso inintelligibile.

Una complessa operazione che l'artista Kathleen Gilje ha portato a «conflagrazione», come direbbe Didi-Huberman (2009), con la sua *Susanna and the Elders, Restored – X-Ray* del 1998 (app. 34): immaginando cioè come, attraverso una fittizia radiografia ai raggi x, dalla *Susanna* emergano dei pentimenti che mettono in luce l'aggressione fisica dei vecchioni e il grido disperato della donna, che nella mano sinistra afferra un coltello pronto a colpire i suoi violentatori. Contrapponendola alla «comparazione gerarchica e polarizzante» proposta dalla mostra *Orazio and Artemisia Gentileschi* (cfr. *supra* 2.7), e anche alle scelte drammaturgiche del film di Agnès Merlet (cfr. *supra* 2.6), Mieke Bal propone di «riorientare» la pratica della comparazione nel mondo dell'arte ispirandosi proprio alla soluzione formale proposta da Gilje.

> Using the tools of art history's scientific tradition but turning these upside down, Gilje gave her "restoration" of Artemisia's *Susanna* the by-now conventional treatment of X-ray examination, revealing the so-called *pentimenti*, corrections made by the artist. In the privacy of the indecent, unexposable underpainting, she "discovered" that underneath the contained scene, the moment of

> catastrophe itself appears. The two men actually physically attack the woman, the one pulling her head back by the hair, the other pressing her down so that she cries out in pain. The fictional painter's hesitation multiplies the number of hands, suggestive both of filmic movement (so utterly suppressed in Merlet's film) and, simultaneously, of the inescapable violence. […] Gilje refrains from recasting rape as sexual fulfillment and liberation, as happens in the disturbing conflation of pre- and postfeminist romanticizing – which throws the aesthetic baby out with the catastrophic bath water. Instead, this work – the underpainting and the overpainting together with the *pentimenti* shimmering through – *represents* the violence in its actuality, proposes its revenge by putting a dagger in this woman's hand, and *raises* the dilemma of repetition versus actualization, instead of resolving it in one direction or the other[199] (BAL 2005: 163).

La *Susanna* di Artemisia ha ispirato molte altre opere finzionali negli ultimi anni, come la serie *Defamation* dell'artista iraniano Yalda Khajeh Zadeh[200] o il cortometraggio *Susanna* (2018) della regista Oksana Mirzoyan, che Sristi Gayen (2020) ha definito «the visual experience of a sinking feeling in your stomach; of despair and the bleakest recognition of eventual hope». Fra le varie *Artemisia fictions*, però, quella che ha formalizzato in maniera più efficace l'intuizione teorica di Bal è senza dubbio la pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (2018) della compagnia teatrale Breach, che appunto mette in scena una vera e propria «comparazione» diretta fra la *Susanna* di Artemisia e quella di Allori, attraverso la tecnica dei *tableaux vivants* (app. 35 e 36) – spesso utilizzata quando la vicenda della pittrice è trasposta a teatro. Senza indurre lo spettatore a prendere posizione in termini valoriali, «gerarchici e polarizzanti», come proponeva invece l'esposizione del Met (cfr. BAL 2005), l'opera teatrale si concentra invece sul messaggio diametralmente opposto veicolato dalle due tele: da una parte la tragica violenza enfatizzata dalla postura respingente della *Susanna* di Artemisia; dall'altra l'ironica e ammiccante seduzione che la *Susanna* di Allori, invece, non sembra affatto disdegnare, e anzi favorisce accarezzando i due vecchioni.

L'opera di Artemisia, dunque, presenta da una parte una fedeltà filologica al testo piuttosto rara nel Seicento, mentre dall'altra esperisce una personale risemantizzazione della vicenda, narrata attraverso un tono decisamente più tragico rispetto alla precedente tradizione iconografica. Attraverso questa aderenza nei confronti della Scrittura, la pittrice formalizza un'interpretazione che forse solo

---

[199] «Utilizzando gli strumenti della tradizione scientifica della storia dell'arte, ma capovolgendoli, Gilje ha sottoposto il suo "restauro" della *Susanna* di Artemisia al trattamento ormai convenzionale dell'esame radiografico, rivelando i cosiddetti *pentimenti*, cioè le correzioni apportate dall'artista. Nell'intimità dell'indecente, inesprimibile sottopittura, ha "scoperto" che sotto la scena reticente appare il momento della catastrofe vera e propria. I due uomini, infatti, aggrediscono fisicamente la donna, l'uno tirandole la testa indietro per i capelli, l'altro spingendola a terra in modo che gridi di dolore. L'esitazione della pittrice immaginaria moltiplica il numero delle mani, suggerendo sia il movimento cinematografico (totalmente soppresso nel film di Merlet) sia, contemporaneamente, l'ineluttabilità della violenza. [...] Gilje si astiene dal riformulare lo stupro in quanto appagamento e liberazione sessuale, come accade nell'inquietante fusione di romanticizzazione pre e postfemminista – che getta via il bambino estetico con l'acqua del bagno catastrofico. Invece, quest'opera – la sottopittura e la sovrapittura insieme ai pentimenti che traspaiono – *rappresenta* la violenza nella sua realtà, propone la sua vendetta mettendo un pugnale nella mano di questa donna, e *solleva* il dilemma della ripetizione contro l'attualizzazione, invece di risolverlo in una direzione o nell'altra».

[200] Cfr. http://yaldakhajehzadeh.com/?page_id=259 (ultima consultazione 30/01/2024).

«noi moderni», come direbbe Barthes (1979: 58; cfr. *supra* 2.5), siamo in grado di «leggere» fino in fondo: una lettura che parte cioè dal testo per andare al di là del testo, ma al contempo – a differenza di altre esegesi fuorvianti – non è dal testo esclusa: un cortocircuito che Bal ha efficacemente sintetizzato in questi termini.

> As she takes a bath in her private garden, two elders, each lusting after her, put their heads together. Indeed, […] Artemisia "saw" these heads as together. For only together, in collaboration, are they "able" – that is, culturally strong enough – to put the screws on her. They threaten to tarnish Susanna's public reputation for chastity if she does not yield. Astonishingly, she resists the attempted rape, and her life, which these two public officials threaten to stone out of her, is saved by the young Daniel. He exposes their lie by interrogating them separately. Break the cultural collaboration between men, and their strength melts away. No rape, no suicide. A pretty uplifting story[201] (BAL 2005: 158).

Non è allora un caso se la produzione pittorica di Artemisia sia stata posta al centro della mostra *SUSANNA. Bilder einer Frau vom Mittelalter bis "MeToo"* del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (2022-2023), che ripercorre la tradizione iconografica di Susanna dal Medioevo fino al #MeToo. Lo stesso museo, nella sua pagina web, ha dichiarato che l'iniziativa ha avuto un grande successo, specie fra le nuove generazioni, poiché «it offered a diverse platform for discussions about abuse of power and coercion, sexualised violence and resistance, intimacy and provocation in social interaction. Young people in particular reflect on the reality of their own lives and private relationships in the images of Susans on display»[202]. Oltre all'opera di Gilje già analizzata (app. 34), il catalogo (KÖLN 2022: 348-349) dell'esposizione fa riferimento anche all'*Apologia (Artemisia Gentileschi #4)* di Betty Tompkins, attualmente esposta nella collezione permanente del Brooklyn Museum di New York[203]. Come abbiamo visto nella ricezione di Artemisia post #MeToo (cfr. *supra* 2.7), l'opera prende spunto dalla *Susanna* del 1610 per poi coprirla di parole scritte in rosa, tratte dalle dichiarazioni dell'editore Knight Landesman, accusato di cattiva condotta sessuale all'interno della celebre rivista *Artforum*.

Ancora una volta, la produzione di Artemisia resiste di fronte a interpretazioni unicamente autobiografiche e vittimistiche, proponendo invece una forma di *empowerment* femminile dalla

---

[201] « Mentre fa il bagno nel suo giardino privato, due anziani, ciascuno dei quali la brama, uniscono le loro teste. Infatti, [...] Artemisia "vede" queste teste come se fossero insieme. Proprio perché insieme, in collaborazione, sono "capaci" – cioè culturalmente abbastanza forti – di metterla alle strette. Minacciano di infangare la reputazione pubblica di castità di Susanna se lei non cede. Sorprendentemente, la donna resiste al tentativo di stupro e la sua vita, che i due funzionari pubblici minacciano di strappare a colpi di pietra, viene salvata dal giovane Daniele. Egli smaschera la loro menzogna interrogandoli separatamente. Rompendo la collaborazione culturale tra gli uomini, la loro forza si dissolve. Nessuno stupro, nessun suicidio. Una storia piuttosto edificante».

[202] Cfr. *Susanna & You*, https://www.mutualart.com/Exhibition/Susanna---You/212E0601ABED8203 (ultima consultazione 19/01/2024).

[203] Cfr. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224500 (ultima consultazione 31/01/2024).

dimensione pubblica e politica – che verrà esplicitato ulteriormente anche in altre tele, a partire dalla *Giuditta* (fig. 3) che analizzeremo nella prossima sezione. Partendo da un simile riferimento culturale, divenuto negli ultimi anni sempre più «leggibile», la scena artistica contemporanea ha portato a «conflagrazione» quell'«altrove» di cui l'opera di Artemisia, più di altre, si è fatta latrice nel corso dei secoli. Facendo emergere la violenza dello «sguardo maschile» sul corpo femminile, la composizione della *Susanna* di Pommersfelden formalizza un triangolo in cui è la «collaborazione culturale» di due uomini a mettere in difficoltà una donna sola; nella *Giuditta* di Capodimonte, invece, troviamo una disposizione speculare, come a indicare una possibile risposta a questo sistematico squilibrio di genere: qui è infatti l'unione di «due donne associate nello stesso lavoro» (BARTHES 1979: 58) a prevalere sulla forza bruta di un uomo solo, immortalando sulla tela un triangolo rovesciato che sovverte il consueto rapporto di forza tra femminile e maschile.



Fig. 3 – Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela, 158.8 x 125.5 cm
Napoli, Museo di Capodimonte

4.2 Giuditta e la sua ancella «contro» Oloferne: una «ideo-story» di «rivendicazione femminile»

> A Giuditta diedero la tenda di Oloferne, tutte le argenterie, i letti, i vasi e tutti gli arredi di lui. Ella prese tutto in consegna e caricò la sua mula; poi aggiogò anche i suoi carri e vi accatastò sopra tutte quelle cose. Tutte le donne d'Israele si radunarono per vederla e la colmarono di elogi e composero tra loro una danza in suo onore. Ella prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. Insieme con loro si incoronò di fronde di ulivo: si mise in testa a tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne, mentre seguivano, armati, tutti gli uomini d'Israele, portando corone e inneggiando con le loro labbra.
>
> (*Libro di Giuditta*)

Ancor più dell'episodio di Susanna, la storia di Giuditta rappresenta un «racconto forte» che ha ispirato «tutte le forme possibili di narrazione» (BARTHES 1979: 56), offrendo inoltre diversi spunti di carattere teorico, tra cui la peculiare interpretazione di Artemisia è divenuta oggi un punto di riferimento imprescindibile. Fra le varie versioni realizzate dalla pittrice, in questa sede ci soffermeremo sulla *Giuditta che decapita Oloferne* conservata al Museo di Capodimonte. Vale la pena ricordare come la tela, precedentemente appartenuta alla collezione privata di Saveria De Simone, fu acquistata nel 1827 per la collezione dei Borbone come un'opera realizzata da Caravaggio (cfr. SPINOSA 1994: 122), sebbene oggi la critica presenti il Merisi come inevitabilmente superiore ad Artemisia: come scrive infatti Bal (2005: 131) nel suo fondamentale saggio *Grounds of Comparison*, che sottolinea la faziosità (e l'insensatezza) di alcune modalità di comparazione artistica fin troppo gerarchica, «Caravaggio is the master, Artemisia the student. Judgment is based on chronology and cast as influence, conceived as simulation».

A differenza della *Susanna* di Pommersfelden, la *Giuditta* in questione non presenta alcuna data, ma è sicuramente precedente rispetto alla versione "sorella" degli Uffizi (app. 3), poiché presenta a differenza di quest'ultima numerosi pentimenti. Nuove scoperte documentali relative al soggiorno romano del pittore Marcantonio Bassetti (attivo nella città eterna fino al 1616), autore di una copia della *Giuditta*, hanno portato Maria Cristina Terzaghi (2021: 70 sgg.) a retrodatare la tela, finora considerata spesso del periodo fiorentino: la studiosa identifica l'opera con la «Iuditta di capace grandezza» citata da Orazio nella supplica a Papa Paolo V nel marzo 1612 (cfr. *supra* 1.4), che oltre allo stupro subìto dalla figlia denuncia anche il furto di un quadro di grandi dimensioni raffigurante l'eroina biblica. Un tale stato dell'arte implica che la *Giuditta* "ravvicinata" di Capodimonte, a differenza di quella più appariscente degli Uffizi dettata dal gusto teatrale della corte medicea, avrebbe effettivamente a che fare con la figura di Agostino, legittimando la lettura autobiografica e

psicanalitica più volte avanzata dalla critica femminista. Sebbene sembri dunque risalire al 1611-12, raramente è stato proposto – anche da chi esclude categoricamente qualsiasi legame con lo stupro – che la tela fosse stata realizzata (del tutto o parzialmente) da Orazio, come invece è stato più volte affermato in merito alla *Susanna* del 1610, quando Artemisia aveva quindi solo un anno in meno. Ancora una volta, ipotesi apparentemente basate su parametri filologici e stilistici tradiscono in realtà aspetti ben più profondi, ovvero il «mal d'archivio» di un «discorso» dominante che riconosce come propria un'opera come *Susanna* (non riuscendo a «leggerne» il messaggio sovversivo di *empowerment* potenziale, cfr. *supra* 4.1), mentre invece rigetta con sdegno la «terribile» *Giuditta*, che decapita senza pietà il generale Oloferne (cfr. *supra* 3.3).

Nel XVII secolo la figura dell'eroina era una delle più frequentate dalla produzione pittorica, dati i dettami della Controriforma che tendeva a valorizzare, attraverso le arti, tutti quei libri della Bibbia che invece Lutero aveva da poco relegato fra gli apocrifi. La vulgata Sisto-Clementina promossa da Papa Sisto V, in carica dal 1585 al 1590, include infatti anche il *Libro di Giuditta* (che ci è giunto solo nella versione greca dei Settanta), tanto che il Pontefice «sentiva addirittura di identificarsi con Giuditta, anticipazione veterotestamentaria della Madonna nonché della Chiesa debellatrice degli infedeli» (SQUARZINA 1999: 54). È da questa temperie che nasce l'innovativa *Giuditta* di Caravaggio (app. 37), la quale è pudicamente vestita con l'abito sorretto da due bretelline, a differenza della precedente versione emersa dall'analisi radiografica, che evidenzia il seno destro scoperto e la veste smossa (cfr. MARINI 1989). Furono probabilmente queste correzioni "controriformate", infatti, a inquinare in maniera fredda e distaccata l'opera, «il cui testo pittorico resta quasi classico a confronto di quello della Gentileschi» (TERZAGHI 2021: 74). Data la vicinanza di Orazio al Merisi (cfr. *supra* 1.3), e la predilezione caravaggesca espressa dalla stessa Artemisia tramite la biografia di Bronzini (cfr. *supra* 1.5.1), le due tele sono state spesso messe a confronto, come nella recente mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* curata da Terzaghi, presso il Palazzo Barberini di Roma (2021).

Le varie raffigurazioni pittoriche offerte tra Cinque e Seicento, dunque, non erano relative a una vicenda antica e mitologica così come la possiamo percepire noi oggi, bensì «rappresentavano una storia recente, contemporanea, addirittura antiprotestante, giacché Lutero considerava il libro apocrifo, al pari di Susanna, Ester e Tobia, altri temi cari alla pittura di questi anni» (TERZAGHI 2021: 14). Nell'11 settembre del 1599, inoltre, sia Caravaggio che Artemisia sembrerebbero aver assistito dal vivo alla celeberrima esecuzione della giovane Beatrice Cenci (1577-1599), colpevole di avere ucciso il padre dopo reiterati abusi sessuali subiti: un evento pubblico che sconvolse l'immaginario della Capitale, e può aver portato la comunità degli artisti a rappresentare la decapitazione di Oloferne in maniera più sanguinaria e cruenta rispetto al passato. Non a caso, Lapierre ha scelto di principiare

il suo romanzo proprio con questo episodio memorabile, cercando di immaginare l'influenza di lungo corso che può avere esercitato sugli astanti.

> Gli artisti che avevano pagato la quota annuale all'accademia di San Luca, sede della società dei pittori, beneficiavano di un'autorizzazione speciale che, individualmente o in gruppo, presentavano ai birri per ottenere le postazioni migliori. In prima fila si poteva riconoscere il favorito del cardinale del Monte, un giovane di bassa statura, tarchiato, di colorito scuro, Michelangelo Merisi da Caravaggio […]. A fianco di questa illustre figura, proprio ai piedi del patibolo, stava un uomo fra i trenta e i quarant'anni, anche lui molto noto sulla scena romana: il pittore Orazio Gentileschi. Era un protetto di monsignor Pietro Aldobrandini, il prelato più potente dopo il papa. Questo personaggio si distingueva dai suoi confratelli per l'austerità degli abiti. Lo si notava da lontano perché sulle spalle scarne portava una bambina di sei anni, alla quale spiegava il programma di quell'«edificante spettacolo» (LAPIERRE 2000: 27-28).

Vero e proprio tormentone della propaganda controriformistica, Giuditta continuerà a essere rappresentata in pittura anche nei secoli successivi, come dimostrano i casi eclatanti di Gustave Moreau e Gustav Klimt, e così in letteratura, se già nel 1965 l'*Enciclopedia dello Spettacolo* registrava, fra drammi e opere liriche, 94 titoli relativi a *Giuditta*, *Giuditta e Oloferne*, *Iudit* e *Judith*, partendo dal capolavoro di Federigo Della Valle (1627) per arrivare alle celebri opere di Antonio Vivaldi e Friedrich Hebbel (cfr. SQUARZINA 1999: 55). Proprio dalla tragedia dell'autore tedesco prenderà spunto Freud, come vedremo, per il suo saggio *Il tabù della verginità*, a sua volta ispiratore (per contrapposizione) delle successive riflessioni critiche di Hélène Cixous, Mieke Bal e Julia Kristeva. Più che il testo biblico, infatti, a imporsi nell'immaginario collettivo è stato nel corso degli anni un palinsesto di contributi fra loro molto differenti, che hanno finito per aggiungere, ignorare o enfatizzare singoli aspetti del *Libro di Giuditta*: all'interno di questa stratificazione secolare, la declinazione proposta da Artemisia rappresenta senza dubbio una soluzione di continuità decisiva, che per essere compresa fino in fondo necessita però di un'analisi articolata, che prenderà le mosse proprio dal Testo Sacro.

Il libro di Giuditta presenta la storia di una difficile e inaspettata vittoria, conseguita contro il potente Oloferne, generale supremo del sovrano Nabucodònosor. Di fronte all'avanzata dell'esercito assiro tutti i popoli si sottomisero, ad eccezione degli Israeliti. Oloferne, giunto davanti alla piccola città di Betùlia, punto strategico per attaccare Gerusalemme, ne occupò le sorgenti d'acqua. Gli abitanti si diedero il limite massimo di cinque giorni prima della resa. È a questo punto, nel capitolo 8, che entra in scena Giuditta, vedova di Manasse da «tre anni e quattro mesi»[204], che era solita digiunare e «portava le vesti della sua vedovanza», sebbene fosse «bella d'aspetto e molto avvenente nella persona». Inoltre, suo marito «le aveva lasciato oro e argento, schiavi e schiave, armenti e terreni

[204] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dai capitoli 8-16 del *Libro di Giuditta* (CEI 2008).

che ora continuava ad amministrare»: era dunque una donna ricca e potente. Venuta a conoscenza dell'intenzione di arrendersi al nemico, ammonì con un lungo discorso Cabrì e Carmì, i due anziani della città, invitandoli a resistere e a confidare nel Signore. Dato che le sue parole non ottennero il risultato sperato, Giuditta decise di prendere l'iniziativa, affermando innanzi alla sua gente: «Ascoltatemi! Voglio compiere un'impresa che verrà ricordata di generazione in generazione ai figli del nostro popolo. Voi starete di guardia alla porta della città questa notte; io uscirò con la mia ancella ed entro quei giorni, dopo i quali avete deciso di consegnare la città ai nostri nemici, il Signore per mano mia salverà Israele. Voi però non fate domande sul mio progetto: non vi dirò nulla finché non sarà compiuto ciò che sto per fare» (Gdt 8, 32-34).

Dopo avere pregato il Signore di assisterla in questa impresa memorabile, Giuditta «si tolse il cilicio di cui era rivestita, depose le vesti della sua vedovanza, si lavò il corpo con acqua e lo unse con profumo denso; spartì i capelli del capo e vi impose il diadema. Poi indossò gli abiti da festa, che aveva usato quando era vivo suo marito Manasse. Si mise i sandali ai piedi, cinse le collane e infilò i braccialetti, gli anelli e gli orecchini e ogni altro ornamento che aveva e si rese molto bella, tanto da sedurre qualunque uomo l'avesse vista» (Gdt 10, 3-4). Accompagnata dalla sua serva (che molti continuano ancora oggi a chiamare Abra, ma che invece nel testo biblico non ha nome[205]), ordinò di aprire le porte della città, e scese giù per il monte verso l'accampamento nemico. Fermata dalle «sentinelle assire», Giuditta affermò di avere «delle informazioni sicure» per Oloferne, relative alla «strada per cui potrà passare e impadronirsi di tutti questi monti senza che perisca uno solo dei suoi uomini». Affiancate da «cento uomini», Giuditta e la sua ancella vennero portate alla tenda del generale assiro. Al cospetto di Oloferne, sfoggiando una notevole oratoria, la donna pronunciò un lungo discorso nel quale assicurava di poter condurre alla vittoria i soldati assiri, «i quali tutti ammirarono la sua sapienza e dissero "da un capo all'altro della terra non esiste donna simile, per la bellezza dell'aspetto e la saggezza delle parole"»: oltre che ricca, potente e di bell'aspetto, le Scritture ribadiscono dunque, ancora una volta, che Giuditta era anche una donna di grande intelletto.

> [5] Poi gli ufficiali di Oloferne la condussero alla tenda ed ella dormì fino a mezzanotte; poi si alzò all'alba, al cambio della guardia del mattino. [6] Mandò a dire a Oloferne: "Comandi il mio signore che lascino uscire la tua serva per la preghiera". [7] Oloferne ordinò alle guardie del corpo di non impedirla. Rimase così al campo tre giorni: usciva di notte nella valle di Betùlia e si lavava nella zona dell'accampamento alla sorgente d'acqua. [8] Quando risaliva, pregava il Signore, Dio d'Israele, di dirigere la sua impresa per rialzare le sorti dei figli del suo popolo. [9] Rientrando purificata, rimaneva nella sua tenda, finché verso sera non le si portava il cibo. [10] Ed ecco, al quarto giorno, Oloferne fece preparare un banchetto riservato ai suoi servi, senza invitare nessuno dei suoi funzionari. [11] Disse a Bagoa, l'eunuco sovrintendente a tutti i suoi affari:

[205] L'equivoco nasce dal fatto che nella versione greca dei Settanta, l'unica che presenta il *Libro di Giuditta*, alla serva è spesso associato il termine ἄβρα (*abra* o *habra*), che significa appunto "ancella", "serva", "serva favorita", e non indica quindi un nome proprio. A tal proposito, si veda CRAVEN 1983: 67.

> “Va' e persuadi la donna ebrea che è presso di te a venire con noi, per mangiare e bere con noi. [12] Sarebbe disonorevole per la nostra reputazione trascurare una donna simile senza godere della sua compagnia; perché se non la corteggiamo, si farà beffe di noi” (Gdt 12, 1-12).

La donna accettò l’invito e si recò al banchetto. «Giuditta entrò e si distese. Il cuore di Oloferne ne rimase incantato, si turbò il suo spirito e molto intenso era il suo desiderio di unirsi a lei: dal giorno in cui l’aveva vista, cercava l’occasione di sedurla». Alterato nel corpo e nello spirito, il generale bevve tanto vino «quanto non ne aveva mai bevuto in un solo giorno da quando era al mondo». Al calare del Sole si ritirarono tutti, «estenuati perché avevano bevuto troppo», e rimase solo Giuditta dentro la tenda di Oloferne, il quale «era sprofondato sul suo letto, ubriaco fradicio». Nel frattempo, la donna «ordinò all’ancella di stare fuori della camera da letto e di aspettare che uscisse».

> [6]Avvicinatasi alla sponda del letto che era dalla parte del capo di Oloferne, staccò la scimitarra di lui; [7]poi, accostatasi al letto, afferrò la testa di lui per la chioma e disse: «Dammi forza, Signore, Dio d'Israele, in questo giorno». [8]E con tutta la sua forza lo colpì due volte al collo e gli staccò la testa. [9]Indi fece rotolare il corpo giù dal giaciglio e strappò via la cortina dai sostegni. Poco dopo uscì e consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella, [10]la quale la mise nella bisaccia dei viveri e uscirono tutt'e due, secondo il loro uso, per la preghiera. Attraversato l'accampamento, fecero il giro della valle, salirono il monte di Betùlia e arrivarono alle sue porte (Gdt 13, 6-10).

Il climax della narrazione, ovvero il brano della decapitazione, è in realtà piuttosto scarno, e forse proprio per questo ha ispirato in maniera così prolifica la produzione artistica e letteraria, desiderosa di esplicitare ciò che invece le Scritture non dicono. Dopo aver portato a termine il suo disegno, la donna invitò il suo popolo ad attaccare l’esercito assiro, il quale si dissolse non appena scoperto che il loro generale era stato decapitato. Gli Israeliti, ritrovato il coraggio e l’unità perduta grazie alla donna, ebbero dunque la meglio sui nemici.

> [11]Per trenta giorni tutto il popolo continuò a saccheggiare l'accampamento. A Giuditta diedero la tenda di Oloferne, tutte le argenterie, i letti, i vasi e tutti gli arredi di lui. Ella prese tutto in consegna e caricò la sua mula; poi aggiogò anche i suoi carri e vi accatastò sopra tutte quelle cose. [12]Tutte le donne d'Israele si radunarono per vederla e la colmarono di elogi e composero tra loro una danza in suo onore. Ella prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. [13]Insieme con loro si incoronò di fronde di ulivo: si mise in testa a tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne, mentre seguivano, armati, tutti gli uomini d'Israele, portando corone e inneggiando con le loro labbra (Gdt 15, 11-13).

A questo punto Giuditta pronunciò il canto riportato nel capitolo 16, che celebra la vittoria appena conquistata. Dopo aver festeggiato con il suo popolo, la donna «tornò a Betùlia e rimase nella sua proprietà. Per il resto della sua vita fu famosa in tutta la terra. Molti se ne invaghirono, ma nessun uomo la conobbe per tutti i giorni della sua vita, da quando suo marito Manasse morì e fu riunito al

suo popolo. Ella andò molto avanti negli anni, protraendo la vecchiaia nella casa del marito fino a centocinque anni. Concesse pure la libertà alla sua ancella preferita» (Gdt 16, 21-23).

Solo dopo aver analizzato nel dettaglio il testo biblico credo sia possibile cogliere fino in fondo l'originalità della rappresentazione di Artemisia, a partire dal finale della storia, che molto spesso viene dimenticato: ovvero la «danza» delle donne capitanate da Giuditta, la quale distribuisce loro il «tirso», cioè il bastone che era considerato allora attributo di Dioniso, dei satiri e delle baccanti, tanto che c'è chi ha definito questa conclusione come un «un trionfo femminista all'interno di un libro ferocemente maschilista come l'Antico Testamento» (ALMANSI 1991: 24). In secondo luogo, nonostante non sia stato sottolineato dalla critica, merita di certo maggiore attenzione il fatto che Giuditta concesse «la libertà alla sua ancella preferita», la quale è posta da Artemisia al centro dell'azione come mai era capitato prima nella tradizione iconografica del soggetto.

Analogamente a Susanna (cfr. *supra* 4.1), anche la problematica rappresentazione di Giuditta (presentata spesso in maniera erotica, come ad esempio nella versione di Rubens, app. 38) non è dunque da ricondurre al testo biblico, ma piuttosto a successive interpretazioni dovute alle tensioni teologiche fra Cattolici e Protestanti, che consideravano rispettivamente canonico o apocrifo il *Libro di Giuditta*. Non è forse un caso, allora, che proprio nel contesto tedesco siano nate due influenti letture che si discostano in maniera evidente dall'episodio veterotestamentario, ovvero la tragedia *Judith und Holofernes* (1841) di Friedrich Hebbel e il saggio *Das Tabu der Virginität* (1917) di Sigmund Freud. Secondo il fondatore della psicanalisi, infatti, «il tabù della verginità e qualcosa della sua motivazione», che lo stesso autore riconduce a diversi aspetti come la primitiva paura del sangue o «l'angoscia» derivante dall'ignoto, «è stato presentato in modo esemplare in un notissimo personaggio drammatico, quello di Giuditta nella tragedia di Hebbel» (FREUD 2018: 138). Contrariamente a quanto affermato nella Bibbia, Hebbel immagina che la donna fosse vergine al momento del suo incontro con Oloferne, poiché suo marito Manasse «durante la prima notte di nozze fu paralizzato da una misteriosa angoscia e in seguito non osò mai più toccarla». Di fronte all'assedio capitanato dal generale assiro, secondo Freud, Giuditta decide allora «di sedurlo con la sua bellezza e quindi distruggerlo, servendosi così di un motivo patriottico per celarne uno sessuale».

> Dopo essere stata deflorata da questo potente uomo che si vanta della sua forza e della sua spietatezza, ella nella sua ira trova il coraggio di spaccargli la testa, diventando così la liberatrice del suo popolo. È notissimo che la decapitazione è un sostituto simbolico della castrazione. Giuditta è pertanto la donna che castra l'uomo che l'ha deflorata, il che era precisamente il desiderio espresso nel sogno della sposa novella di cui ho parlato. È chiaro che Hebbel ha sensualizzato intenzionalmente il racconto patriottico tratto dagli scritti apocrifi del Vecchio Testamento, poiché lì Giuditta dopo il ritorno può vantarsi di non essere stata profanata, né esiste nel testo biblico alcun cenno circa la stranissima notte nuziale. Ma probabilmente, con la fine sensibilità del poeta, Hebbel ha intuito l'antico motivo, che era andato perduto nel racconto

> tendenzioso, ed ha semplicemente ridato alla storia il suo contenuto originale (FREUD 2018: 138-139).

È evidente come dalla Giuditta di Hebbel, attraverso il commento di Freud, emerga un'eroina che richiama sorprendentemente le vicende processuali e la ricezione postuma della stessa Artemisia: ovvero una donna che subisce uno stupro in occasione del suo primo rapporto sessuale, e si vendica della violenza subita decapitando/castrando il suo aggressore – va ricordato, in tal senso, come durante il processo la pittrice dichiarò sotto giuramento di avere dato ad Agostino una «matta stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne», oltre ad averlo ferito con «un cortello» (cfr. *supra* 1.4.2). L'analogia tra decapitazione e castrazione ha offerto innumerevoli spunti di riflessione all'interno del dibattito teorico femminista, basti pensare solo al saggio *Le Sexe ou la tête?* (1976) di Hélène Cixous o la mostra *Visions capitales* (1998) curata da Julia Kristeva all'interno dell'iniziativa *Parti pris* del Louvre, nata dalla volontà di fare del museo parigino (ovvero uno dei luoghi istituzionali per eccellenza) uno spazio critico di messa in discussione del canone. Nel catalogo dell'esposizione, Kristeva analizza la tela di Artemisia in un preciso momento della sua riflessione, ovvero il passaggio logico che contrappone la decapitazione, intesa come angoscia maschile di perdere il proprio organo sessuale, alla maternità, concepita invece come vendetta femminile per la deflorazione subita.

> L'angoscia di perdere il proprio organo penetrando la vagina, aggravata dalla rottura dell'imene, è consolidata dall'eventuale gestazione e dal conseguente parto: la donna non potrebbe impossessarsi del pene del maschio per fare, «da sola», un bambino? Se la donna può percepirsi come une vergine violata e vendicatrice, pronta a decapitare, l'uomo dal canto suo si sente fantasmaticamente castrato-decapitato dalla madre che gli prende il suo organo, per restituirglielo solo sotto forma di una testa-corpo di bambino. Del resto, quando una donna accede alla maternità, la vocazione materna calma in lei, anche soltanto provvisoriamente, l'angoscia di castrazione. Per coloro che non hanno avuto figli, la creazione di un'opera – e ancor meglio di un oggetto *visibile* – riesce a colmare quel vuoto minaccioso. Artemisia Gentileschi ha svelato in modo meraviglioso questo aspetto dell'opera femminile, vale a dire la lotta contro il potere fallico dell'uomo violentatore, così come la passività della vittima deflorata, attraverso il concepimento... di un dipinto (KRISTEVA 2009: 103-103).

Già la storica dell'arte Marcia Pointon (1981), da parte sua, aveva fatto notare come la composizione a "V" proposta da Artemisia formalizzi la decapitazione di Oloferne «through the imagery of child birth. We are not talking here of the Biblical nativity (which was the result of an immaculate conception) but of its counter-type, the raw and physical brutality of parturition. […] Judith attends to the "delivery" of the head while her maid appropriately exerts pressure on the abdomen. Their positions in relation to the body of Holofernes are precisely those of midwife and

assistant»[206] (POINTON 1981: 351-352). A tal proposito, inoltre, occorre ricordare come Artemisia fosse per ovvie ragioni in grado di rappresentare «la cruda e fisica brutalità del parto» in maniera molto più realistica dei suoi colleghi uomini, avendo vissuto sulla sua propria pelle ben cinque parti, oltre ad aver assistito alla morte della madre puerpera nel 1605 (cfr. *supra* 1.2).

Sulla scia di questa intuizione critica, anche Mieke Bal (1995) ha approfondito una simile interpretazione, individuando nella tela un preciso dettaglio iconografico che, a suo dire, rende visibile la triplice analogia decapitazione/castrazione/concepimento: ovvero il ginocchio destro di Giuditta che fa capolino fra l'incrocio di ben sei braccia, bloccando il volto di Oloferne mentre viene reciso; un particolare di cui Artemisia avrebbe potuto fare tranquillamente a meno a livello compositivo, ma che al contempo rende la scena molto più credibile rispetto a quella di Caravaggio (app. 37), in cui la postura timorosa del braccio è del tutto incoerente con la forza necessaria a tagliare una testa umana. In Artemisia, invece, il ginocchio funge da leva per fare forza sul collo di Oloferne attraverso il movimento violento della spada, enfatizzato dall'espressione concentrata e decisa di Giuditta. Secondo Bal, il ginocchio dell'eroina funziona come il teschio degli *Ambasciatori* di Holbein (*Hol-Bein*, in tedesco, significa «mezzo teschio») analizzato da Lacan (2003) nel secondo seminario (Libro XI): ovvero rende intelligibile ciò che – pur essendo visibile – era rimasto oscuro, dando forma a qualcosa che prima era considerato indefinito e quindi indicibile.

> Seeing, in a glance, thighs in Holofernes' arms, imposes a choice of two fictions: either the head is a head, but of a baby, or the head is a penis, and being cut off. These arms/thighs work like the skull in Holbein's *Ambassadors* as discussed by Lacan: invisible yet highly visible, they draw attention to what Freud's story declares unseeable, and thus they offer a theory of seeing as insight[207] (BAL 1995: 282).

La riflessione di Bal diviene a mio avviso ancora più interessante se messa in relazione a quella di Didi-Huberman riguardo alla contrapposizione tra la nozione di *dettaglio* e *lembo*. «Il dettaglio è un pezzo del visibile che si cela e che, una volta scoperto, si esibisce con discrezione e si lascia definitivamente identificare (nell'ideale): così il dettaglio è considerato come l'ultima parola del visibile. Al contrario, il lembo salta agli occhi, più spesso sul primo piano dei quadri, frontalmente, senza discrezione; ma non per questo si lascia identificare o recintare; una volta scoperto, rimane problematico» (DIDI-HUBERMAN 2016: 300). Secondo Didi-Huberman, quindi, il ginocchio di

[206] «[…] attraverso l'immaginario della nascita di un bambino. Non stiamo parlando della natività biblica (che era il risultato di un concepimento immacolato), ma del suo contro-tipo, la cruda e fisica brutalità del parto. [...] Giuditta si occupa della "fuoriuscita" della testa, mentre la sua serva esercita opportunamente una pressione sull'addome. Le loro posizioni rispetto al corpo di Oloferne sono precisamente quelle della levatrice e della sua assistente».

[207] «Vedere, in un colpo d'occhio, le cosce nelle braccia di Oloferne, impone una scelta tra due narrazioni finzionali: o la testa è una testa, ma di un bambino, o la testa è un pene, che viene tagliato. Queste braccia/cosce funzionano allo stesso modo del teschio negli *Ambasciatori* di Holbein, come analizzato da Lacan: invisibili ma altamente visibili, attirano l'attenzione su ciò che la storia di Freud dichiara non visibile, e quindi offrono una teoria del vedere come intuizione».

Giuditta non sarebbe un dettaglio vero e proprio perché non esprime «l'ultima parola del visibile»; ma non funziona neppure come un classico attributo, cioè la chiave che ad esempio connota indubbiamente un uomo come San Pietro, bensì rappresenta un elemento enigmatico e polisemico allo stesso tempo: sembra non avere mai finito di dire quello che ha da dire.

In maniera per certi versi simile alle forme spettrali del trauma che abbiamo già incontrato (cfr. *supra* 3), «il lembo pittorico fa senso come un sintomo, e i sintomi non possiedono mai un'infrastruttura trasparente, per questo vagano nei corpi, per sparire in un momento e apparire in un altro, laddove non ci si aspetta di incontrarli» (DIDI-HUBERMAN 2016: 299). In quanto *lembo*, il ginocchio di *Giuditta* non tende a una dimensione semantica univoca, e anzi offre un varco polisemico nel quale potersi addentrare: «il dettaglio è dunque un oggetto semiotico che tende alla stabilità e alla chiusura; di contro, il lembo è semioticamente labile e aperto» (ivi: 301). Come per le piume nella *Caduta di Icaro* di Bruegel, il celeberrimo tetto giallo della *Veduta di Delf* di Vermeer o il filo rosso della sua *Merlettaia* (tutti esempi proposti da Didi-Huberman), anche il ginocchio di *Giuditta* credo allora possa essere concepito come un *lembo*, in relazione al suo rapporto con l'intera composizione: «per quanto riguarda il rapporto della parte al tutto, diciamo che, nel dettaglio, la parte sarebbe detraibile dal tutto, mentre nel lembo la parte divora il tutto» (ivi: 300).

> Ebbene, il lembo pittorico non designa il quadro visto sotto un altro punto di vista, più da vicino per esempio; designa verosimilmente, in quanto sintomo, *un altro stato della pittura* nel sistema rappresentativo del quadro: uno stato precario, parziale, uno stato accidentale, ed è per questo che si parlerà di *passaggio*. Il lembo non è un parametro globale, è una singolarità che, ciononostante, ha valore di paradigma, perfino di paragramma. È un accidente, ci sorprende, in virtù della sua essenziale capacità d'intrusione, insiste all'interno del quadro; […] si fa paradigma in quanto disturbo, in quanto sintomo: insistenza – sovranità – unica portatrice di senso, o piuttosto, ciò che in modo aleatorio fa emergere *scoppi* che sono, di luogo in luogo, come zone di affioramento – quindi di faglia – di una vena, di un *giacimento* (ivi: 297-298).

Alla luce di simili analogie, e grazie a una struttura che implica intrinsecamente una tale apertura di senso, la *Giuditta* di Artemisia rappresenta secondo Bal una forma di «ideo-story», ovvero un racconto in cui convergono ideologie diverse, spesso contraddittorie, che la narrazione stessa sembra però sintetizzare. Una *ideo-story* è secondo Bal programmaticamente aperta, anche se può apparire come chiusa, e ciò incoraggia spesso l'illusione di una stabilità del suo significato: un'apparenza che rassicura, cioè, la prospettiva del «discorso» dominante. La stessa posizione di Freud, che oscilla ambiguamente tra un approccio filologico, scientifico e letterario, conferma infatti come la storia di Giuditta rappresenti un «pericolo» in termini di conoscenza, e una «conoscibilità» in termini di rischio (cfr. BAL 2005: 264). Il testo visivo di Artemisia, in quanto *ideo-story* dalla spiccata dimensione di genere, permette allora di affrontare la questione dello «sguardo maschile»

già incontrata per *Susanna* (cfr. *supra* 4.1), attraverso inedite soluzioni formali offerte da un punto di vista femminile.

> That the gaze always precedes an act of looking, hence, that original visual experience is not what shapes identity, but, on the contrary, that 'original', culturally imposed blindness does so, is obvious enough in the history of visual representation as we know it. But perhaps, although this may be true, we don't know it well enough. The long line of representations of the female nude body, castrated by desperate attempts to make it less frightening because frightening it had been positioned to be, continues to pose a challenge to cultural historians, so much so that they continue their efforts to miss-see it. […] If women cannot get access to full subjectivity, they die as a consequence of their objectification, says Kahlo. […] All these messy mixes return in Gentileschi's works, demonstrating that she knew the productive, creative, careful looking that can be. Where does that leave us, today, as western intellectuals, in relation to 'Judith'? Instead of, or, I should say, in addition to, trying to reconstruct the irretrievably lost origin of this ideostory's M or F subjectivity, I suggest we give it at least its epistemological due, acknowledge its status as a 'theory', and look around to see what we can still learn from it[208] (BAL 1995: 282-285).

Per quanto sorprendente, un'interpretazione del genere si basa però su elementi esterni sia al testo biblico che a quello visivo. Anche l'intuizione di Barthes (1979), ispirata dal fatto che per la prima volta in Artemisia l'ancella prende parte alla decapitazione, portava l'autore francese a considerazioni ulteriori, come ad esempio la «rivendicazione femminile» e «la differenza sociale» che – a suo dire – la pittrice avrebbe voluto mettere in risalto, ma che solo «noi moderni» siamo in grado di «leggere» (cfr. *supra* 2.5). Anticipando per certi versi Barthes, anche Banti si era soffermata a livello letterario sul rapporto fra Giuditta e la sua serva, ma senza applicarvi nozioni contemporanee: immaginando cioè come il dipinto, di per sé, avesse potuto influenzare il pubblico femminile del suo tempo. Sia in *Artemisia* (1947) che in *Corte Savella* (1960), infatti, la pittrice realizza *Giuditta* di fronte a un gruppo di nobildonne fiorentine, provocando in esse una reazione inattesa, come di fronte a quello che Carla Lonzi definirebbe un «soggetto imprevisto» (cfr. *supra* 2.4).

In questo caso, la mia analisi tenta invece di leggere l'originalità della tela gentileschiana alla luce anzitutto del testo biblico, senza soffermarsi troppo su categorie quali la psicanalisi, lo «sguardo

[208] «Che lo sguardo preceda sempre un atto del guardare, quindi che non sia l'esperienza visiva originaria a plasmare l'identità, ma, al contrario, che sia la cecità "originaria", culturalmente imposta, è abbastanza ovvio nella storia della rappresentazione visiva così come la conosciamo. Ma forse, anche se questo è vero, non lo sappiamo abbastanza bene. La lunga serie di rappresentazioni del corpo nudo femminile, castrato da disperati tentativi di renderlo meno spaventoso perché spaventoso era stato posizionato per esserlo, continua a rappresentare una sfida per gli storici della cultura, tanto che essi continuano a sforzarsi di non vederlo. [...] Se le donne non possono accedere alla piena soggettività, muoiono come conseguenza della loro oggettivazione, dice Kahlo. [...] Tutte queste mescolanze disordinate ritornano nelle opere della Gentileschi, dimostrando che sapeva quanto lo sguardo possa essere produttivo, creativo e accurato. E dove ci porta esso, oggi, come intellettuali occidentali, in relazione a "Giuditta"? Invece di cercare di ricostruire l'origine irrimediabilmente perduta della soggettività M o F di questa ideostoria, suggerisco di riconoscerle almeno il suo valore epistemologico, di riconoscere il suo status di "teoria" e di guardarci intorno per vedere cosa possiamo ancora imparare da esso».

maschile», la lotta di classe o la «rivendicazione femminile». Come già accennato, infatti, il finale del *Libro di Giuditta* contiene già di per sé aspetti incredibilmente sovversivi, che Artemisia sembra comprendere e rappresentare prima e meglio di qualsiasi altro interprete. Sta qui, a mio avviso, la vera grandezza della sua opera, che permette in secondo luogo ogni lettura ulteriore – come quelle che ho appunto ritenuto necessario riportare per ricostruire il palinsesto culturale attraverso cui, oggi, leggiamo la figura dell'eroina biblica, e in particolare la versione offerta da Artemisia.

Sebbene nelle Scritture la serva rimanga «fuori della camera da letto», è evidente come per venire rappresentata essa debba essere in qualche modo inserita nella scena, come avviene appunto in Caravaggio (app. 37). Artemisia, però, non si limita a questa esigenza dettata dal medium pittorico, bensì dipinge un'ancella che insieme alla sua padrona prende parte alla decapitazione, e anzi occupa una posizione predominante della tela. Questa scelta, del tutto inusuale nella tradizione iconografica del soggetto, ha non a caso ispirato molti dei commenti sopracitati, ma basa a mio avviso la sua originalità anzitutto su una fedele trasposizione delle Scritture. Attraverso una simile innovazione iconografia, infatti, Artemisia sembra alludere nel suo racconto visivo al finale del *Libro di Giuditta*, quando cioè «tutte le donne d'Israele si radunarono per vederla e la colmarono di elogi e composero tra loro una danza in suo onore. Ella prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. Insieme con loro si incoronò di fronde di ulivo: si mise in testa a tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne» (Gdt 15, 12-13), e poi «concesse pure la libertà alla sua ancella preferita» (Gdt 16, 23).

Al di là della «differenza sociale» sottolineata da Barthes, evidente dalla prossemica e dal vestiario differente delle due donne, la serva di Artemisia è posta sullo stesso piano della padrona: ha la sua stessa età, a differenza di quella anziana del Caravaggio (app. 37), e addirittura occupa il centro assoluto della scena rispetto a Giuditta, che è invece più a destra, più in basso rispetto allo spettatore. Grazie ad Artemisia, *Il libro di Giuditta* è divenuto «leggibile» (e «visibile») come la storia di Giuditta *e della sua ancella*, la vicenda cioè non di *una* ma di *due* donne che «danno vita», proprio come una partoriente e la sua ostetrica, a un ribaltamento degli stereotipi di genere: le *Deux femmes* evocate appunto dal titolo del saggio barthesiano, valorizzate a livello narrativo dal bel racconto *Artemisia dans la montagne* (2006) di Michèle Desbordes, che è senza dubbio l'*Artemisia fiction* che riserva maggiore spazio al personaggio dell'ancella (cfr. *supra* 2.5).

La spada che l'eroina biblica *condivide* con la sua compagna, nella peculiare interpretazione visiva di Artemisia, assume allora il valore simbolico del «tirso», ovvero l'attributo di Dioniso e dei seguaci del suo culto: le menadi. Poiché come abbiamo visto l'ancella non ha nome, sebbene molti commentatori continuino a chiamarla erroneamente Abra (vedi nota 205), ciò significa che essa assume anche un significato universale: Giuditta conferisce cioè a *tutte* le donne, e non solo a una, lo

strumento attraverso cui «liberarsi» della sistematica prevaricazione maschile. La carica sovversiva del testo veterotestamentario, a lungo passata sotto traccia grazie all'onnivoro sincretismo della dottrina cattolica, trova quindi nella tela di Artemisia una clamorosa «conflagrazione» che ancora oggi preserva un forte impatto perturbante, come colse perfettamente Banti nella scena del «tiaso femminile» (cfr. *supra* 2.4); o più di recente la pièce *Perspectivas para un cuadro* (2007), in cui Giuditta, ispirata proprio al testo visivo di Artemisia (richiamato sin dalla copertina dell'opera teatrale), è messa in scena come una terrorista moderna armata di mitra e cintura esplosiva.

Analogamente al teschio di Holbein evocato dall'analisi di Bal (1995), e alla nozione di *lembo* teorizzata da Didi-Huberman (2016), l'«altrove» del *Libro di Giuditta* era cioè perfettamente visibile, sotto gli occhi di tutti, ma solo il «fuori campo» (cfr. DE LAURETIS 1996) formalizzato dal ginocchio dell'eroina gentileschiana ha fatto sì che diventasse intellegibile, e quindi potesse ri-orientare gli orizzonti ideologici del «discorso» dominante. Ancora una volta, dipinti come *Giuditta* confermano come per cogliere a pieno l'opera di Artemisia non sia sufficiente applicare un approccio unicamente «archeologico» o «anacronistico», ma occorra compiere piuttosto ciò che De Lauretis definisce un «movimento alterno, un andirivieni». In altre parole, come abbiamo già proposto a livello critico nell'*Introduzione*, si rivela necessario ricorrere al movimento ermeneutico descritto dall'*impronta*: «è proprio rispetto a una tale conflagrazione che l'impronta ci impone di ripensare alcuni modelli di temporalità, il cui uso – spesso imprevisto – ha finito per provocare un'aspra tensione in ciò che definiamo come la "situazione attuale" del dibattito estetico» (DIDI-HUBERMAN 2009: 15).

Il personaggio dell'ancella, valorizzato in maniera inedita dalla pittrice non solo nella versione di Capodimonte (fig. 3) o degli Uffizi (app. 3), ma ad esempio anche in quella di Palazzo Pitti (in cui l'eroina posa la mano sulla spalla della sua serva, come a rinsaldare una comunione d'intenti che va ben al di là della decapitazione di Oloferne, app. 57), diviene allora il *trait d'union* fra la vicenda di Giuditta e quella di Artemisia, ma al contempo anche di autrici come Banti e Desbordes e il *nostro* tempo: una «immagine dialettica» destabilizzante, che connette tali esperienze «fulmineamente», «con l'adesso in una costellazione» (BENJAMIN 2000: 517). È in tal senso che l'ancella-levatrice di Artemisia rappresenta anche, per l'artista, il tentativo di colmare una genealogia interrotta dalla perdita prematura della madre Prudenzia, morta proprio a causa di parto (cfr. *supra* 1.2); da cui però la pittrice fece anche in tempo ad apprendere, come riporta la biografia "autorizzata" di Bronzini (cfr. *supra* 1.5.1), l'arte del ricamo: ovvero la pratica del cucire insieme, metaforicamente, le maglie di una tradizione femminile concepita etimologicamente come "consegna", "trasmissione", ma che il «discorso» patriarcale tende invece a presentare come una «serie sbiadita» di casi irrelati, spesso declassati a riferimenti *sotto*culturali, come esemplifica perfettamente l'approccio adottato da Longhi (cfr. *supra* 2.3).

D'où la servante, qui est l'incarnation anthropologique de la tâche à accomplir dans une répétition sans fin, celle qui en refaisant, relie le présent à tous les temps. Si le devenir est la matière même du sujet de la peinture qui se tisse de fil en fil, alors l'activité scripto-tissée n'est certes pas démiurgique, mais possède la valeur d'un geste qui ravaude les béances, une procédure intégratrice et une capacité d'agir, c'est-à-dire une « female agency » de l'espace-temps que la femme habite en artiste[209] (ARAMBASIN 2012: 329).

[209] «Da qui l'ancella, che è l'incarnazione antropologica del compito da compiere in una ripetizione senza fine, colei che, rifacendo, lega il presente a ogni tempo. Se il divenire è la materia stessa del soggetto pittorico, che si tesse di filo in filo, allora l'attività di scrittura-tessitura non è certo demiurgica, ma ha il valore di un gesto che recupera le lacune, di un processo che integra e di una capacità di agire, cioè di una *agency* femminile dello spazio-tempo che la donna abita come artista».



Fig. 7 – Artemisia Gentileschi, *Corsica e il satiro*, olio su tela, 155 x 210 cm, collezione privata

ISCRIZIONI: sull'albero a destra, firma a lettere capitali "ARTEMISIA / GENTILES / CHI"

4.3 Corisca e il Satiro: il femminile che irride il maschile

O villano indiscreto e importuno,
mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia,
carogna fracidissima e difetto
di natura nefando, se tu credi
che Corisca non t'ami, il vero credi.
Che vuoi tu ch'ami in te? Quel tuo bel ceffo?
Quella sudicia barba? Quell'orecchie
Caprigne? E quella putrida e bavosa
Isdentata caverna?

(Giovan Battista Guarini, *Il pastor fido*)

Al pari di Giuditta, Artemisia dipinse numerose altre eroine che ebbero la meglio su uomini temibili attraverso la forza, la furbizia e la loro bellezza. La tela firmata (ARTEMITIA LOMI) e datata (1620) che raffigura *Giale e Sisara* (app. 39), oggi conservata a Budapest e realizzata probabilmente alla corte medicea (FIRENZE 1991: 145), rappresenta ad esempio un episodio riportato nel quarto capitolo del *Libro dei Giudici*. Il testo veterotestamentario racconta l'annoso scontro fra gli Israeliti e i Cananei, il cui temibile esercito, dotato di ben «novecento carri di ferro»[210], era capitanato dal generale Sisara. A causa di una pioggia impetuosa, che rese impossibile il transito dei carri, i Cananei ebbero la peggio, ma Sisara riuscì a fuggire. L'uomo si diresse verso la tenda di Cheber, un uomo che riteneva fedele. Ivi fu accolto però dalla moglie Giaele, sola, la quale lo convinse a rifugiarsi all'interno. Dopo avergli offerto «da bere», e averlo nascosto «con una coperta», il generale cadde «profondamente addormentato e sfinito». Allora la donna «prese un picchetto della tenda, impugnò il martello, venne pian piano accanto a lui e gli conficcò il picchetto nella tempia, fino a farlo penetrare in terra». L'eroico intervento della «maschia Giaele», così come la definì Manzoni nell'ode *Marzo 1821*, portò alla vittoria definitiva degli Israeliti su Iabin, re dei Cananei.

A differenza di *Susanna* (cfr. *supra* 4.1) e *Giuditta* (cfr. *supra* 4.2), la *Giaele* di Artemisia non presenta particolari novità rispetto alla precedente tradizione iconografica, che a Firenze aveva il suo più illustre precedente nel dipinto di Ludovico Cigoli, che la pittrice poteva verosimilmente conoscere (cfr. BISSEL 1999: 212). Vanno almeno segnalati, però, due dettagli di particolare rilevanza: il volto di Sisara è appoggiato sulle gambe di Giaele e la mano destra dell'uomo è sotto la gonna della donna, come a suggerire che prima dell'uccisione ci sia stato un qualche rapporto fra i due, di cui però le Scritture non fanno menzione – al contrario che per *Susanna* e *Giuditta*, dunque, qui Artemisia sembra optare per un tono più erotico rispetto al testo biblico, confermando come la sua eterogenea

[210] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dal capitolo 4 del *Libro dei Giudici* (CEI 2008).

produzione di *Historia* non possa essere letta in maniera univoca, sebbene Babette Bohn (2005: 122) abbia dichiarato senza problemi che «her Jael is unambiguously portrayed as a virtuous person in the service of God». In perfetta sintonia con lo spirito del tempo, inoltre, il pomo della spada di Sisara raffigura una scimmia che ride, creando un forte effetto di «contrapposto» con la tragicità della scena, in linea con le ossimoriche analogie della retorica barocca, che come abbiamo visto Artemisia dimostra di padroneggiare anche a livello linguistico e letterario (cfr. *supra* 1.4.2; 1.6.3).

Nonostante non sia rivoluzionaria come altre opere, la *Giaele* gentileschiana ha comunque ispirato varie *Artemisia fictions*, data la libertà drammaturgica offerta dall'episodio biblico: a differenza di Giuditta, infatti, nelle Scritture l'eroina non esplicita il movente patriottico della sua violenza, rendendo così la sua azione efferata ancora più misteriosa, data anche la disturbante tranquillità con la quale di solito, nella tradizione iconografica, si appresta a trafiggere la testa dell'uomo. Fra le varie opere di finzione, basti ricordare la scena del *tableau vivant* (app. 40) nella puntata *Une morte galante* della serie tv *L'art du crime* (Stagione 1, Episodio 4), andata in onda in prima serata su «France 2» il 24 novembre 2017, con un audience di quasi 4 milioni di spettatori[211]: l'inchiesta vede infatti l'assassina del caso assumere proprio le vesti di Giaele posando come modella; uno schema analogo è replicato anche nella serie tv *Endeavour*, e in particolare nella puntata *Muse* (Stagione 5, Episodio 1), andato in onda in prima visione il 4 febbraio 2018 sul canale britannico ITV, con un audience di oltre 7 milioni di spettatori (dati Barb Audiences): anche qui, infatti, l'assassina è una donna che uccide alcuni molestatori sessuali, ispirandosi alla figura di Artemisia e ai suoi dipinti, compreso appunto *Giale e Sisara* che viene mostrato tramite un catalogo posseduto dall'omicida, dedicato al concetto di *Weibermatch* ("il potere delle donne"); sulla stessa scia può essere considerato anche l'acrilico su carta *Apologia (Artemisia Gentileschi #3)* (app. 41) della già citata Betty Tompkins (cfr. *supra* 2.5), in cui la *Giaele* di Artemisia è coperta dalle parole utilizzate, nelle odierne aule giudiziarie, dalla difesa di uomini accusati per molestie sessuali – l'opera è attualmente esposta nella P.P.O.W Gallery di New York.

Dal punto di vista iconografico, presenta invece una novità più interessante la tela *Sansone e Dalila* (app. 42) esposta nella collezione permanente delle Gallerie d'Italia di Napoli, ascrivibile al periodo napoletano della pittrice (NAPOLI 2022: 156-157), la quale sembrerebbe avere raffigurato la scena in più occasioni, come emerge dal catalogo della recente mostra di Genova (2023: 210-211; 216-217). Come per *Giaele*, anche questo episodio è raccontato nel *Libro dei Giudici*, e in particolare nel capitolo 16, quando entra cioè in scena Dalila, la donna di cui si innamora l'invincibile Sansone,

[211] Cfr. *Audiences TV du vendredi 24 novembre 2017*, «Toutelatele.com», https://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-vendredi-24-novembre-2017-koh-lanta-leader-stable-l-art-du-crime-moins-convaincant-qu-a-ses-debuts-jean-jacques-goldman-dompte-la-tnt-95638 (ultima consultazione 14/02/2024).

decisivo per la liberazione del popolo d'Israele dall'oppressione dei Filistei. Venuti a sapere del debole di Sansone per la donna, «i prìncipi dei Filistei andarono da lei e le dissero: "Seducilo e vedi da dove proviene la sua forza così grande e come potremmo prevalere su di lui per legarlo e domarlo; ti daremo ciascuno millecento sicli d'argento". Dalila dunque disse a Sansone: "Spiegami da dove proviene la tua forza così grande e in che modo ti si potrebbe legare per domarti"» (Gdc 16, 5-6)[212]. Fiutato l'inganno, Sansone cercò di depistare Dalila e di conseguenza anche i Filistei, proponendo soluzioni che si riveleranno puntualmente inefficaci, e provocando la reazione indispettita della donna, la quale però riuscirà infine a strappare il segreto dalle labbra dell'eroe.

> [15]Allora ella gli disse: «Come puoi dirmi: "Ti amo", mentre il tuo cuore non è con me? Già tre volte ti sei burlato di me e non mi hai spiegato da dove proviene la tua forza così grande». [16]Ora, poiché lei lo importunava ogni giorno con le sue parole e lo tormentava, egli ne fu annoiato da morire [17]e le aprì tutto il cuore e le disse: «Non è mai passato rasoio sulla mia testa, perché sono un nazireo di Dio dal seno di mia madre; se fossi rasato, la mia forza si ritirerebbe da me, diventerei debole e sarei come un uomo qualunque». [18]Allora Dalila vide che egli le aveva aperto tutto il suo cuore, mandò a chiamare i prìncipi dei Filistei e fece dir loro: «Venite, questa volta, perché egli mi ha aperto tutto il suo cuore». Allora i prìncipi dei Filistei vennero da lei e portarono con sé il denaro. [19]Ella lo addormentò sulle sue ginocchia, chiamò un uomo e gli fece radere le sette trecce del capo; cominciò così a indebolirlo e la sua forza si ritirò da lui. [20]Allora lei gli gridò: «Sansone, i Filistei ti sono addosso!». Egli, svegliatosi dal sonno, pensò: «Ne uscirò come ogni altra volta e mi svincolerò». Ma non sapeva che il Signore si era ritirato da lui. [21]I Filistei lo presero e gli cavarono gli occhi; lo fecero scendere a Gaza e lo legarono con una doppia catena di bronzo. Egli dovette girare la macina nella prigione (Gdc 16, 15-21).

Al contrario del testo biblico e di sue molte trasposizioni pittoriche, come ad esempio quella coeva di Rubens (app. 43), la pittrice raffigura Dalila con in mano un paio di forbici, mentre passa al suo aiutante la ciocca di capelli recisa dal capo di Sansone: l'eroina di Artemisia, dunque, non «chiamò un uomo e gli fece radere le sette trecce del capo», com'è scritto nel *Libro dei Giudici*, ma è parte attiva nell'azione – un'azione che, per certi versi, ricorda la decapitazione di Oloferne, che priva l'uomo della sua forza e della sua virilità. A differenza della serva di Giuditta che partecipa all'azione, la scelta di raffigurare Dalila con in mano le forbici non è una novità assoluta a livello iconografico, come dimostra la precedente versione del Mantegna, o quella coeva di un'altra pittrice come Annella o Diana De Rosa (app. 44), il cui nome è evocato in un celebre passo del romanzo bantiano (cfr. *supra* 2.4; *infra* 5.3). Ciò nonostante, Artemisia conferma ancora una volta la sua tendenza a raffigurare figure femminili come artefici del proprio destino, quando invece in quegli anni erano spesso presentate in forma più passiva e/o erotica.

[212] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dal capitolo 16 del *Libro dei Giudici* (CEI 2008).

È in questo senso che, a mio avviso, andrebbe analizzata anche la tela autografa *Corisca e il Satiro* (fig. 7), appartenente a una collezione privata italiana e ascrivibile al periodo napoletano della pittrice (cfr. NAPOLI 2022: 214-215). Forse in relazione al suo sodalizio con l'Accademia degli Oziosi (cfr. *supra* 1.9), Artemisia realizzò questa magnifica opera ispirata a *Il pastor fido* (Venezia, 1590) di Giovanni Battista Guarini, un autore che la pittrice sembrerebbe aver citato almeno in un'altra occasione[213], confermando una certa famigliarità non solo con i classici ma anche con la produzione letteraria contemporanea (cfr. *supra* 1.6.2; 1.6.3). Stranamente, la critica non ha notato come il dramma pastorale, pochi anni prima dell'arrivo di Artemisia nella città partenopea, fosse stato tradotto in napoletano da un certo Domenico Basile (meno conosciuto rispetto allo scrittore Giambattista e alla cantante Adriana) con il titolo *Il "Pastor fido" in lingua napoletana* (Napoli, 1628). Sebbene non fosse particolarmente apprezzato dai poeti partenopei (cfr. LAZZARINI 2013), quello di Basile «resta tuttavia il primo tentativo appena notevole di traduzioni di classici della letteratura italiana prima, e poi anche latina e greca, in dialetto napoletano. È infatti la sua opera che inaugura, per così dire, il nuovo genere letterario, che avrebbe poi trovato imprevedibile fortuna a Napoli sulla fine del sec. XVII e agli inizi del seguente» (MALATO 1970).

Nonostante non goda oggi dello stesso successo di un tempo, il *Pastor fido* era in quegli anni una delle opere più popolari dell'intero panorama europeo, tanto che dopo essere stato pubblicato per la prima volta nel 1590, e portato in scena nella seconda metà degli anni Novanta, fu ripubblicato in una versione più corretta nel 1602 e poi tradotto in francese, spagnolo e inglese prima ancora della morte del Guarini, avvenuta nel 1612: un successo internazionale che ha ispirato drammaturghi quali Shakespeare e John Fletcher, ma anche compositori come Philippe de Monte, Claudio Pari e Claudio Monteverdi, intimo del musicista modenese Bellerofonte Castaldi, a sua volta vicino a Maringhi (cfr. SOLINAS 2021: 174; *supra* 1.6). A Napoli, grazie anche alla traduzione di Basile, il *Pastor fido* era talmente popolare che, come riporta con un'iperbole il poeta e pittore Salvator Rosa (1615-1673), le donne lo usavano durante la Messa in luogo del messale: «Per le chiese / Serve per ufficiolo il Pastor fido» (*Satira II*, vv. 775-776).

Come ha brillantemente mostrato Virginia Cox (2011: 92 ss.) nel suo *Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, contrariamente alla tragedia, il genere pastorale aveva un tono particolarmente consono a eventi festosi come i matrimoni o il Carnevale, e rispetto alla commedia aveva il vantaggio di rappresentare dinamiche morali e di soggetto più elevato; era anche relativamente economico da mettere in scena, in quanto non richiedeva una scenografia

[213] Di recente il critico Riccardo Lattuada (2020) ha attribuito ad Artemisia un dipinto che ritrae *Paolo e Francesca (Due amanti)*, dove è raffigurato un libro in cui è possibile leggere, appunto, «un testo per madrigale attribuito a Giovan Battista Guarini, musicato anche da Claudio Monteverdi» (GENOVA 2023: 126-127).

prospettica elaborata, al contrario dei generi drammatici tradizionali. Inoltre, veniva spesso considerato come un esercizio letterario, specie dopo che il Tasso aveva dimostrato nell'*Aminta* (messa in scena per la prima volta nel 1573, e pubblicata a stampa nel 1580) le vette poetiche di cui il genere era capace. Proprio per questa sua peculiare "accessibilità", l'emergere del dramma pastorale rappresentò un importante punto di svolta per la storia della scrittura femminile in Italia, poiché permise alle donne di poter partecipare alla composizione teatrale laica.

A differenza della tragedia e della commedia, frequentate dalle scrittrici italiane a partire dal Seicento, vi sono infatti ben cinque opere pastorali scritte da donne tra il 1580 e il 1590, quando il genere era all'apice della sua popolarità, come dimostra appunto *Il pastor fido*. La prima ad apparire a stampa fu *Mirtilla* della famosissima attrice e letterata Isabella Andreini (1562-1604), di cui Artemisia potrebbe verosimilmente aver sentito parlare alla corte medicea (cfr. *supra* 1.5), dove in occasione del matrimonio tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena, nel 1589, l'autrice si esibì nella celeberrima *Pazzia d'Isabella*, il cui ricordo perdurò a lungo nella città fiorentina. Se il dramma pastorale costituiva per le donne un'inedita porta di accesso alla scrittura teatrale, risulta allora ancora più interessante analizzare come, all'interno di un genere amoroso così rigidamente codificato, esse misero in scena figure fantastiche quali satiri e ninfe, cui spesso erano relegate le tematiche sessualmente più esplicite.

> Although the plots of pastoral dramas centered on love, as did comedies, the love theme was characteristically treated in a decorous Petrarchan manner, with well-bred shepherds soulfully wooing chaste nymphs and displays of overt sexuality generally limited to marginal figures such as satyrs. Arcadian convention, moreover, allowed nymphs, though in many respects transparent figures for contemporary upper-class women, a freedom of movement, speech, and sociability with males that the more "realist", urban settings of comedy denied[214] (COX 2011: 93).

Oltre alle numerose edizioni illustrate del *Pastor fido*, vi furono inoltre a tal proposito stampe, dipinti e arazzi d'origine francese e fiamminga, relativi soprattutto alle vicende dei protagonisti principali, il «fedele pastore» Mirtillo e la sua amata ninfa Amarilli, ritratti anche da pittori del calibro di van Dyck. La trama de *Il pastor fido*, infatti, è innescata dal fatto che la ninfa Amarilli sia già stata promessa in sposa a Silvio (che a sua volta è amato dalla ninfa Dorinda), mentre Mirtillo viene nel frattempo corteggiato dalla «ninfa infedele» Corisca (a sua volta oggetto del desiderio di un satiro

[214] «Sebbene le trame dei drammi pastorali fossero incentrate sull'amore, così come le commedie, la tematica amorosa era tipicamente trattata in maniera decorosa e petrarchesca, con pastori ben educati che corteggiavano castamente le ninfe, mentre le manifestazioni di sessualità esplicita erano generalmente limitate a figure marginali come i satiri. La convenzione arcadica, inoltre, consentiva alle ninfe, sebbene per molti aspetti figure trasparenti per le donne dell'alta borghesia contemporanea, una libertà di movimento, di parola e di socievolezza con gli uomini che le ambientazioni urbane della commedia, più "realiste", negavano».

lussurioso). Alla fine, però, tutto torna al suo posto con i matrimoni sia di Mirtillo e Amarilli che di Silvio e Dorinda, mentre Corisca si pente e viene perdonata. I ruoli di genere convenzionali sono perciò perfettamente rispettati, se non fosse che nel corso della narrazione Corisca assume in realtà una funzione molto destabilizzante, cristallizzata appunto dalla nostra pittrice: l'episodio dipinto da Artemisia, infatti, si discosta dalla tradizione iconografica che raffigurava tendenzialmente il lieto finale della vicenda (cfr. GARRARD 1993), e si riferisce invece a un brano secondario (Atto II, Scena VI), in cui la «perfidissima» Corisca sfugge con un'ingegnosa trovata al satiro che, dopo due tentativi falliti, vorrebbe finalmente possederla con la violenza. Vale la pena di citare integralmente i versi 98-168, di sorprendente attualità per la nostra sensibilità contemporanea.

CORISCA O villano indiscreto e importuno,
mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia,
carogna fracidissima e difetto
di natura nefando, se tu credi
che Corisca non t'ami, il vero credi.
Che vuoi tu ch'ami in te? Quel tuo bel ceffo?
Quella sudicia barba? Quell'orecchie
Caprigne? E quella putrida e bavosa
Isdentata caverna?

SATIRO O scelerata! A me questo?

CORISCA A te questo.

SATIRO A me, ribalda?

CORISCA A te, caprone!

SATIRO E io con queste mani
Non ti trarrò cotesta tua canina
E importuna lingua?

CORISCA Se t'accosti e fossi tanto ardito…

SATIRO In tale stato
Una vil femminuzza, in queste mani,
e non teme? E m'oltraggia? E mi dispregia?
Io ti farò…

CORISCA Che mi farai, villano?

SATIRO I' ti mangerò viva.

CORSICA E con qua' denti,
se tu non gli hai?

SATIRO O ciel, come il comporti?
Ma s'io non te ne pago… vien' pur via.

CORISCA Non vo' venir.

SATIRO Non ci verrai, malvagia?

CORISCA No, mal tuo grado; no.

SATIRO Tu ci verrai,
se mi credessi di lasciarci queste braccia.

CORISCA Non ci verrò, se questo capo
Di lasciarci credessi.

SATIRO Orsù! veggiamo
chi di noi ha più forte e più tenace,
tu il collo, od io le braccia. Tu ci metti
le mani, né con questo anco potrai
difenderti, perversa.

CORISCA Or il vedremo.

SATIRO Sì certo.

CORISCA Tira ben. Satiro, addio;
fiàccati il collo.

SATIRO Oimè dolente! Ahi lasso!
Oimè il capo! Oimè il fianco! Oimè la schiena!
Oh che fiera caduta! A pena i' posso
movermi e rilevarmene. E pur vero
è ch'ella fugga e qui rimanga il teschio?
Oh maraviglia inusitata! O ninfe,
o pastori, accorrete e rimirate
il magico stupor di chi sen fugge
e vive senza capo. Oh come è lieve!
Quanto ha poco cervello e come il sangue
fuor non ne spiccia! Ma che miro? O sciocco!
O mentecatto! Senza capo lei? Senza capo se' tu.
Chi vide mai uom di te piú schernito? Or mira s'ella
ha saputo fuggir, quando tu meglio
la pensavi tener. Perfida maga!
Non ti bastava aver mentito il core
e 'l volto e le parole e 'l riso e 'l guardo,

s'anco il crin non mentivi? Ecco, poeti,
questo è l'oro nativo e l'ambra pura
che pazzamente voi lodate. Omai
arrossite, insensati, e, ricantando,
vostro soggetto in quella vece sia
l'arte d'una impurissima e malvagia
incantatrice, che i sepolcri spoglia
e dai fracidi teschi il crin furando,
al suo l'intesse e cosí ben l'asconde,
che v'ha fatto lodar quel che aborrire
dovevate assai più che di Megera
le viperine e mostruose chiome.
Amanti, or non son questi i vostri nodi?
Mirate e vergognatevi, meschini.
E se, come voi dite, i vostri còri
son pur qui ritenuti, omai ciascuno
potrà senza sospiri e senza pianto
ricoverar il suo. Ma che più tardo
a publicar le sue vergogne! Certo
non fu mai sì famosa né sì chiara
la chioma, ch'è là su con tante stelle
ornamento del ciel, come fie questa
per la mia lingua, e molto più colei
che la portava, eternamente infame.

In quanto appartenente alla categoria delle *donne infami*, che Artemisia conosceva bene dato il suo soggiorno presso la Serenissima (cfr. GARRARD 2020: 161 ss.), Corisca non era vista di buon occhio dalla cultura seicentesca, al punto che Marco Boschini (1660: 409) si lamentava sarcasticamente di tutte «ste Medee, / Ste Circe, ste Corische, e ste Strigone» raffigurate nella pittura veneziana del tempo – a tal proposito va ricordato come Artemisia abbia dipinto anche una *Medea* firmata (app. 45), utilizzata di recente come illustrazione di un articolo (nell'edizione cartacea) dell'attivista Lea Melandri, la quale ha invitato l'opinione pubblica italiana a non «idealizzare la maternità» di fronte a episodi di cronaca nera[215]. La «malvagia incantatrice» Corisca, inoltre, veniva spesso contrapposta alla virtuosa Amarilli, tanto che persino un'autrice che tanto si era spesa per la causa femminile come Lucrezia Marinelli (1621: 149), nel suo trattato *Le nobiltà, et eccellenze delle*

[215] L. Melandri, *I figlicidi da Cogne a Catania: smettetela di idealizzare la maternità*, «Il Riformista», 17 giugno 2022, https://www.ilriformista.it/i-figlicidi-da-cogne-a-catania-smettetela-di-idealizzare-la-maternita-305982/: «Da Cogne (2002) a Catania, dove è appena stata uccisa la piccola Elena del Pozzo, sono passati vent'anni e la domanda è sempre la stessa: "Come può una madre uccidere il proprio figlio?". Il fatto che a uccidere siano sempre stati, sia pure in percentuale minore, anche i padri, non suscita lo stesso interesse, né da parte dei media né della gente comune. Sulla donna che uccide il figlio cade quasi sempre un giudizio impietoso. Se non si può addebitarle l'uso di droghe o velleità malcelate di carriera, amori, successi, le ragioni che spingono una donna ad abbandonare quello che resta, nonostante i cambiamenti, il "naturale" destino femminile, sono considerate in ogni caso imperdonabili. Sul disagio e sulla violenza che c'è dietro nulla si dice perché della maternità, dell'oscuro travaglio di vita e di morte che essa comporta fin dalla gravidanza e dal parto molto poco hanno detto le donne stesse».

donne, l'annoverava fra le «malvagie, e ree». L'apprezzamento del suo personaggio, antagonista rispetto alla vicenda amorosa principale, è piuttosto una tendenza moderna (cfr. CROCE 1957: 305), che Artemisia sembra però intuire con grande lungimiranza.

Senza alcuna esitazione, infatti, la pittrice celebra l'inganno della «perfida maga» che si sottrae dalle grinfie dell'aggressore «indiscreto e importuno», mettendone in ridicolo con il suo ghigno beffardo non solo l'aspetto mostruoso («carogna fracidissima») ma anche la presunta superiorità fisica: «Orsù! veggiamo / chi di noi ha più forte e più tenace, / tu il collo, od io le braccia». Una scelta iconografica inusuale all'epoca, che si discosta oltretutto da una delle rarissime altre raffigurazioni coeve della scena (app. 46), dove invece viene immortalata la forza bruta del satiro che tiene per i capelli una Corisca in evidente difficoltà – la tela della nostra pittrice mi sembra anticipare, piuttosto, una versione molto successiva, come quella del 1772 di Johann Christian Von Mannlich (app. 47). L'eroina di Artemisia, con l'unica arma del suo ingegno e della parrucca, richiama altri soggetti femminili cari alla pittrice quali Giuditta e la sua spada (cfr. *supra* 4.2), Giaele e il suo martello e Dalila e le sue forbici, come se con questo tema ricorrente – la donna che inganna l'uomo con l'astuzia e con la forza – l'artista avesse voluto ribadire al suo pubblico di poter competere ad armi pari con l'altro sesso: «ritroverà uno animo di Cesare nell'anima d'una donna», «l'opere saran quelle che parleranno», scriverà non a caso nel 1649 ad Antonio Ruffo (cfr. *supra* 1.10).

Non disponendo di ulteriori documenti a riguardo, non sappiamo se la *Corisca* fu realizzata su commissione, suggerita dall'ambiente accademico degli Oziosi o realizzata di spontanea volontà da Artemisia. A fronte di un'originale ed efficace resa della scena, che non esclude certo una qualche immedesimazione con l'episodio, ci sembrano però del tutto sconsiderate le fantasiose affermazioni avanzate da Garrard (2020: 57) in merito al significato «metaforico» della tela[216]. Sappiamo invece per certo, dalla lettera del 1° gennaio 1651 che la pittrice inviò a Ruffo[217], che la pittrice realizzò un'opera per certi versi speculare alla vicenda di *Corisca* come l'episodio biblico di *Giuseppe e la moglie di Putifarre* – la stessa Garrard (2020: 79) ha di recente riproposto di individuare la tela con

[216] «The outlaw heroines can be thought of as coded metaphors for the female artist's need to manipulate her male patrons. The woman artist (Corisca) deceives the rapacious collector (the satyr) by offering him what he wants (the wig), then ridicules his pathetic lust, as he grabs the trick wig while letting the real thing (her serious art) escape. Artemisia could paint risky female characters with no market appeal because she was motivated – from within, by other women or some combination of the two – to improve women's lot in this world by inventing another one, where bold women exhibit unbelievable strength and courage, and clever women win» («Le eroine fuorilegge possono essere considerate come metafore codificate del bisogno dell'artista donna di manipolare i suoi clienti maschi. L'artista donna (Corisca) inganna il collezionista rapace (il satiro) offrendogli ciò che vuole (la parrucca), poi ridicolizza la sua patetica brama, mentre afferra la parrucca ingannevole e si lascia sfuggire la cosa vera (la sua arte seria). Artemisia poteva dipingere personaggi femminili rischiosi e privi di appeal sul mercato perché era motivata – dall'interno, da altre donne o da una combinazione dei due – a migliorare la sorte delle donne in questo mondo inventandone un altro, in cui le donne audaci mostrano una forza e un coraggio incredibili e le donne intelligenti vincono»).

[217] «Nell'altro [quadro] vi è la storia di Gioseffo che la moglie di butti far li fa forza con bellissimo letto di drappi et bellissima prospettiva di pavimento» (*Lettera 64*).

un dipinto del Fogg Museum of Art (app. 48), finora attribuito invece a Paolo Finoglio (cfr. BISSEL 1999: 316-317). Al pari di quella del satiro, infatti, anche l'aggressione della donna si presenta a tutti gli effetti come un tentato stupro, ma invertendo i consueti ruoli di genere tra violentatore e violentata. A tal proposito, vale la pela di ricordare come già un'altra artista italiana come Properzia de' Rossi avesse affrontato il tema nel 1526, in una celebre formella di marmo conservata oggi presso il Museo diocesano di San Petronio a Bologna (cfr. DUBARD 2004).

La vicenda, narrata nel Capitolo 39 del *Libro della Genesi*, ha come protagonista il patriarca Giuseppe, il quale fu gettato vivo in una cisterna dai fratelli, gelosi per la predilezione del padre verso di lui; da lì venne raccolto dai mercanti madianiti che lo condussero in Egitto come schiavo, per poi venderlo a Potifàr, il capo delle guardie del Faraone. Qui Giuseppe acquistò ben presto la fiducia dell'uomo, tanto che «divenne suo servitore personale; anzi, quello lo nominò suo maggiordomo e gli diede in mano tutti i suoi averi»[218]. Poiché era «bello di forma e attraente di aspetto», «la moglie del padrone mise gli occhi su Giuseppe e gli disse: "Còricati con me!"». Ma Giuseppe declinò l'invito. «E benché giorno dopo giorno ella parlasse a Giuseppe in tal senso, egli non accettò di coricarsi insieme per unirsi a lei». Dopo questi continui rifiuti, la moglie di Potifàr (il cui nome non è mai indicato, come per il satiro che attacca Corisca) decise di passare a una vera e propria aggressione fisica. Giuseppe riuscirà però a sfuggire (proprio come la «perfida» ninfa), provocando l'ira della donna che, stravolgendo la dinamica dell'accaduto, accuserà il ragazzo di avere tentato di stuprarla.

> [11]Un giorno egli entrò in casa per fare il suo lavoro, mentre non c'era alcuno dei domestici. [12]Ella lo afferrò per la veste, dicendo: «Còricati con me!». Ma egli le lasciò tra le mani la veste, fuggì e se ne andò fuori. [13]Allora lei, vedendo che egli le aveva lasciato tra le mani la veste ed era fuggito fuori, [14]chiamò i suoi domestici e disse loro: «Guardate, ci ha condotto in casa un Ebreo per divertirsi con noi! Mi si è accostato per coricarsi con me, ma io ho gridato a gran voce. [15]Egli, appena ha sentito che alzavo la voce e chiamavo, ha lasciato la veste accanto a me, è fuggito e se ne è andato fuori».
> [16]Ed ella pose accanto a sé la veste di lui finché il padrone venne a casa. [17]Allora gli disse le stesse cose: «Quel servo ebreo, che tu ci hai condotto in casa, mi si è accostato per divertirsi con me. [18]Ma appena io ho gridato e ho chiamato, ha abbandonato la veste presso di me ed è fuggito fuori». [19]Il padrone, all'udire le parole che sua moglie gli ripeteva: «Proprio così mi ha fatto il tuo servo!», si accese d'ira. [20]Il padrone prese Giuseppe e lo mise nella prigione, dove erano detenuti i carcerati del re (Gen 39, 11-20).

Diversi sono gli elementi che richiamano altre opere di Artemisia: al posto della parrucca di Corisca fra le mani del Satiro, la moglie di Potifàr rimane infatti con la veste di Giuseppe; come abbiamo già visto per *Susanna* (cfr. *supra* 4.1), inoltre, la donna sottolinea più volte il fatto di avere

[218] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dal Capitolo 39 del *Libro della Genesi* (CEI 2008).

urlato all'aggressione del ragazzo, ben consapevole di come per la cultura del tempo, ma in parte ancora oggi, ciò distinguesse un rapporto consenziente da uno stupro (cfr. *supra* 1.4). Sebbene non sia ancora possibile identificare con certezza la tela di cui la stessa pittrice fa menzione nelle sue lettere, la scelta dell'episodio di *Giuseppe e la moglie di Putifarre* rappresenta un'ulteriore prova di come la produzione di Artemisia non fu sempre caratterizzata da scelte ideologiche coerenti (raffigurare cioè solo donne violente che hanno la meglio sugli uomini, come pure è stato più volte suggerito), al contrario di quanto accadrebbe oggi per l'opera di un'artista contemporanea. È da questo equivoco, o meglio da questo mancato sforzo storico e culturale, che nascono letture a mio avviso fuorvianti, come appunto quelle di Garrard (2020: 57) relative al significato «metaforico» di *Corisca*. Più che una poetica esplicita e definita, dai casi di studio che abbiamo fin qui analizzato emerge infatti un altro dato: ovvero che l'artista conoscesse in maniera approfondita le Scritture, tanto da proporne declinazioni originali e fedeli allo stesso tempo, come conferma la sorprendente interpretazione della figura della Samaritana, che ci accingiamo ora a indagare.



Fig. 8 – Artemisia Gentileschi, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, 1637, olio su tela, 261 x 203 cm

Pisa, Museo di Palazzo Blu

ISCRIZIONI: in basso a destra i primi quattro caratteri corsivi della firma autografa dell'artista: "Arte[misia]"

4.4 Cristo e la Samaritana: un nuovo dialogo tra femminile e maschile

> Ed agli uomini eletti a grazie tante
> Forti, insieme richiusi, il lume vero
> Per timor parve nudo spirto ed ombra.
> Onde se 'l ver dal falso non s'adombra
> Convien dar alle donne il pregio intero
> D'aver il cor più acceso e più costante.
>
> (Vittoria Colonna, *Rime*)

Dopo aver affrontato casi in cui Artemisia ha raffigurato un rapporto conflittuale tra femminile e maschile, la tesi propone ora una lettura ravvicinata di *Cristo e la Samaritana*, tela autografa (cfr. SOLINAS 2022: 56-57) acquistata nel 2022 dalla Fondazione Pisa. Il dipinto è attualmente esposto nella collezione permanente del Museo pisano di Palazzo Blu (cfr. *supra* 2.1), all'interno di una sala appositamente dedicata alla pittrice, che include inoltre il ritratto di Simon Vouet (fig. 4) e la *Musa Clio* (app. 18) già analizzati (cfr. *supra* 1.7; 1.9). Così come la *Carità romana* (app. 24, cfr. *supra* 1.10) ed *Ester e Assuero* (app. 28), anche la *Samaritana* presenta un'atmosfera collaborativa che, al contrario della dimensione verticale di *Susanna* o *Giuditta*, mette in scena uno spazio orizzontale e dialogico fra i due sessi. Realizzata «tra la fine del 1636 e i primi otto mesi del 1637» (SOLINAS 2022: 11), come conferma la stessa pittrice in una lettera a Cassiano dal Pozzo del 24 novembre 1637, l'opera raffigura un episodio del Vangelo di Giovanni, a differenza dei dipinti veterotestamentari analizzati in precedenza: «l'istoria è la Samaritana col Messia e' suoi dodici Apostoli, con paesi lontani e vicini etc. ornati di molta vaghezza» (*Lettera 50*).

La Samaria è una regione di transito fra Giudea e Galilea («lasciò la Giudea e si diresse di nuovo verso la Galilea. Doveva perciò attraversare la Samaria»[219]), quasi una terra di nessuno, i cui abitanti sono considerati come pagani e vivono una condizione di esilio all'interno del loro stesso Paese («i Giudei infatti non hanno rapporti con i Samaritani»). L'ora in cui la Samaritana si reca al pozzo («era circa mezzogiorno»), pure, veniva considerata all'epoca come inusuale, sospetta, tipica di chi volesse evitare sguardi indiscreti: la prima Manifestazione del Cristo narrata nel Vangelo di Giovanni («Gli rispose la donna: "So che deve venire il Messia (cioè il Cristo): quando egli verrà, ci annunzierà ogni cosa". Le disse Gesù: "Sono io, che ti parlo"») si compie dunque in un luogo e un tempo non convenzionali, in un contesto inatteso e *in*-formale, non mediato cioè da alcun apparato liturgico o legge cerimoniale. Per di più, essa viene pronunciata da un Gesù «stanco del viaggio» e assetato, che «sedeva presso il pozzo» – una postura carica di umana debolezza, fino a quel momento

[219] Salvo diversa segnalazione, questa e le successive citazioni sono tratte dalla Bibbia CEI 2008 (Gv 4, 1-30).

impensabile per un Messia che si appresta a proferire la sua prima affermazione terrena. Come se non bastasse, il Figlio di Dio non designa come Suo privilegiato interlocutore un ricco regnante o un influente sacerdote, bensì una Samaritana che ha avuto «cinque mariti», una donna senza nome che incarna una dimensione universale e rappresenta al contempo non una categoria subalterna, bensì due, che oggi la nostra sensibilità legge sia dal punto di vista del genere che da quello delle discriminazioni religiose. Contrariamente a quanto si è soliti pensare, infatti, nei Vangeli non è mai Gesù a scandalizzarsi di fronte al Diverso, bensì il bigottismo degli uomini, compresi quelli che credono di essergli più vicini: «in quel momento giunsero i suoi discepoli e si meravigliavano che parlasse con una donna».

Il testo visivo di Artemisia riesce in tal senso a sintetizzare mirabilmente la carica rivoluzionaria intrinseca al brano giovanneo. La pittrice, infatti, raffigura con preziosa dolcezza l'innescarsi di una miracolosa distensione, il passaggio dall'iniziale contrapposizione culturale («Come mai tu, che sei giudeo, chiedi da bere a me, che sono una donna samaritana?») a una dimensione ulteriore, in cui entrambi gli interlocutori riescono a svestirsi dei costrutti morali e religiosi che li vorrebbero nemici. Attraverso raffinati accostamenti cromatici e una composizione armoniosa, il pennello di Artemisia mette in scena un mutamento graduale e repentino allo stesso tempo, che l'Evangelista era già riuscito a scandire attraverso tempi narrativi impeccabili: la più umile delle richieste, che Gesù rivolge alla Samaritana al versetto 7: «Dammi da bere»; il fraintendimento relativo alla natura dell'«acqua viva» ai versetti 10-12; la Rivelazione di Gesù ai versetti 13-14: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna»; l'atto di fede della Samaritana al versetto 15, che prima ancora di realizzare l'onniscienza del Cristo al versetto 17 («Signore, vedo che tu sei un profeta»), supera le remore iniziali affidandosi come una «vera adoratrice» alle parole del Messia, prescindendo per la prima volta dagli schemi della propria cultura: «Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua» (v. 15).

Gesù è al di sopra dei vincoli famigliari terreni, e può quindi approcciarsi all'Altro in maniera extra-convenzionale rispetto all'*òikos* che regola i rapporti sociali della regione. La sua è una posizione interstiziale sia dal punto di vista fisico che figurato, interposta cioè fra gli ingranaggi di quella tradizione che intende appunto superare, come del resto è simbolicamente d'intralcio – rispetto al cammino della Samaritana verso la fonte – anche la scelta di sedersi presso il pozzo di Giacobbe: la postura del Cristo è infatti propedeutica, e al tempo stesso esemplificativa, rispetto alla nuova religione «in spirito e verità» che annuncerà di lì a poco. Prima della sua visita in Samaria, la Sua attività si era rivolta al popolo e ai luoghi dell'ebraismo ufficiale; non è un caso, allora, che Egli

scelga di verbalizzare una tale rivoluzione proprio ora, da una posizione liminale, di fronte a quello che potremmo azzardare a definire, ancora una volta, come un «soggetto imprevisto» (cfr. LONZI 2023): ovvero una donna, per di più samaritana, sola in un orario inopportuno e considerata moralmente impura persino dalla sua gente – una serie di motivi per cui nessun ebreo avrebbe voluto avere a che fare con lei.

A Gesù non interessa dell'inimicizia fra Giudei e Samaritani, bensì della ragione di questo conflitto apparentemente insanabile, che svelerà invece essere privo di qualsiasi rilevanza – ovvero la controversia sulla corretta collocazione del luogo di culto, il santuario sul monte Garizim da una parte e il Tempio di Gerusalemme dall'altra. Nel risignificare il senso dei luoghi sacri («l'ora viene che né su questo monte né a Gerusalemme adorerete il Padre»), Gesù introduce una concezione di fede che va al di là di qualsiasi usanza dettata da ingerenze contingenti ed eterodirette. Le parole del Cristo portano allora la Samaritana a spostare l'attenzione dalla dimensione del *dove*, ereditata dal suo sistema religioso («i nostri padri hanno adorato su questo monte»), a quella del *come*, invitandola a dirigere lo sguardo verso un orizzonte più ampio («i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità»). Nel Vangelo, infatti, la comunicazione divina non è più veicolata da comandamenti e profezie imperscrutabili, come accadeva nel Vecchio Testamento, ma diventa spesso un vero e proprio *colloquium* diretto.

La grandezza di Artemisia sta nel rendere visivamente la novità di questa dimensione dialogica neotestamentaria, che nel brano di Giovanni da unilaterale si fa via via sempre più biunivoca. Quello fra il Cristo e la Samaritana non è certo un dialogo fra pari, ma ciò non impedisce a Gesù di sintonizzarsi sulla sua stessa lunghezza d'onda, considerandola a tutti gli effetti un'interlocutrice capace di comprendere le proprie parole. In tal senso, la scelta di ritrarre i due alla stessa altezza ed entrambi seduti (nella tradizione iconografica solitamente è il Cristo a essere seduto, mentre la Samaritana rimane in piedi, quasi di corsa) conferma visivamente questa volontà da parte dell'artista, che immagina i due interlocutori in una cornice di intima prossimità, dove c'è tempo e spazio per dialogare in tutta serenità. Inoltre, la Samaritana di Artemisia presenta una caratteristica di estrema originalità rispetto alla precedente tradizione pittorica, poiché ascolta le parole del Cristo con la testa poggiata sulla mano sinistra in quella che è la tipica posa meditativa (raramente associata a una donna), come nella *Melancholia* di Dürer o nell'iconografia di San Girolamo. Qui la Samaritana non è un'ascoltatrice passiva ma è parte attiva e ricettiva del dialogo, tant'è che dimostra di avere compreso le parole di Gesù coprendo la bocca della brocca con il gomito sinistro, che la pittrice concepisce come *trait d'union* fra il pensiero e l'azione della donna: con il braccio sinistro sorregge la testa che pensa, e con quello stesso braccio agisce di conseguenza, testimonia cioè agli occhi del Cristo di voler abbandonare il pozzo di Giacobbe per bere dalla «fonte d'acqua che scaturisce in vita

eterna». E proprio perché la Samaritana ha acquisito gli insegnamenti di Gesù, sa che quella *vecchia* brocca non può contenere la *nuova* acqua della Salvezza, perché «il vino nuovo non si mette in otri vecchi», come si legge negli altri tre Vangeli sinottici (Mt 9, 16-17; Mc 2, 18-22; Lc 5, 33-39).

Prima di andare dalla sua gente ad annunciare il Messia, la Samaritana «lasciò dunque la sua secchia», perché al Signore non importa del suo passato ma della sua conversione: staccato dalla catena con la quale veniva calato nel pozzo, allora, il secondo secchio poggiato a terra indica metaforicamente lo spazio di questa metanoia a venire, l'invito a riempire le forme etiche, politiche e sociali della tradizione con la nuova acqua della «vita eterna». Sebbene abbia riconosciuto il Messia, la Samaritana non si unisce precipitosamente ai Suoi discepoli (che nel dipinto fanno capolino alla destra del Cristo), ma ritorna in mezzo alla sua gente, alla quale può testimoniare ora una fede «in spirito e verità» al di sopra di ogni incomprensione. La Samaritana ritorna fra i suoi, come Gesù rimane fra i Suoi; Egli si recherà nuovamente al Tempio, come presumibilmente anche la donna risalirà verso il Garizim, ma questi non saranno più luoghi chiusi e a se stanti: Cristo ha infatti spalancato alla donna le porte di una fede che non ha luogo, eleggendola prima di ogni altro a portatrice dell'acqua «che scaturisce in vita eterna».

Nonostante Artemisia ci restituisca una Samaritana di un tale spessore, diversa all'epoca era la sua comune ricezione, che la vedeva piuttosto come una donna spaurita per essere stata colta in fallo e ignara di quello che si stava verificando innanzi ai suoi occhi: un essere privo di un vero e proprio intelletto, come ben esemplificato dalla versione di Alessandro Allori, che la pittrice poteva aver visto nella cappella Bracci di Santa Maria Novella, in cui la mimica difensiva e il volto remissivo della donna non suggeriscono certo un'orizzontalità nel dialogo. Una tendenza che, a pensarci bene, persiste in realtà ancora oggi, se ad esempio un grande letterato come Edoardo Sanguineti (1992: 288) considerava ancora la Francesca di Dante come «una Bovary del Duecento», ovvero una lettrice frivola e ingenua, incapace di comprendere la dimensione poetica di ciò che stava leggendo – quando invece Dante la fa esprimere con estrema padronanza e consapevolezza letteraria (cfr. TONELLI 2023): sorge allora il dubbio che una tale sfiducia nei mezzi speculativi del genere femminile sia da rintracciare più nei successivi commenti che nei testi originari, dal Vangelo di Giovanni alla *Commedia* dantesca.

Un'altra donna, di circa un secolo precedente rispetto ad Artemisia e di tutt'altra estrazione sociale, aveva però già messo in guardia i suoi illustri interlocutori rispetto ai rischi di una simile lettura. Mi riferisco alla celebre poetessa Vittoria Colonna (1492-1547), Marchesa di Pescara, che in più occasioni (dalle *Rime* al *Pianto sopra la passione di Cristo* passando per l'epistolario) riflette sulla figura della Samaritana mettendola spesso in relazione con quella dell'Adultera e della Maddalena (app. 52), altra figura rappresentata più volte dalla nostra pittrice – già associata a livello

iconografico alla donna di Samaria nei due pannelli di Filippino Lippi, impregnati delle predicazioni savonaroliane relative all'importanza di stabilire un rapporto diretto con il Signore (cfr. BURKE 2004: 177-181). L'amore della Maddalena che non abbandona il Cristo al contrario degli Apostoli che hanno paura[220], ad esempio, è un tema ricorrente dell'opera colonniana, e diviene spesso l'occasione per considerazioni di carattere più generale intorno al genere femminile[221], che per la poetessa meriterebbe appunto una maggiore considerazione – proprio come nell'episodio giovanneo, infatti, la pavidità degli Apostoli è contrapposta dalla Colonna alla fede di una singola donna, capace di accogliere senza remore il messaggio rivoluzionario del Vangelo. Non è allora un caso che, una volta risuscitato, Gesù incontri la Maddalena (Gv 20, 11-18), come precedentemente si era manifestato al cospetto della Samaritana: di fronte a una donna Cristo afferma per la prima volta di essere il Messia, e per la prima volta di fronte a un'altra donna si palesa dopo aver vinto la morte.

In linea con una tale riflessione, inoltre, la poetessa non accetta l'interpretazione per cui l'Adultera (la stessa Samaritana era forse un'adultera, o comunque una donna risposata più volte) rimanga ignara e tremante davanti al giudizio di Gesù: al predicatore Bernardino Ochino[222], infatti, invia una sua personale interpretazione dell'episodio (Gv 8, 1-11), sottolineando come essa non sia uno strumento inerte attraverso cui i farisei «mettono alla prova» il Signore «per poterlo accusare», ma dimostri in prima persona uno slancio ulteriore, di essersi cioè convertita a una fede in spirito e verità. «Dicono alcuni che là restò tremando […]. Et io ardisco dire il contrario: anzi credo che in partirsi coloro gli parve che ogni grave peso se le togliesse dalle spalle, et gli nacque una grandissima fede che questo benigno Signore l'assolveria; et in quelli santi occhi vedeva mille raggi di viva speranza, l'aspetto tutto ardente di carità» (*Epistola CXLIV*)[223].

Tornando alla nostra tela, non possiamo fare a meno di ricordare come proprio la Samaritana sia stata al centro anche dell'affascinante rapporto fra la Colonna e Michelangelo, tant'è che egli le inviò un'opera su tale soggetto intorno al 1542 (cfr. HIRST 1993: 72-74), quando la poetessa era a Viterbo – dove, com'è noto, verrà a costituirsi il circolo degli Spirituali su cui graveranno pesanti accuse dall'Inquisizione (cfr. FIRPO 2018). Fra le varie opere donatele, sappiamo dalle *Vite* (1568)

[220] Si vedano ad esempio i versi 8-11 del *Sonetto CLV* delle *Rime*: «che 'l cor, ch'arde d'amor, di nulla teme / Ed agli uomini, eletti a grazie tante, / forti, insieme richiusi, il Lume vero / per timor parve nudo spirto ed ombra». Questa e le successive citazioni dalle *Rime* di Vittoria Colonna sono tratte dall'edizione curata da Alan Bullock nel 1982.
[221] *Ibidem*: «convien dar a le donne il preggio intero / d'aver il cor più acceso e più constante» (vv. 13-14).
[222] Per una contestualizzazione del ruolo del predicatore, che nel 1542 si rifugiò in esilio a Ginevra per sfuggire alle accuse di eresia, e precedentemente fu spesso appoggiato dalla stessa Colonna, cfr. FIRPO 2018.
[223] L'edizione di riferimento del *Carteggio* colonniano è quella a cura di Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller del 1892.

del Vasari[224] e dalla stessa Colonna[225] che Michelangelo realizzò appunto anche una *Samaritana*, oggi nota però solo attraverso disegni e incisioni, fra i quali la critica concorda nel dare maggiore attendibilità alla versione di Nicolas Béatrizet. Dato il numero significativo di queste copie, c'è chi ha suggerito che opere michelangiolesche come la *Samaritana* (o il *Noli me tangere*) circolassero negli ambienti spirituali al pari delle poesie della Colonna, senza avere cioè un intento propriamente artistico quanto piuttosto una finalità religiosa, a supporto di un rinnovato rapporto con le Scritture (cfr. BARNES 2013: 653).

La figura della Samaritana fu dunque al centro delle «guerre culturali» (cfr. MUIR 2008) tra Riforma e Controriforma, e la sua interpretazione fu recepita, al pari di Giuditta, come una questione «recente, contemporanea, addirittura antiprotestante» (TERZAGHI 2021: 14): da una parte veniva considerata un modello di fede all'interno degli Spirituali, i quali, ispirati dalla lezione valdesiana per cui il «negotio christiano» si configura non tanto come «scientia» quanto come «experientia» (cfr. FIRPO 2018), erano soliti dibattere tematiche dottrinali privatamente, tendendo a un soggettivismo religioso che veniva considerato sempre più eretico dalla Chiesa di Roma; dall'altra il Concilio di Trento vedeva invece nell'acqua «che scaturisce in vita eterna» un'allusione alla santità del Battesimo, e quindi un'ulteriore legittimazione dei sacramenti attaccati da Lutero. L'episodio giovanneo, insieme alle sue relative interpretazioni (e rappresentazioni), assunse dunque un valore dirimente all'interno di un contesto che vide nel giro di pochi anni cambiare radicalmente il rapporto dei Cattolici con il testo sacro. Dal 1567 fino alla metà del Settecento, infatti, in Italia non si stamparono più Bibbie in volgare, ad eccezione di quella di Giovanni Diotati che fu pubblicata a Ginevra nel 1607. Queste politiche restrittive, che arrivarono anche a ritirare dal mercato e sequestrare opere in volgare su temi biblici, colpirono in maniera decisiva i laici, e a maggior ragione le donne. Nei Paesi controriformati ci si poteva ormai approcciare alle Scritture solo attraverso la lettura parziale di brani autorizzati o le forme istituzionali della liturgia, della predicazione e dell'iconografia post-tridentina, vedendo negata sul nascere ogni iniziativa personale – di cui appunto la Samaritana, nella sua «adorazione» spontanea e *im*-mediata, rappresentava un modello per chi, come la Colonna, credeva si potesse comunque raggiungere una fede autentica senza comprendere appieno ogni singolo dogma teologico.

Se una donna, per di più, era anche una pittrice, come nel caso raro ma non unico di Artemisia, la Controriforma agì anche su un livello ulteriore: le direttive tridentine normarono infatti anche le

[224] «… della illustrissima marchesana di Pescara, delle virtù della quale Michelagnolo era innamorato et ella parimente di quelle di lui, e molte volte andò ella a Roma da Viterbo a visitarlo, e le disegnò Michelagnolo […] un Cristo con la Samaritana al pozzo» (*Vita di Michelagnolo Buonarruoti fiorentino pittore, scultore et architetto*).

[225] «Pregando quel Signore, del quale con tanto ardente et humil core mi parlaste al mio partir da Roma, che io vi trovi al mio ritorno con l'imagin sua sì rinovata et per vera fede viva nel anima vostra, come ben l'avete dipinta nella mia Samaritana» (*Epistola CLVII*).

forme della produzione artistica, che doveva ora rispondere anzitutto a criteri di decoro e rigore morale. Si ebbero allora le celebri censure dei nudi del *Giudizio Universale* (il carteggio fra Michelangelo e la Colonna, in tal senso, assume una dimensione quasi profetica), degli affreschi di Masaccio (Cappella Brancacci) o il rifiuto di alcune opere del Caravaggio, di cui la stessa Artemisia poteva avere sentito parlare. Ancora più che in passato, in questi anni l'artista era considerato non solo come l'esecutore materiale di una committenza a tema religioso, bensì come un vero e proprio esegeta nella misura in cui doveva interpretare un brano delle Scritture, e renderlo nelle forme iconografiche più idonee ai nuovi dettami. L'insieme di tutti questi fattori rende il caso della nostra pittrice ulteriormente eccezionale, dal momento che pochissime donne del suo tempo poterono cimentarsi nel dipingere *Historia*, superando gli usuali generi associati alle donne pittrici come la "natura morta" o la ritrattistica.

Un'altra donna ancora come Suor Arcangela Tarabotti, al secolo Elena Cassandra (1604-1652), con la quale – come abbiamo visto, cfr. *supra* 1.8 – Artemisia entrò in contatto più o meno direttamente a Venezia[226], ebbe modo di avvicinarsi alle Scritture in maniera del tutto inusuale per l'epoca. Particolarmente interessante, in tal senso, è l'opera apologetica *Che le donne siano della specie degli uomini* del 1651, scritta in risposta alla *Disputatio* del 1547 ad opera del tedesco Simon Gedik di Magdeburgo alias Orazio Plata, il quale affermava che uomini e donne non appartenessero alla stessa specie sostenendo che il peccato originale fosse passato attraverso il solo Adamo, per cui Cristo non sarebbe morto in croce per salvare il genere femminile – l'opera fu condannata dall'Indice nello stesso 1651. Agli *Inganni* del Plata, Tarabotti risponde con altrettanti *Disinganni*, criticando la sua lettura distorta della Bibbia[227] e, alla luce del *Libro della Genesi*, confutandone le affermazioni per rivendicare la medesima natura dell'uomo e della donna, la creazione di entrambi a immagine e somiglianza di Dio, la comune responsabilità di Adamo ed Eva. Con grande acutezza, l'autrice intuisce come il riconoscimento della pari dignità fra i sessi passi paradossalmente nel considerare il peccato originale come (anche) peccato femminile, concependo così a livello etico l'evenienza, o meglio l'inevitabilità, che le donne possano peccare proprio come gli uomini.

Dopo l'esempio luminoso di Vittoria Colonna, ma anche il rapporto intimo ed eterodosso con le Scritture di altre donne di potere del Cinquecento come Lucrezia Borgia (cfr. ZARRI 2006) o Giulia Gonzaga (cfr. PEYRONEL RAMBALDI 2012), e contemporaneamente alle intuizioni di Tarabotti, la *Samaritana* di Artemisia dimostra di potersi inserire a pieno titolo all'interno di una simile temperie,

[226] Tarabotti era in stretto contatto con il poeta Giovan Francesco Loredan (che, com'è noto, fu intimo anche della nostra), tanto da dedicargli alcuni dei suoi scritti; era inoltre la cognata dell'avvocato e poeta Jacopo Pighetti, che possedeva alcuni dipinti di Artemisia e sembrerebbe inoltre aver dedicato numerose poesie alla pittrice: cfr. TOESCA 1971.

[227] «Diabolica è la vostra interpretazione e fallace il metodo di che vi servite nell'interpretare le Scritture […]. Vi ingannate: o non avete letta la Scrittura o non l'intendete» (PANIZZA 1994: 11).

che vede la produzione artistica e letteraria femminile offrire spunti di particolare rilevanza nel contesto reazionario della Controriforma italiana. Non sapremo mai esattamente quale grado di consapevolezza (che pure altrove le lettere testimoniano ampliamente) ci fosse alla base di quest'inusuale composizione, ma di certo l'originalità iconografica e stilistica della *Samaritana* rientra di diritto nel novero dei soggetti meglio riusciti della pittrice, da *Susanna* (fig. 1) a *Giuditta* (fig. 3) passando per *Corisca* (fig. 7) o il Cristo del *Sinite Parvulos* (app. 10) – che insieme a quello della *Samaritana* dimostra ancora una volta come Artemisia non fu certo una pittrice di sole donne vendicative, come pure è stato suggerito in passato (cfr. GARRARD 1989).

Da una parte «le parole» dell'artista, che grazie all'edizione delle lettere curata da Solinas abbiamo iniziato ad apprezzare (cfr. BASSETTI 2023), e dall'altra «le opere», che come testimonia questa nuova acquisizione pisana non smettono di stupire. «La mano di Artemisia è forte», scriveva Banti (2013: 425) nel meraviglioso romanzo che fece conoscere la Gentileschi al nostro tempo (cfr. *supra* 2.4), come «forte» scopriamo essere ora anche la mano della sua *Samaritana*, prima nel sorreggere le parole di Gesù e poi nel farsi latrice del Vangelo.



Fig. 9 – Artemisia Gentileschi?, *Achille nel Palazzo di Licomede*, olio su tela, 167 x 234,8 cm, collezione privata

4.5 Achille nel Palazzo di Licomede, Ercole e Onfale: un'inversione dei ruoli di genere

> Quin age, duc comitem; cur non ego Martia tecum signa feram? Tu thyrsa manu Baccheaque mecum sacra, quod infelix non credet Troia, tulisti.
>
> (Publius Papinius Statius, *Achilleis*, I, 959-951)

Acquistato da un privato in un'asta milanese del 2005 come un'opera di Artemisia, e pubblicato nel 2010 come un dipinto napoletano della pittrice (cfr. STRINATI/ZUCCARI 2010: 418-419), *Achille nel Palazzo di Licomede* (fig. 9) è stato di recente oggetto di un'analisi approfondita da parte della già citata Judith Mann (2017), co-curatrice della mostra del Met nel 2002 (cfr. *supra* 2.7), che ha riaffermato l'attribuzione nonostante altri sostengano sia opera del padre Orazio. A differenza dei quadri precedentemente affrontati in questo capitolo, occorre sottolineare quindi sin da ora come l'attribuzione dell'*Achille* non sia basata su evidenze documentali, ma unicamente su criteri stilistici.

La tela raffigura un episodio della vita di Achille escluso dall'*Iliade* e contenuto invece in diverse opere successive, le quali descrivono la sua lunga permanenza nel palazzo di Licomede, re di Sciro, dove per volere della ninfa Teti, madre dell'eroe, visse travestito da donna per evitare la guerra di Troia, dove sarebbe andato incontro a morte certa. Mentre le maggior parte delle fonti, tra cui Pausania il Periegeta e Plinio il Vecchio, descrivono brevemente la storia così come è rappresentata nell'iconografia classica, il racconto più completo è offerto dall'*Achilleide* di Stazio (I sec. d. C.), un poema che sin dal Medio Evo «godette di straordinaria fortuna, […] favorita dalla sua limitata estensione e dunque dalla sua maggiore fruibilità in ambito didattico» (NUZZO 2012: 37). Come per la maggior parte dei dipinti del Cinque e Seicento, proprio Stazio sembrerebbe essere la fonte anche del nostro quadro, sebbene esso presenti diversi aspetti innovativi rispetto alla coeva produzione iconografica. Assumendo che Artemisia sia effettivamente l'autrice dell'opera, infatti, «while the style and palette are indeed very beautiful, suggesting an artist of advanced technical skill and aesthetic inspiration, it is the extraordinary treatment of the narrative that both argues for its place within the oeuvre of Artemisia Gentileschi and demonstrates that she was a far more sophisticated artist than she is sometimes described»[228] (MANN 2017: 171).

Per cogliere al meglio l'originalità di un'interpretazione così sofisticata, e in che modo si distingue dal resto delle raffigurazioni del soggetto, occorre prima ripercorre nel dettaglio il testo in questione – il quale, dopo aver analizzato brani del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che del

[228] «[…] sebbene lo stile e la palette siano davvero bellissimi e facciano pensare a un'artista di avanzata abilità tecnica e ispirazione estetica, è lo straordinario trattamento della narrazione a giustificare la sua collocazione all'interno dell'opera di Artemisia Gentileschi e a dimostrare che si trattava di un'artista molto più sofisticata di come viene talvolta descritta».

Pastor fido (1590), ci offre ora la possibilità di affrontare anche un esempio tratto dalla letteratura classica. Inizialmente, nel racconto di Stazio, Achille si oppone al piano della madre Teti: non vuole cioè vivere travestito da donna in mezzo alle figlie del re Licomede – il quale non ha eredi maschi. A fare cambiare idea all'eroe sarà la vista di Deidamia, la più bella fra le sorelle reali, della quale egli si innamora accettando di vivere alla corte di Sciro sotto il nome di Pirra, "la rossa", dato il colore dei suoi lunghi capelli. I giorni scorrono felici a corte fino a quando, durante una passeggiata, sopraffatto dal desiderio, Achille violenta Deidamia: la ragazza rimane incinta, e riesce grazie all'aiuto di una levatrice a nascondere la gravidanza agli occhi del padre Licomede. Nel frattempo, un veggente rivela agli Achei il luogo in cui si trova Achille: Ulisse e il suo sodale Diomede, desiderosi di vincere la guerra contro i Troiani, si recano quindi a Sciro nella speranza di riportare con loro l'eroe latitante. Per riuscire in un simile intento, Ulisse decide di ricorrere a uno dei suoi famigerati inganni, ordina cioè di offrire in dono alla corte un cofanetto di ninnoli destinati ad attirare le figlie di Licomede, pieno di «tirsi da femmine e cembali e timpani bacchici e mitre e pelli di cerbiatto screziate d'oro» (NUZZO 2012: 135; I, 715-716)[229]. A questo punto, allora, Diomede chiede perplesso a Ulisse in che modo una simile trovata possa far uscire allo scoperto Achille (I, 718-725).

> Aprendo il volto a un sorriso rispose l'eroe re di Itaca:
> «Questi doni, se il figlio di Pèleo davvero s'acquatta
> tra le ragazze alla corte del re Licomede, faranno
> che si tradisca e che venga a combattere; a tempo opportuno
> ricorda di prendere tutto dalla nave, aggiungendovi
> uno scudo che spicca magnifico per le figure
> sbalzate in oro; e ciò basta. Ti segua Agirte, valente
> con la tromba, e la celi per… questo lo tengo segreto!».

Accolti a corte, i due ospiti sono invitati a partecipare sdraiati sui triclini al banchetto per cena. In veste di padrone di casa, Licomede loda con ammirazione le gesta degli Achei, rammaricato di non potere mandare in guerra il figlio maschio che non ha mai avuto: «Avessi almeno un figlio per inviarlo a combattere! / [sarei davvero felice, perché potrei darvi il mio aiuto]» (I, 780-781). Sospettando già quale possa essere Achille, Ulisse celebra le imprese dell'esercito greco, rivolgendo di tanto in tanto lo sguardo al ragazzo, il quale «già si sarebbe svelato ai capi dei Greci» (I, 772). Impressionato dalla retorica di Ulisse, «Achille sarebbe balzato dal letto, / se Deidamìa, fatto un cenno alle altre sorelle, in quell'attimo / non avesse lasciato la mensa tenendolo stretto. Ma il giovane / si blocca a guardare il re d'Itaca e lascia la sala per ultimo» (I, 802-805). All'alba del giorno seguente, Licomede invita le sue figlie a danzare all'aperto, in onore di Bacco e Pallade, innanzi agli ospiti. «È allora, è soprattutto

[229] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono tratte dall'edizione critica dell'*Achilleide* a cura di Gianfranco Nuzzo (2012), riportando d'ora in poi solo il libro e i versi latini corrispondenti alla traduzione italiana.

allora / che Achille si svela: non segue il ritmo che varia, non porge / le braccia, mai come allora disprezza le molli movenze / e le sue vesti, e interrompe le danze con grande scompiglio» (I, 835-838). A questo punto la comitiva torna nel palazzo, dove Diomede aveva nel frattempo preparato i doni da offrire alle ragazze, le quali, «invogliate dal sesso imbelle e dall'indole, / saggiano i tirsi torniti o provano il suono dei timpani, / o con diademi gemmati si cingono il capo; poi guardano / le armi e le credono doni offerti al padre magnanimo» (I, 848-851). Come previsto da Ulisse, invece, Achille-Pirra non può (e non vuole) resistere allo scudo lucente (I, 852-857; 864-867; 872-882).

> Ma quando il fiero nipote di Èaco vede da presso
> lo scudo lucente, sbalzato con scene di guerra (era anche
> per caso macchiato di sangue) e poggiato alla lancia,
> freme e rotea gli occhi: lasciando la fronte scoperta,
> gli si drizzano in testa i capelli. Svaniscono gli ordini
> materni, svanisce l'amore segreto: il suo cuore è già a Troia.
> […]
> Quando si fece vicino e lo scudo lucente riflesse
> il suo volto e si vide nell'oro così come era,
> inorridì e arrossì di vergogna. Allora l'astuto
> Ulisse gli viene vicino e bisbiglia: «Che esiti ancora?
> […]
> Forza! Rompi ogni indugio, e lascia che l'Ida sleale
> sbianchi, e tuo padre si allieti a udire l'impresa, e arrossisca
> Thetis, madre di inganni, dei troppi timori per te».
> Già si slacciava la veste sul petto, quando (era questo
> l'ordine) Agirte levò uno squillo di tromba: sparpagliano
> i doni e fuggono via le ragazze e implorano il padre
> credendo iniziata la guerra. Da sole le vesti gli cadono
> dal petto e impugna lo scudo e l'asta che appare più corta
> (miracolo!), e sembra più alto di Ulisse e del condottiero
> d'Etolia: a tal punto le armi comparse d'un tratto e la vampa
> di guerra riversa su tutta la reggia un bagliore sinistro.

Achille esce allora allo scoperto e palesa la sua vera identità, non vede l'ora di tornare a vestire i panni maschili. Quando tutto sembra risolversi per il meglio a favore degli Achei, però, l'eroe si rivolge a Licomede in un vero e proprio colpo di scena: chiede in sposa Deidamia e gli confessa la violenza sessuale commessa nei suoi confronti, aggiungendo che è già diventato nonno (I, 898-909); per farsi perdonare, Achille aggiunge che è disposto a rimanere a corte, al fianco della sua futura sposa, rinunciando così a partecipare alla guerra di Troia.

> Peleo e Thetis tua ospite vogliono darti per suocero
> al loro figlio, ed entrambi vantano sangue divino.
> Chiedono in sposa una vergine scelta tra le tue figlie:
> vuoi concederla? O ti sembriamo una stirpe di umile

rango e ignobile? Non la rifiuti? Allora congiungi le nostre
mani, stringi l'accordo, perdona ai tuoi figli. S'è unita
già con me Deidamìa: come avrebbe potuto sottrarsi
al mio abbraccio o respingere la mia violenza, una volta
presa da me? Fa' che sconti la colpa. Depongo le armi,
le rendo ai Danai e rimango. Perché fremi torvo e straluni
gli occhi? Ormai mi sei suocero». E aggiunse, adagiandogli ai piedi
il figlioletto: «e anche nonno […]».

Licomede non vorrebbe tradire «l'impegno / preso con Thetis» (I, 913-914), ovvero tenere lontano Achille dalla guerra, ma d'altra parte ha «timore di opporsi al destino e tardare / la guerra dei Greci» (I, 915-916). Decide perciò di accordare il matrimonio tra l'eroe e sua figlia, inizialmente incredula del perdono del padre, assicurando però agli Achei che il giorno dopo due navi, partendo da Sciro, avrebbero condotto Achille a compiere il suo destino, a Troia. Felice di essere divenuta la sposa di Achille, ma disperata per il fatto di doverlo già lasciare dopo una sola notte, Deidamia avanza un ultimo disperato tentativo, cercando cioè di convincere il suo novello sposo a portarla con sé: se egli è riuscito a vivere da donna per tutti questi anni, impugnando «i tirsi» (attributo di genere che ricorre, come abbiamo già visto, anche nel *Libro di Giuditta*), allo stesso modo anche lei potrà vivere da uomo portando «le insegne di Marte», dio della guerra. Achille le promette che non la dimenticherà, e che farà ritorno a Sciro. Ma purtroppo sarà un altro, com'è noto, il suo tragico destino (I, 949-960).

[…] Dunque prendimi come compagna:
perché con te non potrei portare le insegne di Marte?
Tu hai impugnato con me i tirsi e gli arredi di Bacco
(potrebbe mai crederlo Troia infelice?). Tu lasci al mio pianto
il conforto di un figlio. Ricordati almeno di lui,
e solo questo, ti prego, concedimi: non una barbara
ti renda padre, o una serva dia a Thetis nipoti degeneri».
Mentre parla così, Achille, turbato egli stesso
le dà conforto e le giura lealtà e conferma col pianto
il giuramento. Promette di darle al ritorno stupende
schiave e la preda di Ilio e i tesori del regno di Frigia.
Ma le sue vane parole rapiva la furia del vento.

A differenza della profonda e sovversiva ambiguità dell'episodio di Giuditta (cfr. *supra* 4.2), il primo libro dell'*Achilleide* presenta invece una chiarissima demarcazione dei ruoli di genere all'interno della vicenda narrata, ad accezione appunto del colpo di scena finale, il quale però viene subito a ricomporsi negli ultimi versi sopracitati: agli uomini come Licomede, Ulisse e Peleo è assegnato il compito di condurre Achille in guerra, di convincerlo ad affrontare eroicamente il proprio tragico destino; alle donne quali Deidamia e Thetis è dato invece il ruolo di trattenere l'eroe, di farlo

fuggire in maniera codarda dalla sua gloriosa sorte. Dal quadro attribuito ad Artemisia emerge invece una complessità di genere ben più articolata, sebbene Mann (2017) per avvalorare la sua lettura cerchi talvolta di forzare l'interpretazione dell'*Achilleide*, che in tal senso mi sembra invece piuttosto manichea. Pur accogliendo numerosi spunti della studiosa statunitense, infatti, attraverso un approccio e iconografico e iconologico (cfr. PANOFSKY 2009), l'analisi qui proposta va letta piuttosto *in contrapposizione* al poema di Stazio: ovvero, si riferirà non al senso generale dell'episodio ma solo a singole spie testuali sintomatiche di «un che di impensato» (DERRIDA 1996: 41), con l'intento di indagare una forma di originalità visuale che in parte si discosta, dunque, da quella più fedele al testo della *Susanna*, della *Giuditta*, della *Corisca* o della *Samaritana* di cui ci siamo già occupati (cfr. *supra* 4.1; 4.2; 4.3; 4.4).

A differenza della scena standardizzata proposta dalla produzione pittorica coeva, esemplificata da autori del calibro di Rubens e van Dyck, il dipinto non immortala l'improvviso e teatrale svelamento dell'eroe, ma rappresenta il momento appena precedente, quello dell'indecisione di Achille – che in realtà, come abbiamo visto, non sembra però affatto indugiare nel testo staziano. Alla trionfale atmosfera evocata nella pittura barocca, l'opera contrappone un tono molto più riflessivo, che all'epica celebrazione della guerra preferisce l'introspezione psicologica dell'eroe, come se l'episodio fosse tratto più da una poesia lirica moderna che da un poema classico. L'iconografia relativa allo smascheramento di Achille nel XVI e XVII secolo raffigura spesso l'eroe che impugna una spada, un elmo e uno scudo; sebbene non citata nell'*Achilleide*, occasionalmente l'arma può essere anche una lancia. Di solito la scena è ambientata in un esterno che ricorda il cortile del palazzo di Licomede, con Ulisse che si confida con il suo compagno Diomede, talvolta guardando direttamente Achille. Le figlie del re (in numero variabile da tre a otto) vengono ritratte atte a maneggiare entusiaste i regali, mentre Deidamia è normalmente raffigurata a parte, vestita con un colore più chiaro o con un abito bianco, alludendo all'imminente matrimonio con Achille.

È dunque interessante notare come il nostro quadro si discosti da questa tradizione, e sia l'unico tra gli oltre cinquanta esempi del XVI e XVII secolo che non segue una simile composizione (cfr. MANN 2017: 176). Partendo da sinistra, troviamo infatti Deidamia che guarda all'interno di uno specchio, mostrando allo spettatore solo il suo profilo. Accanto a lei, dietro all'angolo del tavolo, c'è Achille, vestito con una camicia da donna sopra alla quale indossa un abito blu allacciato sul corpetto e sulla spalla, oltre a una cintura di lino bianco sulla vita e uno scialle color oro. Alla sua sinistra ci sono due delle sorelle di Deidamia. Più a destra, Ulisse tiene ferma la scatola con la mano sinistra, mentre con la destra rimuove il coperchio da una tazza. Oltre a questa diversa composizione, il dipinto differisce dagli altri anche per alcuni singoli dettagli: al posto dello scudo, infatti, Achille è attratto da un arco e due frecce. Invece che sguainare in maniera teatrale la spada, inoltre, l'eroe appare qui

calmo e riflessivo, mentre esamina un dardo con la mano destra e tasta l'arco con la sinistra. L'identità di Achille non è stata ancora svelata, tant'è che nessuno degli astanti reagisce con stupore alla scena, al contrario che nella tradizione iconografica. Se avviciniamo un po' lo sguardo emerge però un ulteriore dettaglio, ancora più inaspettato: con l'indice della mano sinistra che sta stringendo l'arco, infatti, Achille tiene anche in bilico una collana, evitando che cada dal tavolo. Come il ginocchio di *Giuditta* (cfr. *supra* 4.2), potrebbe essere proprio questo elemento – in quanto *lembo*, direbbe Didi-Huberman (2016) – a fornire una chiave d'interpretazione all'intera opera (cfr. MANN 2017: 176), trasformando cioè una semplice composizione visiva in una sorta di «ideo-story» (cfr. BAL 1995), ovvero un racconto nel quale confluiscono ideologie diverse, fra loro contrastanti.

La presenza dell'arco e delle frecce può essere spiegata attraverso fonti successive come ad esempio la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, pubblicata a Venezia nel 1588 nella traduzione volgare di Giuseppe Betussi, in cui «subito Achille preso l'arco, & le saette, incominciò adoperarlo». In ogni modo, ciò non è comunque sufficiente per spiegare il significato dell'indice di Achille che tiene la collana, e in generale l'atmosfera meditativa dell'intero dipinto – due aspetti che non ricorrono in alcun'altra fonte, testuale o visiva, relativa all'episodio. Come suggerisce Mann (2017: 176), una tale scelta iconografica può invece acquistare senso se messa in relazione con il brano che precede l'arrivo di Ulisse a Sciro, ovvero la violenza sessuale di Achille ai danni di Deidamia, dove appunto Stazio fa riferimento, poco prima dello stupro, all'«arco» e ai «dardi» con cui l'eroe era solito dilettarsi da bambino, prima di trasferirsi alla corte di Licomede. In un momento di forte introspezione psicologica, infatti, Achille riflette su come l'avere assunto un'identità femminile gli precluda occupazioni ben più importanti, virili. «In disparte dalle altre ragazze», pronuncia allora un intenso monologo pensando prima a Chirone, il centauro che l'aveva educato da piccolo, e poi all'amato Patroclo, libero di fare tutto ciò che a lui, ora, è invece precluso; infine a Deidamia, alla quale non può dichiarare il suo desiderio (I, 624-639, mio il corsivo).

> […] «Fino a quando vorrai sopportare gli inganni
> di una madre apprensiva e in questa gabbia dorata
> sprecare il primo fiore del tuo coraggio? *Non puoi*
> *impugnare le armi o inseguire le fiere atterrite*.
> Dove sono le piane e i fiumi d'Emonia? Vuoi forse
> vedermi nuotare, o Spercheo, e offrirti le chiome recise?
> O non stimi per nulla l'allievo che t'ha abbandonato,
> e si dice che il buio di Stige mi ha preso e Chirone
> rimasto solo mi piange. *Ora tu maneggi i miei dardi,*
> *tu tendi il mio arco, o Patroclo, e monti i cavalli allevati*
> *per me: io so solo agitare i tirsi intrecciati di pampini*
> *e lavorare la lana (ho vergogna e rammarico a dirlo).*
> *Anzi, preso dal fuoco d'amore per una coetanea,*

giorno e notte lo tieni nascosto. Però, fino a quando
potrai soffocare la fiamma che piaga il tuo cuore? E così
non sarai maschio (ho vergogna di dirlo!) nemmeno in amore?».

Turbato da simili considerazioni, e ferito nel suo orgoglio virile, Achille decide subito dopo di violentare la ragazza, così da provare a se stesso di non avere perso la sua mascolinità, tornando per certi versi a replicare le dinamiche della caccia tanto agognata sul corpo di Deidamia (I, 640-674).

Così diceva, e vedendo con gioia che il grave silenzio
della profonda notte era adatto al suo amore furtivo,
con la violenza appaga il suo desiderio e la stringe
in un vero abbraccio con tutto l'ardore. Dall'alto lo vide
la schiera degli astri e arrossirono i corni alla vergine Luna.
Lei riempì bosco e monte di grida; ma, le Baccanti,
dispersa la nebbia del sonno, credettero quello il segnale
del ritorno alle danze. Il noto clamore si leva
da tutte le parti e Achille brandisce di nuovo il suo tirso,
ma prima consola con dolci parole la giovane in ansia:
«Io sono colui (perché tremi?) che a Giove la madre cerulea
quasi diede per figlio e lo fece allevare tra i boschi e le nevi
della Tessaglia. Né io questo aspetto o questi abiti sconci
avrei sopportato, se mai sulla spiaggia t'avessi veduto:
per te ho ceduto, per te siedo al fuso e maneggio i femminei
timpani. Perché piangi, se adesso tu sei fra le nuore
del grande Oceano. Perché ti lamenti, se al cielo darai
gran discendenza? «Ma il padre…». Distrutta dal ferro e dal fuoco
Sciro cadrà, le sue mura abbattute saranno dominio
dai turbini, prima che paghi un prezzo di morte per esserti
unita con me. Non obbedirò in tutto a mia madre.
[Ora va', ma non dire a nessuno che hai perso il tuo onore].
La principessa provò sgomento e terrore per fatti
tanto incredibili, benché da tempo nutrisse sospetti
sulla sua sincerità. Raggelò nel guardarlo: il suo volto
mentre svelava se stesso era un altro. Recarsi dal padre
per dirgli tutto e perdere se stessa e il giovane, forse
votato a un severo castigo? E ancora restava nel cuore
l'amore a lungo ingannato: non dice nulla e nasconde
la colpa comune. Una sola desidera mettere a parte
del suo segreto, ed è la nutrice, che cede alle suppliche
dei due e acconsente. Costei con astuzia dissimula
l'onore perduto e il gonfiarsi del ventre e il peso dei mesi
di gravidanza, finché, compiutosi il tempo, raggiunse
la meta, e Lucina svelò ogni cosa assistendo il suo parto.

Più che il momento dello svelamento, dunque, il dipinto sembra mettere in scena i precedenti turbamenti di Achille, costretto dall'inganno di Ulisse ad assumere una definitiva identità di genere. Nell'*Achilleide*, in maniera davvero significativa, lo stupro di Deidamia viene dunque anticipato e seguito da due scene rivelatorie: prima del monologo e della violenza sopracitata, infatti, assistiamo all'unico riferimento diretto alle occupazioni femminili di Achille a Sciro, ovvero le orge di Bacco riservate unicamente alle Baccanti, tanto che «I maschi per legge ne stanno lontani: […] / […] E non basta: sul limite imposto un'arcigna / sacerdotessa controlla le entrate, perché qualche empio / non si confonda alle donne: Achille sorrise in silenzio / fra sé» (I, 598 ss.); mentre invece dopo lo stupro viene raccontato, appunto, l'inganno di Ulisse e lo smascheramento dell'eroe.

Così come Deidamia guarda nello specchio inclinato verso Achille, alludendo metaforicamente all'imminente palesamento del suo amato, l'eroe si astrae dalla scena per perdersi nei suoi pensieri, ripercorrendo le sue due vite precedenti, quella di cacciatore (l'arco e le frecce, che riassaggia nuovamente) e quella di donna di corte (la collana che non vuole lasciare cadere), senza riuscire ancora a esprimere una decisione definitiva – proprio questo è ciò che Barthes chiamerebbe il «numen» della scena, ovvero un momento che il testo visivo cristallizza così da poterlo interpretare all'infinito, in maniera al contempo letterale e polisemica. Essendo l'*Achilleide* uno dei testi classici più popolari del Seicento, tanto da ispirare opere liriche come *La finta pazza* (1641) di Giulio Strozzi oltre a decine di dipinti, per uno spettatore attento doveva dunque apparire chiaro come il quadro si riferisse non solo al finale del primo libro, ma anche alla scena del baccanale, ai turbamenti di Achille e allo stupro di Deidamia.

Al contrario delle altre opere pittoriche del tempo, che celebrano senza problematizzare la chiamata alle armi di Achille, la tela attribuita ad Artemisia si concentra invece su una dimensione interiore, dando forma ai tormenti dell'eroe, che fino alla fine sembra voler restare a Sciro con Deidamia, rifiutando di partecipare alla guerra. Ancora una volta la pittrice, o chi per lei, rende visibile quell'«altrove» (cfr. *supra* 4) che il «discorso» dominante lascia sistematicamente «fuori campo» – e che nel caso della guerra assume una criticità ulteriore, specie se inquadrato da una prospettiva di genere, come abbiamo già visto in Woolf e Banti (cfr. *supra* 3.1.3) e vedremo in Howard Barker (cfr. *infra* 5.2). «Invisibile ma altamente visibile», come scriverebbe Bal (1995: 282), al pari del teschio degli *Ambasciatori* di Holbein o del ginocchio di *Giuditta* (cfr. *supra* 4.2), la collana di Achille formalizza dunque ciò che prima era considerato «non visibile», e quindi non rappresentabile. Posto al centro della scena dall'artista, che ha deciso di illuminare la tovaglia così da enfatizzare l'ombra che il gioiello proietta sul tessuto, esso cristallizza una tensione culturale che mai era stata portata a «conflagrazione» nella tradizione iconografica del soggetto (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009). Achille viene infatti raffigurato spesso con una postura goffa mentre indossa abiti femminili, oppure in tutta

la sua virilità mentre sguaina la spada: non vi erano cioè dubbi, per lo spettatore, che il protagonista della scena fosse un uomo; mentre invece, nel nostro testo visivo, la sua identità di genere non è affatto un dato immediato e scontato – a differenza che in Stazio, dove Ulisse riconosce sin da subito l'eroe, che non vede l'ora di tornare a vestire i panni maschili.

Sappiamo per certo che Artemisia si cimentò almeno in un altro brano classico, che presenta attraverso quella che oggi chiameremmo la pratica del *cross-dressing* una forte inversione dei ruoli di genere: ovvero *Ercole e Onfale*, replicato probabilmente dall'artista almeno due volte. La prima versione le fu commissionata nel 1628, quando era a Venezia, da Iñigo Vélez de Guevara, conte di Oñate, per il re di Spagna Filippo IV, ed è documentata in un inventario dell'Alcazar di Madrid nel 1636 e fu probabilmente distrutta da un incendio nel Settecento (cfr. BISSEL 1999: 370). Sullo stesso soggetto Artemisia tornò nel corso del suo soggiorno partenopeo, da quanto emerge dall'inventario del 1699 della collezione napoletana del nobile Carlo de Cárdenas: «un quadro di palmi 8 e 9 con cornice intagliata e indorata entrovi Erchele (*recte*: Ercole) che fila, mano d'Artemisia Gentilesca» (cit. in MEDUGNO 2023: 167). Proprio a questa seconda versione, date le misure coincidenti, sembrerebbe corrispondere la tela della collezione Sursock di Beirut (app. 49) attualmente in restauro al Getty Museum di Los Angeles, a seguito della violenta esplosione avvenuta nel porto della capitale libanese nel 4 agosto 2020. L'opera, una volta terminato il restauro, verrà esposta nel museo californiano vicino alla *Lucrezia* di Artemisia acquistata nel 2019 al prezzo record di 5.300.000 dollari (cfr. *supra* 1.7; nota 143), prima di tornare in Libano. Attribuito ad Artemisia per la prima volta da Gregory Buchakjian (2020), il dipinto è stato studiato in California, tra gli altri, da Davide Gasparotto e Ulrich Birkmaier, che hanno confermato l'attribuzione.

La tela raffigura l'episodio mitologico di Ercole e Onfale, riportato da numerose fonti greche e romane. Come lo svelamento di Achille, anche questo soggetto ebbe una grande fortuna in epoca moderna, tanto da essere raffigurato a livello iconografico in diversi dipinti, e citato in celebri opere letterarie come le *Stanze* di Poliziano (I, 114) o la *Gerusalemme liberata* (XVI, vv. 17-24) di Tasso. Come nota Locker (2015: 82), il racconto rappresentava per la cultura del tempo un'occasione per fare uso di «a language of comic and ironic contrapositions between men and women, and an inversion of expected gender roles». Proprio a Venezia, in particolare, dove sappiamo per certo che Artemisia dipinse un *Ercole e Onfale*, l'episodio era già stato affrontato da un'autrice influente come Lucrezia Marinelli, che nel suo *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini* (1600) definiva paradossalmente l'eroe forzuto come «vano, molle», all'interno del capitolo XXII dedicato agli «huomini ornati, politi, bellettati, & biondati».

In alcune versioni del mito, come ad esempio in quelle di Luciano e Tertulliano, troviamo infatti Ercole che, affetto da una tremenda malattia per aver ucciso Ifito, si reca a Delfi. Qui l'oracolo gli

rivela che sarà liberato dal male dopo essere stato venduto come schiavo e avere servito per tre anni il suo padrone. Ermes lo vende allora a Onfale, regina dei Lidi, alla quale il marito Tmolo, morendo, aveva lasciato il regno – una figura che richiama dunque quella di un'altra vedova ricca e potente come Giuditta (cfr. *supra* 4.2). A corte, l'eroe è costretto a fare lavori femminili e persino a indossare abiti da donna, oltre che a tenere il fuso mentre la sovrana e le sue ancelle si dedicano alla filatura. Al contrario, Onfale fa suoi gli attributi di Ercole: indossa cioè la pelle del leone di Namea, simbolo della forza invincibile dell'uomo, e imbraccia la sua clava di legno d'ulivo. Dopo qualche tempo, la regina libera Ercole, il quale diviene suo marito. Come riporta Ovidio (*Fasti*, II, 303 ss.), un giorno la coppia si reca nel boschetto di Dioniso, intenta a celebrarne i riti al sorgere del Sole. Per poter compiere in purezza i sacrifici al Dio, alle prime luci dell'alba, Ercole e Onfale dormono separatamente in una caverna, senza avere rapporti sessuali. Venuto a conoscenza della loro presenza, il dio Pan desidera unirsi alla donna e si reca nel rifugio della coppia. Poiché i loro vestiti sono invertiti, il fauno finisce per svegliare Ercole pensando sia Onfale: realizzato l'equivoco, i due sposi ridono entrambi dell'errore di Pan.

Il pessimo stato della tela libanese non permette di avventurarsi in analisi approfondite: in attesa del restauro, basti qui puntualizzare che si riferisce al momento in cui Ercole è schiavo alla corte di Onfale in abiti e atteggiamenti femminili, come conferma il fuso che brandisce ironicamente a mo' di spada con la mano sinistra, contrapposto alla clava che ha in mano la sua padrona. Come questo quarto capitolo ha tentato di mostrare, tanto basta a confermare il fatto che Artemisia ebbe la possibilità – grazie alla sua eccezionale posizione di pittrice di *Historia* – di esprimere il proprio punto di vista femminile riguardo a miti fondanti della cultura occidentale, offrendone spesso una declinazione differente rispetto alla tradizione iconografica e alla produzione pittorica coeva. Va inoltre tenuto presente come il peculiare contesto della Controriforma, e l'affiorare nel Seicento di quelle «guerre culturali» (cfr. MUIR 2008) che caratterizzano ancora il nostro tempo, conferirono a tali narrazioni un'*attualità* che oggi noi moderni facciamo fatica a cogliere a pieno in termini di «potere iconico» (cfr. SOLAROLI 2015). Inserito nella «costellazione» e diacronica e sincronica della tesi, il quarto capitolo mira dunque a indicare un possibile itinerario critico di riferimento, attraverso cui tale sforzo di *attualizzazione* potrebbe essere esperito anche riguardo ad altri casi di studio, sia in senso «archeologico» che «anacronistico» (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009). Le opere di Artemisia, data la sua inusuale prospettiva di genere sulla realtà politica e sociale del suo tempo, offrono infatti uno strumento efficace ancora oggi per mettere a fuoco il «fuori campo» che il «discorso» patriarcale tende a reprimere, indicando un «altrove» in cui femminile e maschile possono convivere in un nuovo rapporto culturale (cfr. DE LAURETIS 1996).

5. ARTEMISIA COME MATRICE TRANSMEDIALE: PER UNA NUOVA MITOPOIESI

> Passare dalla problematica della *narrazione* a quella della *scenarizzazione* significa chiedersi in che modo – attraverso quali strutture della comunicazione e con quali effetti possibili – una storia possa coinvolgere un pubblico e orientarne i futuri comportamenti.
>
> (Yves Citton, *Mitocrazia*)

Nel suo pionieristico saggio *Deux Femmes* del 1979, Roland Barthes definisce *Il libro di Giuditta* come un «racconto forte», ovvero

> un racconto nel quale coesistono una buona prestazione strutturale (la fine "risponde" all'inizio, fra i due estremi c'è però una "suspense", e un'emozione morale e/o sensuale). Come racconto forte, questa storia è stata ripresa, con il passare dei secoli, in tutte le forme possibili di narrazione: poesie (in inglese, tedesco, croato), ballate, drammi, oratori (la *Juditha triumphans* di Vivaldi è ormai ben conosciuta), un'opera, e, naturalmente, pitture figurative.
> Questo racconto forte, questa bella storia, è anche una struttura disponibile (è raro trovare riunite in una stessa opera queste due situazioni). Intendo dire che, da un'opera all'altra, le articolazioni del racconto, gli "avvenimenti", rimangono gli stessi (Giuditta, eroina ebrea, esce dalla città assediata, si reca dal generale nemico, lo seduce, lo decapita e torna al campo degli ebrei), le determinazioni psicologiche dei personaggi possono però modificarsi completamente (BARTHES 1979: 56).

Credo che le parole dell'autore francese possano rivelarsi molto utili per comprendere le ragioni dell'odierna prolificità transmediale non solo di *Giuditta* (app. 3), ma dell'intera vicenda di Artemisia. In particolare risultano a mio avviso fondamentali, specie se rese in lingua originale, le categorie di *performance structurale* e *structure disponible*. Al pari del testo veterotestamentario, infatti, la parabola artistica ed esistenziale della nostra pittrice presenta al contempo due aspetti che «raramente» convivono: da una parte una trama rigida e dall'altra un'apertura polisemica. La sua «fine», ovvero l'affermazione come pittrice di successo nonostante un contesto socioculturale avverso, «risponde» perfettamente al tragico «inizio», cioè la prematura perdita della madre (cfr. *supra* 1.2) e lo stupro subìto (cfr. *supra* 1.4.2), che sembravano aver segnato definitivamente il destino della ragazza; «fra i due estremi» vi è però una «suspense», ovvero gli ostacoli che Artemisia dovette superare nella sua lunga e avventurosa carriera (cfr. *supra* 1), caratterizzata da «un'emozione morale e/o sensuale» formalizzata dall'opera pittorica e dalle lettere (cfr. *supra* 1.6.2). Sebbene i riferimenti alla biografia e alle fasi della sua produzione siano ormai piuttosto solidi, grazie a decenni di ricerche sulla pittrice che hanno continuamente aggiornato lo stato dell'arte, le loro rispettive «determinazioni

psicologiche» restano invece ancora nebulose, tant'è che a seconda degli interpreti (la critica accademica "tradizionale", gli studi femministi, la storia culturale, le *Artemisia fictions* ecc.) possono «modificarsi completamente». Tutti questi fattori rendono il racconto della vita e dell'opera di Artemisia una struttura drammaturgica efficace nei confronti del pubblico contemporaneo, capace ormai di «leggerne» a pieno l'«energia *letteraria*» (BARTHES 1979: 58).

«Chi era davvero Artemisia?», ci domandavamo dell'*Introduzione* della tesi. Senza alcun dubbio, oggi Artemisia è una delle matrici creative più prolifiche del nostro tempo: un aspetto che il poeta Giambattista Basile aveva colto già nel Seicento in maniera puntuale, definendola «alma pittrice», che quindi etimologicamente "nutre", "dà vita", "fa del bene" non solo in senso naturale (la donna che partorisce), ma anche in senso culturale (l'artista che ispira, "fa scuola"). Questa prolificità, insieme alla dimensione del trauma (cfr. *supra* 3) e del genere (cfr. *supra* 4), fa sì che Artemisia eserciti un rilevante «potere iconico» sulla società contemporanea, tale da divenire un vero e proprio punto di riferimento a livello socioculturale: a differenza di altri celebri artisti o artiste del suo tempo, come ad esempio Guido Reni o Giovanna Garzoni, Artemisia è capace di suscitare controversie e rivelare tensioni latenti, inducendo il pubblico odierno a una fruizione di carattere performativo, caratterizzata da differenti reazioni identitarie di natura politica.

> Their aesthetic eloquence and semiotic features, their sensory and emotional appeal, their social traction, and particularly their constitutively meaningful associability with latent yet powerful narratives make icons emerge like "tips of icebergs" in culture and society, publicly visible and easily recognisable cultural anchors in the liquid and complex times of late-modern social life. Their emergence performatively generate framing wars and reiterated use, widespread (transmedia, transcontextual, transnational) circulation, and even creative appropriation and symbolic re-articulation. In this process, icons become powerful cultural resources that might be re-mobilized in the future for social action, memorybuilding, and cultural critique[230] (SOLAROLI 2015: 22).

Occorre a questo punto motivare la scelta del titolo di questo quinto capitolo, ovvero l'utilizzo dell'aggettivo «transmediale» in luogo di «intermediale». Senza ambire qui a classificare in maniera definitiva fenomeni complessi e proteiformi che necessitano un'analisi ben più approfondita, la coerenza interna della tesi fa riferimento all'analisi del semiologo Paolo Bertetti, che negli ultimi anni si è occupato a più riprese di transmedialità. Ad esempio «trasposizioni e adattamenti», secondo

[230] «La loro eloquenza estetica e le loro caratteristiche semiotiche, il loro fascino sensoriale ed emotivo, la loro trazione sociale e, in particolare, la loro associabilità costitutivamente significativa con narrazioni latenti ma potenti fanno sì che le icone emergano come "punte di iceberg" nella cultura e nella società, ancore culturali pubblicamente visibili e facilmente riconoscibili nei tempi liquidi e complessi della vita sociale tardo-moderna. Il loro emergere genera performativamente guerre di inquadramento e uso reiterato, circolazione diffusa (transmediale, transcontestuale, transnazionale) e persino appropriazione creativa e riarticolazione simbolica. In questo processo, le icone diventano potenti risorse culturali che potrebbero essere ri-mobilitate in futuro per l'azione sociale, la costruzione della memoria e la critica culturale».

Bertetti (2020: 20), possono essere definiti con una certa sicurezza «fenomeni intermediali», poiché implicano una precedente narrazione esperita attraverso un altro medium: nel caso di Artemisia, però, questo racconto "originario" non esiste, o esiste semmai solo parzialmente, quando cioè le *Artemisia fictions* fanno riferimento a determinate fonti testuali inerenti alla sua vita (gli atti del processo, le biografie dell'epoca ecc.), a singoli dipinti, o a loro volta ad altre *Artemisia fictions*.

Senza troppi problemi, allora, potremmo affermare che *Corte Savella* (1960) di Banti sia la trasposizione teatrale di *Artemisia* (1947), come abbiamo già visto nel capitolo 2.4; che il romanzo *Artemisia ou la passion de peindre* (1997) di Marine Bramly sia l'adattamento letterario del film *Artemisia* (1997) di Merlet; oppure che il racconto *L'œil d'Artemisia* (2020) di Emmanuelle Favier sia un'ecfrasi, ovvero una trasposizione intermediale da testo visuale a testo scritto, della *Fuga d'Egitto* di Orazio Gentileschi (app. 51) conservata al Louvre (cfr. *infra* 5.3); o infine che la pièce *It's true, it's true, it's true* (2018) della compagnia teatrale Breach sia la trasposizione, attraverso la tecnica del *verbatim theatre*, degli atti del processo per stupro del 1612 (cfr. *supra* 1.4.2). A fare da collante a questi contributi così diversi vi è la sola figura di Artemisia, o meglio, come direbbe Greimas (1988), l'«unità lessicale» data dal «nome» di Artemisia[231], che è associato a un insieme di caratteristiche *tendenzialmente*, ma non *necessariamente* ricorrenti – basti pensare all'abisso che distingue il personaggio bantiano da quello della regista Merlet (cfr. *supra* 2.6).

Secondo Henry Jenkins (2007: 84), pioniere in materia, una narrazione transmediale consiste invece in «una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo». Non esiste dunque un archetipo testuale, bensì un insieme di contributi caratterizzati da alcuni aspetti ricorrenti, che lo stesso Jenkins (2010) individua attraverso sette principi: 1) la DIFFONDIBILITÀ-PENETRABILITÀ (*spreadability-drillability*), ovvero da una parte la capacità di diffondersi attraverso reti digitali, aumentando il proprio capitale simbolico, e dall'altra quella di invogliare il pubblico ad approfondire la storia scavando nella sua complessità, valorizzando singoli dettagli dell'articolato mondo narrativo. 2) La CONTINUITÀ-MOLTEPLICITÀ, ovvero da una parte l'idea di una coerenza del mondo finzionale nonostante le diverse piattaforme mediali, e dall'altra la capacità di creare anche storie alternative e mondi paralleli, che prendono spunto dalla tipica domanda *what if...?*: fra le *Artemisia fictions*, a tal proposito va considerata la fortunata saga ucronica *Ring of Fire* di Eric Flint, in cui Artemisia figura più volte, e in particolare riveste un ruolo decisivo in *1635: The Dreeson Incident* (2008). 3) L'IMMERSIONE-ESTRAIBILITÀ, ovvero sia la possibilità di immergersi completamente nel mondo narrato (come ad

[231] È interessante, a tal proposito, tornare a sottolineare come la valorizzazione del proprio nome abbia rappresentato per la stessa Artemisia uno strumento decisivo per il suo processo di *self-fashioning* (cfr. *supra* 1.7), capace di sintetizzare «posture» e atteggiamenti molto diversi fra loro, nel corso della lunga e apolide carriera dell'artista.

esempio nel dettagliatissimo romanzo di Lapierre), sia quella di estrarre un singolo segmento narrativo per trasporlo in contesti differenti, come nel caso dei *cosplay*, del merchandising o di campagne pubblicitarie innovative come *Artemisia visits* della National Gallery di Londra (cfr. *infra* 5.4); 4) WORLDBUILDING, ovvero la costruzione di mondi narrativi inclusivi in cui possono inserirsi, come tessere di un mosaico, i singoli testi che costituiscono l'esperienza transmediale; 5) SERIALITÀ, cioè una versione iperbolica e aggiornata del romanzo d'appendice ottocentesco, nella quale l'esperienza narrativa non si organizza più in una sequenza lineare e monomediale, ma si disperde in un'ampia trama dai confini mutevoli, attraverso contenuti diversi per natura e approfondimento dei personaggi. 6) MOLTEPLICI SOGGETTIVITÀ che corrispondono a punti di vista differenti, che coincidono spesso con la prospettiva dei personaggi secondari, dando loro una profondità maggiore e rendendoli coprotagonisti in *spin-off* o opere derivate: è il caso della figlia Prudenzia nel fumetto *Artemisia* (2017) di Natalhie Ferlut, dalle cui domande alla madre principia la narrazione; o del romanzo *La notte tu mi fai impazzire* (2016) di Buttafuoco (cfr. *supra* 3.2), in cui il protagonista della vicenda è Agostino, che potremmo a questo punto inquadrare come uno *spin-off* della narrazione transmediale di Artemisia; 7) PERFORMANCE, ovvero il tipo di fruizione che spesso la narrazione transmediale implica – un aspetto che caratterizza anche il «potere iconico», come abbiamo visto. A tal proposito, nel suo fondamentale saggio *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Jenkins (2007) propone due categorie che Artemisia sembra rispettare a pieno: quella di *cultural attractors*, intorno ai quali si crea una comunità di persone che condividono gli stessi interessi (basti pensare alle numerose associazioni dedicate alla pittrice, come ad esempio l'Artemisia Gallery di Chicago, cfr. *supra* 2.5); e *cultural activators*, ovvero che inducono i fruitori all'azione, come ad esempio nel caso della campagna social #MeToo contro Brett Kavanaugh, nella quale furono postate immagini dei dipinti di Artemisia (cfr. *supra* 2.7).

A fronte di questa breve panoramica, risulta chiaro come molti aspetti della transmedialità possano essere applicati proficuamente alla figura della nostra pittrice. Più che a una narrazione transmediale, nel caso di Artemisia credo però che si debba parlare, anzitutto, di un «personaggio transmediale», ovvero «un eroe finzionale la cui storia è raccontata in testi diversi su diverse piattaforme mediali, ognuno dei quali apporta nuovi dettagli alla sua biografia» (BERTETTI 2020: 46). Al pari del *Libro di Giuditta* analizzato da Barthes, che non è più considerato semplicemente come un testo biblico, Artemisia non è più recepita solo come un'artista del Seicento, come del resto la sua opera non viene più concepita nei termini di una mera produzione pittorica: nel corso degli ultimi decenni, infatti, la pittrice e i suoi dipinti sono divenuti un vero e proprio archetipo, un contenitore pronto ad accogliere contenuti di diversa natura. In cima a questa «struttura disponibile», come la definisce Barthes, è come se si sia a poco a poco installata una lente culturale, che oggi rende

«leggibili» quelle istanze traumatiche (cfr. *supra* 3) e femministe (cfr. *supra* 2.5; 4) che a lungo erano invece state represse, poste «fuori campo» dal discorso patriarcale. Nel dare spazio e tempo a questo «altrove» (cfr. DE LAURETIS 1996), dunque, la «performance» di una tale struttura drammaturgica ha assunto negli ultimi anni le forme di un'incessante produzione transmediale.

Al di là del medium utilizzato, in quanto archetipo, la nostra pittrice è divenuta inoltre una matrice mitopoietica di figure femminili che ispirano il nostro tempo, come appunto Susanna (cfr. *supra* 4.1) e Giuditta (cfr. *supra* 4.2) – le quali non sono più concepite (e concepibili) solo in quanto personaggi biblici, bensì come eroine che hanno a che fare con il mondo di Artemisia. Pur essendo una persona realmente esistita, Artemisia-come-personaggio-transmediale ha perso cioè una dimensione storica in senso stretto, proprio come i *Miti dell'individualismo moderno* analizzati da Ian Watt (2007: XV), i quali «abitano tutti una sorta di limbo in cui non sono forse considerati come veri e propri personaggi storici, ma neppure come puro frutto della fantasia». In maniera simile a Giovanna d'Arco, quindi, Artemisia è al contempo una donna vissuta nel passato e un mito della nostra epoca: un personaggio che mette cioè in crisi, direbbe Ernst Cassirer (1981: 247-70), i rapporti logici tra la categoria di successione temporale e quella di causalità: è la vita e l'opera della pittrice a influenzare il suo mito contemporaneo, o al contrario esso influenza retroattivamente la sua figura storica? Se da una parte simili quesiti dovrebbero portare la storia e la critica d'arte a ristabilirne una dimensione quanto più filologica e tangibile, dall'altra dovrebbero però anche indurre gli storici della cultura e i comparatisti a indagare a fondo il senso di una simile «metamorfosi» (cfr. FUSILLO 2018), senza che queste due spinte critiche finiscano per annullarsi a vicenda, nella (falsa) convinzione di avere rispettivamente l'esclusiva sull'artista. Come scrive Furio Jesi (2001: 336), approcciarsi oggi alla categoria del mito implica infatti un'operazione gnoseologica di «natura paradossale, scientifica e artistica» allo stesso tempo.

Il mito, come abbiamo già visto nel capitolo 4, assume un significato ulteriore se analizzato da una prospettiva di genere. Da questo punto di vista Artemisia come archetipo, e la narrazione transmediale che ne consegue, assumono oggi un ruolo rilevante nella costruzione della memoria culturale intesa come processo di trasmissione. L'influenza che la pittrice esercita attraverso le sue innumerevoli declinazioni, allora, non mira solo a «decostruire il pensiero occidentale, ma anche a prospettarne uno alternativo: un'operazione utopica che unisce un progetto politico a un'aspirazione individuale. In questa prospettiva la memoria delle donne diviene strumento critico e creativo insieme» (FORTUNATI/GOLINELLI/MONTICELLI 2004: 12-13). Se la dimensione *destruens* intrinseca all'opera di Artemisia trova una sua maggiore efficacia se applicata a ritroso, nei confronti di un discorso patriarcale che pone «fuori campo» simili soluzioni creative, quella *costruens*, invece, è

proiettata in avanti, verso un «altrove» che è giunto ormai «a leggibilità», e assume le forme di un'*utopia* capace incidere sulla realtà sociale della nostra epoca.

> La funzione concessa alla letteratura di potere parlare come i documenti storici del passato si fonda anche sulla consapevolezza che ricordare è storia e ri-creare insieme, un atto che si pone tra volontà e immaginazione, tra i fatti, la loro percezione e interpretazione e, vorrei aggiungere, tra ideologia e utopia come tensione continua. […] La memoria, dunque, può avere una funzione utopica in quanto il passato serve come punto di partenza di decostruzione del presente e come esplorazione, per il futuro, di possibilità alternative traducibili in azioni concrete. La memoria può avere così il potere non solo di lenire, ma anche di ricostruire e di indurre un cambiamento. Le utopie e distopie critiche non prospettano mondi chiusi, non escludono le differenze, ma ne fanno una fonte di forza politica, culturale e umana, rivisitando la memoria culturale come fonte di *empowerment* (MONTICELLI 2004: 88; 105-106).

Ricapitolando: la storia di Artemisia, al pari di quella di Giuditta, rappresenta ciò che Barthes definisce un «racconto forte» pregno di «energia letteraria»; data questa premessa «strutturale», e alla luce dell'accelerazione favorita dalla rivoluzione digitale (cfr. *infra* 5.4), Artemisia è oggi divenuta un «personaggio transmediale», tale da incarnare quella che io definisco una «matrice creativa» tra le più prolifiche del XXI secolo. Oltre a questo potere mitopoietico, però, Artemisia e la sua opera presentano anche una tensione ideologica, o meglio «utopica», sempre più «leggibile» per la sensibilità contemporanea. È in virtù di quest'ultimo punto che, a mio avviso, Artemisia-come-personaggio-transmediale potrebbe entrare a pieno titolo all'interno del dibattitto filosofico sul mito portato avanti negli ultimi decenni, specie all'interno del pensiero progressista.

Con il suo fortunato saggio *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007), Christian Salmon criticava, da sinistra, la macrocategoria dello *storytelling* in quanto strumento del cosiddetto «Nuovo Ordine Narrativo (NON)», e quindi sinonimo *tout court* di inganno e manipolazione. In occasione della sua pubblicazione in Italia per Fazi Editore, lo scrittore Wu Ming 1 (2008) recensì in maniera molto critica il libro di Salmon: «che il potere racconti storie è un'ovvietà, che noi si debba smettere di farlo è una scemenza […]. Solito vecchio discorso: poiché il nemico utilizza uno strumento, lo strumento diventa il nemico. Qualcun altro, per fortuna, ci ha insegnato che le macchine vanno strappate a chi le controlla e usate per contrastarne il dominio». Wu Ming 1 (2013) tornò sulla questione in occasione dell'uscita di *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche* (2010) di Yves Citton, pubblicato in Italia da Alegre nel 2013, che a suo parere rappresenta la risposta perfetta al saggio di Salmon, il quale aveva provocato nel frattempo parecchi danni agli scrittori vicini agli ambienti della sinistra.

> Quella narrazione capziosa mascherata da critica del narrare capzioso ebbe tale e tanta presa sull'intellighenzia che fra gli scrittori d'Oltralpe si diffuse come un senso di vergogna: «Che senso ha il nostro lavoro se raccontare storie è il modo più banale di fare il gioco del Potere?» […]

> L'indignazione contro lo storytelling, insomma, fornì ad alcuni nostri colleghi l'ennesima occasione di navigarsi l'ombelico. L'onta esibita e la sfiducia affettata, preincanalate nei varchi di un certo postmodernismo stagionato, diedero luogo a metanarrazioni (WU MING 1 2013).

Al contrario *Mythocratie* di Citton, secondo lo stesso Wu Ming 1 (2013) che ne ha scritto la prefazione dell'edizione italiana, «non partecipa di quest'equivoco. È un libro spinoziano fino al midollo, quindi ha tutti gli anticorpi per non ammalarsi d'apocalisse e passioni tristi. […] Citton non è un Savonarola, non si accontenta di denunciare, di gridare che il capitalismo ci rincretinisce raccontandoci storie seducenti, ma tiene sempre presente la dimensione del "che fare": come raccontare "da sinistra"? Come si svolge un racconto "di sinistra"? Cosa lo distingue dai racconti "di destra" che sentiamo ogni giorno?». A fronte di simili domande credo che la funzione mitopoietica e la plasticità transmediale assunta da Artemisia, in tal senso, possano offrire una valida possibilità da esplorare.

Attraverso numerosi riferimenti ad autori che vanno da Diderot a Foucault, Citton individua nel concetto di «scenarizzazione» il fulcro della sua analisi, ovvero la deliberata predisposizione, da parte di chi scrive, di ruoli precisi all'interno di differenti cornici narrative (*frame*), capaci di influenzare a loro volta le «condotte» dei lettori.

> Raccontare una storia a qualcuno non implica solo articolare determinate rappresentazioni d'azione seguendo una specifica successione, ma comporta anche "condurre le condotte" di chi ascolta, a seconda dell'inclinazione conferita alle articolazioni e alle concatenazioni. Mettendo in scena le trame dei personaggi (fittizi) del mio racconto, contribuisco – in maniera più o meno efficace, più o meno incisiva – a *scenarizzare* il comportamento delle persone (reali) cui rivolgo il mio racconto. Quest'attività di scenarizzazione va analizzata sia dal punto di vista delle sue caratteristiche intrinseche, legate alla natura del racconto narrativo, sia per quello che riguarda le sue ripercussioni all'interno dei nostri dispositivi mediatici. Passare dalla problematica della *narrazione* a quella della *scenarizzazione* significa chiedersi in che modo – attraverso quali strutture della comunicazione e con quali effetti possibili – una storia possa coinvolgere un pubblico e orientarne i futuri comportamenti (CITTON 2013: 18).

Negli ultimi decenni, secondo Citton, la sinistra si è spesa nel demistificare i racconti altrui senza preoccuparsi più dei propri, rinunciando a crearne di nuovi e rifiutando il mito come strumento politico in senso progressista: il nostro tempo, infatti, si contraddistingue «per l'incapacità che ha mostrato la "sinistra" di raccontar (si) delle storie convincenti» (ivi: 22), a differenza dell'efficace immaginario che viene costantemente evocato, invece, dalla "destra". Nel corso della sua speculazione, tuttavia, l'autore francese non distingue *a priori* tra scenarizzazioni buone e cattive – anche la narrazione più malintenzionata a livello ideologico può infatti produrre effetti imprevedibili: un singolo brano, una scena, un personaggio, una battuta può comunque innescare una reazione inattesa, suggerendo un itinerario emotivo e critico differente da quello preventivato. Citton è dunque

convinto che lo *storytelling*, nonostante la pervasività delle nuove forme di comunicazione, possa ancora influire sul nostro tempo in senso progressista. D'altra parte avverte però l'esigenza di «interrompere» (ma non di *rifiutare*, appunto) le dinamiche del mito, prendendo spunto dal saggio *La communauté désoeuvrée* (1983) di Jean-Luc Nancy, che mostra come non possa esserci alcun cambiamento all'interno della società senza l'elaborazione di una nuova mitologia.

Secondo Citton, la cifra distintiva del mito progressista sta proprio nello spazio e nel tempo critico descritto da questa prolifica *interruzione*, in cui diviene possibile la manifestazione di una nuova consapevolezza all'interno dell'immaginario collettivo, e quindi a sua volta una nuova comunità: un «andirivieni», come lo chiamerebbe De Lauretis, che recupera e risemantizza la precedente materia mitologica, trasponendola in un «altrove» culturale rispetto al «discorso» dominante. Secondo Citton, a fare da antidoto ai rischi intriseci al mito deve esserci però, da parte di chi scrive, una programmatica esplicitazione della sua operazione letteraria. Un alternarsi di poteri e contropoteri che, nel caso del "mito di Artemisia", è a mio avviso perfettamente rappresentato dalle parentesi metaletterarie cui Banti ricorre a più riprese nel suo romanzo: se da una parte esse mettono in guardia il lettore riguardo all'*arbitrarietà* di ciò che sta leggendo, dall'altra legittimano il senso dell'intera narrazione (che viene di tanto in tanto *interrotta*, appunto) indicando ogni volta un nuovo punto dal quale «la storia di Artemisia continua».

> Se penso alle pagine distrutte, al cauteloso arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere. M'offende l'impeto con cui trascorro al di là di quel che la memoria mi permette, di quel che il racconto portava (BANTI 2013: 255).

> Noi giochiamo a rincorrerci, Artemisia ed io. E a fermarci, non senza trabocchetti, dai più materiali e scoperti ai più nascosti. Io l'abbandono per il primo viaggio dopo la guerra: da cui, mi dico, forse non ritornerò. Lei mi rovescia sul foglio un'intera boccetta d'inchiostro. E poi ci guardiamo (ivi: 315).

> L'ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele. M'ha tradito l'urgenza con cui la vedevo, proprio la vedevo, aspettarsi da me, dopo il rimpianto d'averla perduta, e la trepidazione d'averla ritrovata così viva, quel flutto inesauribile di speranza tenace di chi continua a curare un incurabile. M'ero avvezzata, contraddicendola e persino canzonandola un poco, a collocarla nel nostro tempo, a sentirla alle mie spalle, presente. Ero sicura di esserle comprensibile e necessaria. Le preparavo delle piccole sorprese, delle interpretazioni a rovescio di quel che la memoria della sua vita m'aveva suggerito: e mi pareva che lei ci pigliasse gusto, perduta per perduta. Solo oggi, ascoltando questo lamento probabile di una madre che è stata ben viva in una notte del milleseicentotrentacinque, a Napoli, una notte vera come quella che verrà fra due ore; solo oggi m'accorgo di averle mancato di rispetto e che il suo vagheggiato consenso è, da lungo tempo, un'assenza (ivi: 342).

> Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e

> tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; e dopo un anno che le rovine son rovine, né mostrano di poter essere di più o di meno di tante altre antiche, mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo. Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (ivi: 355).

Ovviamente non tutte le *Artemisia fictions* raggiungono una simile profondità e consapevolezza, e anzi molte seguono un modello mitologico antitetico rispetto a quello indicato da Citton, però il fatto che la prima di esse presenti «interruzioni» sistematiche al suo interno è a mio avviso un dato fondamentale, che la tesi intende sottolineare: grazie a Banti, infatti, la pittrice è stata oggetto di un racconto fondativo che si discosta nettamente dalla narrazione tradizionalmente riservata agli artisti (cfr. CANNON 1994), basata sull'individualismo (maschile) di stampo rinascimentale – a sua volta legato anche a un'ideologia agonistica, teleologica e per certi versi bellicista (cfr. *supra* 3.1.3). *Artemisia* di Banti e alcune altre importanti *Artemisia fictions* (che analizzeremo tra poco), allora, credo possano rientrare a pieno titolo fra quelle narrazioni attraverso cui, secondo Citton, «l'immaginario di sinistra» potrebbe rinnovarsi nel contesto del XXI secolo, senza limitarsi a demistificare i miti altrui e senza considerare lo *storytelling* come uno strumento inevitabilmente asservito al potere.

Al di là del dibattito francese in materia, come nota il filosofo Enrico Manera nella postfazione italiana di *Mitocrazia*, è infatti chiaro sin dai tempi de *La dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer come il peccato originale di ogni illuminismo consista nel credere di potere fare a meno del mito, sottostimandone l'importanza e il radicamento nella sensibilità umana, «nel trascurarlo e nel farlo a pezzi, consegnandolo di fatto al pensiero reazionario e populista: la demitizzazione radicale, il sogno razionalistico che accomuna illuminismo e marxismo, risulta impossibile perché la sola razionalità analitica e amministrativa non sembra essere capace di superare le secche del nichilismo e del disincanto, preparando il terreno – e soprattutto le masse – a nuovi imbonitori e a reincantamenti inaspettati, fondamentalisti e dogmatici» (MANERA 2013: 248). A distanza di dieci anni le parole di Manera risultano particolarmente lungimiranti perché, proprio dopo la temperie che ha demonizzato lo *storytelling*, nel cuore dell'Occidente sono riemerse pulsioni ultraconservatrici che pensavamo (a torto) di avere ormai superato definitivamente.

L'industria culturale, nelle sue forme sempre più evolute, accessibili e semplificate, continua a essere per la società odierna una delle principali fonti mitologiche che orientano le nostre esperienze. L'ineludibile influenza del mito sulle memorie culturali e sulle identità politiche, però, implica anche un suo possibile utilizzo in senso progressista, utopistico e alternativo a quello del potere repressivo,

come abbiamo già visto ad esempio in un'ottica di genere (cfr. *supra* 4): una declinazione che possa cioè offrire da una parte una narrazione emotiva ed empatica e, dall'altra, una riflessione propedeutica alla formazione di uno sguardo critico. Ma come fare a non cadere nelle insidie del mito, visto l'endemica tendenza umana alla credulità e alla fruizione acritica? A ben vedere, secondo Manera (2013: 253), «dal secondo dopoguerra sulla scia di Mann, di Brecht, di Benjamin, di Adorno la sinistra intellettuale ha sempre avanzato l'idea che il discorso artistico fosse l'unica possibile esperienza mitica "genuina" capace di parlare alla collettività nel rispetto per l'uomo».

Secondo lo studioso, infatti, «l'esito più fecondo di un dibattito europeo sul mito, sviluppato in particolare in Germania dai tardi anni sessanta con il coinvolgimento di numerosi studiosi (su tutti Hans Blumenberg, Manfred Frank, Leszek Kolakowski, Jürgen Habermas), è che il mito va accolto, decostruito e umanizzato senza misconoscerne significati, immagini e emozioni che, se negati, finiscono per alimentare nostalgie tradizionaliste e neo-identitarie» (ivi: 248). Analogamente a Benjamin, che a suo tempo già contrapponeva la «politicizzazione dell'arte» tipica delle avanguardie contro l'«estetizzazione della politica» esperita dai fascismi, secondo Manera (ivi: 253) è ancora oggi possibile perseguire una «mitologia di sinistra», grazie «un paesaggio intellettuale recente di riflessione mitologico-politica che dall'"ontologia della finzione" di Jean-Luc Nancy in *La comunità inoperosa* […] giunge fino al "potere di scenarizzazione" di cui ci parla Citton».

La dimensione dello *storytelling*, anche nelle sue nuove forme digitali, può dunque contenere al suo interno quegli aspetti che Salmon, invece, attribuiva unicamente a una riflessione esterna, anti-narrativa. Umanizzare il mito, interromperlo di tanto in tanto, ma non rinunciare *a priori* alle sue potenzialità, significa allora concepire la narrazione come una decostruzione dell'eroe trionfante così come ci è stato tramandato dalla tradizione patriarcale, e mettere invece al centro personaggi complessi, eccentrici, minoritari; rinunciare a trame riconducibili a slogan trionfalistici; rendere esplicite le scelte autoriali; espandere a livello transmediale l'esperienza narrativa rendendola aperta, collettiva, inclusiva e anti-teleologica. Tutti aspetti che abbiamo già incontrato, indagando come l'impianto multifocale e dialogico del romanzo bantiano metta in crisi il genere del *Künstlerroman* ("romanzo dell'artista"), basato sull'epica dell'individualismo rinascimentale, oltre a proporre «un contro-racconto femminile» (cfr. DE ROGATIS 2021) di traumi privati e collettivi come la perdita dei propri genitori, lo stupro, i conflitti fra vita privata e carriera professionale, la disparità di genere e la guerra (cfr. *supra* 3.1.3).

All'interno di questa nuova mitologia progressista, allora, riscrivere la vicenda di autrici realmente esistite (ma anche di finzione, controfattuali o distopiche) potrebbe costituire un valido strumento narrativo per incidere sull'immaginario collettivo, come avremo modo di approfondire in merito al «personaggio *della* artista», sempre più al centro della produzione *middlebrow* (cfr. HOLMES

2018) degli ultimi decenni (cfr. *infra* 5.1); un archetipo che Artemisia, in quanto pioniera di un nuovo modello di donna e artista, *incarna* in maniera radicale come ad esempio nel «teatro della catastrofe» di Howard Barker, in cui la *performance* assume le forme politiche, sociali e culturali di «una severa critica dello status quo» (TURNER 1986: 80) che il potere dominate tende a preservare (cfr. *infra* 5.2); un ruolo sovversivo che diviene ulteriormente efficace nel contesto del *pictorial turn* odierno (cfr. MITCHELL 2008), in cui Artemisia e la sua opera vengono assunte dalla scena artistico-letteraria come ciò che definisco un «dispositivo ecfrastico» (cfr. *infra* 5.3). Infine, se da una parte una simile carica progressista rischia di essere assorbita dalle politiche di *pinkwashing* e *brand activism* dell'odierna industria culturale, dall'altra la tesi intende mostrare come i nuovi strumenti digitali possano offrire un formidabile strumento (più trasversale rispetto ai tradizionali luoghi del sapere quali aule universitarie o musei del centro città), capace di catalizzare un'inedita diffusione e permeazione della parabola artistica ed esistenziale di Artemisia (cfr. *infra* 5.4).

5.1 Banti, Artemisia e le sue sorelle: l'autrice come personaggio dall'*highbrow* al *middlebrow*

> Since the beginnings of the middlebrow novel in Belle Époque France, women have formed a majority of the nation's reading public, and this feminisation of reading has become more rather than less marked in the contemporary era. Once we define the literature of an age in terms of 'what did most people choose to read?', women as readers and as writers immediately assume a more central place. Moreover, if middlebrow as a cultural category is disdained by highbrow critics, this is partly because the 'brows' of culture have become implicitly gendered.
>
> (Diana Holmes, *Middlebrow matters*)

Con notevole anticipo rispetto alla scena letteraria odierna, Banti ha posto al centro delle sue narrazioni artiste del passato, autrici che sarebbero potute esistere ma (forse) non sono esistite per ragioni socioculturali, o che sono costrette a esprimere il loro talento solo in un futuro distopico. Senza tornare su *Artemisia*, che abbiamo già analizzato ampliamente, questa sezione parte dall'analisi dei racconti *Le donne muoiono* («Botteghe oscure», quad. VI, 1950) e *Lavinia fuggita* (1950), entrambi pubblicati in volume nell'omonima raccolta *Le donne muoiono* pubblicata da Mondadori nel 1951, vincitrice del Premio Viareggio del 1952. Dal primo, ambientato nel 2700, emerge il personaggio di Agnese Grasti, una pianista che smaschera la propaganda della «seconda memoria», sulla quale si basa la disparità di genere della futuristica città di Valloria, edificata sulle macerie della Serenissima; protagonista del secondo è invece Lavinia, un'orfana dell'Ospedale della Pietà di

Venezia che nel Settecento osa scrivere musica contro i richiami del celebre maestro Antonio Vivaldi. È evidente come queste due artiste si richiamino a vicenda, nello stesso luogo a mille anni di distanza, esprimendo inoltre una vocazione comune: scrivere musica e dirigere un'orchestra – un dominio a lungo considerato appannaggio maschile, in parte ancora oggi[232].

La scelta di questi due casi di studio è dovuta a una considerazione di fondo, che la tesi intende avvalorare: la convinzione per cui, cioè, presentare autrici come protagoniste di una narrazione sia uno degli strumenti più efficaci per incidere sull'immaginario delle nuove generazioni, rinnovando in senso «polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018) la monolitica figura dell'artista – da secoli cristallizzata attraverso un palinsesto fortemente patriarcale – e quindi aggiornando anche il canone scolastico e universitario. A maggior ragione perché la letteratura italiana presenta in tal senso una scrittrice di particolare interesse come appunto Banti, che assunse un ruolo di primo piano nella scena culturale del nostro Paese nonostante oggi sia invece pressoché sconosciuta, introvabile nelle librerie (*Artemisia*, ripubblicato nella collana Oscar Mondadori nel novembre 2023 a cura di Daniela Brogi, è l'unico romanzo che fa eccezione): attraverso l'analisi di due splendidi racconti (uno dei quali, *Le donne muoiono*, è stato stranamente escluso dal Meridiano del 2013), dunque, la tesi mira a evidenziare come la poetica bantiana possa contribuire all'odierno dibattito sul concetto di autorialità, sull'espansione transmediale e sulla possibilità di elaborare ancora oggi una narrazione in senso progressista.

Come abbiamo visto (cfr. *supra* 2.5), Banti si dissociò più volte dai movimenti femministi, salvo poi lamentarsi altrove di non essere stata da loro considerata come una pioniera (cfr. FORTINI 1997). Non occorre dunque perdere troppo tempo intorno alla liceità di una simile definizione, dato che l'essenza del femminismo bantiano emerge a chiare lettere in più occasioni: interrogata riguardo a *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir, ad esempio, Banti rispose così a Grazia Livi (1991: 139): «Però queste cose le ho dette anch'io e ben prima di lei. Pensa solo ad Artemisia o a Lavinia: sono donne che vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella». Sin dalla già citata nota *Al lettore* di *Artemisia*, Banti (2013: 245) aveva infatti esplicitato il movente della sua operazione letteraria, ovvero concepire – e allo stesso tempo *costruire* – la sua protagonista come «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito tra i due sessi». Una scelta che deriva dal legame fra «la vita perenta», ovvero storicamente esaurita di Artemisia, e «la vita attuale» della stessa scrittrice, come a ricucire una genealogia femminile che dal Seicento arrivi al secondo Dopoguerra, tenendo fede «un personaggio

[232] Come dimostrano ad esempio le recenti polemiche intorno all'uso della parola "direttrice" d'orchestra in luogo di "direttore", emerse durante la settantunesima edizione del Festival di Sanremo, nel 2021.

forse troppo diletto», che provoca nell'autrice «una commozione personale troppo imperiosa per essere obliterata, tradita».

Un *continuum* che arriva appunto «fino ad oggi» (BANTI 2013: 425), e non solo, se Banti immagina che persino nel 2700 sarà l'*inventio* femminile a innescare una soluzione di continuità nel corso della storia, una storia scritta ancora da soli uomini. Ne *Le Donne muoiono*, infatti, è la pianista Agnese Grasti a svelare l'inganno che da decenni governa la società di Valloria, ovvero quella sorta di incantesimo per cui le donne, non avendo memoria di vite passate, non possono accedere all'immortalità, cui invece gli uomini hanno (a loro dire) diritto: «per loro sole, infatti, la perdita era definitiva, in ognuno che morisse esse morivano, e per sempre» (BANTI 1963b: 315). In tal senso è interessante rilevare come, nell'indice della raccolta, Banti abbia scelto in maniera anti cronologica di anteporre questo racconto a *Lavinia Fuggita*, ambientato nel 1700, dove scrivere musica era invece interdetto alle donne.

> Nel 2700, infatti, s'inizia la prima generazione di quelle grandi poetesse che, a tutt'oggi, si ammirano alla pari col leggendario Omero. […] Il nome stesso di poesia fu, a poco a poco, attributo femminile come in tempi remoti era avvenuto per le imprese dell'ago e del ricamo. Disattenti e dediti a un culto dell'azione sempre più imperioso, gli uomini se ne disinteressavano, negando a quell'attività le lodi di pazienza e gentilezza che pure eran toccate alle casalinghe. Forse agiva in loro un istinto di difesa, di diffidenza, di imbarazzo. […] D'altronde pareva naturale che gli uomini, padroni di molte vite, non ricorressero alle evasioni e ai recuperi dell'arte e schivassero il regime di quiete e di solitudine necessario a favorirli. […] E finalmente anche la musica, tanto aliena allo spirito inventivo delle donne, si concesse loro per intero, esse la formarono e composero in nuovi modi, dopo averla per millenni coltivata da esecutrici soltanto (ivi: 317-321).

Attraverso questa notevole trovata narrativa, che anticipa la dimensione distopica di molte narrazioni femministe di oggi (cfr. SERKOWSKA 2016), Banti sembra suggerire come non sia l'arte in sé a essere preclusa alle donne, ma tutti quei dominî che assumono un elevato «capitale simbolico» (cfr. BOURDIEU 2015) all'interno di un determinato contesto storico-politico: quando l'arte avrà perso il suo prestigio sociale, arrivando a essere considerata come «le imprese dell'ago e del ricamo», gli uomini la lasceranno volentieri alle donne, consapevoli di come siano ben altri gli spazi da occupare per perpetuare il loro dominio – una riflessione di particolare lungimiranza dato lo strapotere maschile nella scena editoriale italiana del secondo Dopoguerra, in cui la classe intellettuale aveva ancora un'influenza rilevante sulle sorti politiche del Paese, a differenza del contesto odierno (cfr. PELLINI 2011).

A svelare tali *arcana imperii* è appunto il talento di Agnese, che inventa una melodia come se le fosse dettata da un «antichissimo adagio», estraneo alla dimensione privata dei suoi «ricordi».

> E fu proprio nell'estate 2710 […] che […] Agnese Grasti, musicista trentenne, ebbe una strana mattinata. Sedeva al piano […], quando […] si lasciò distrarre da uno spontaneo movimento delle dita che ritrovavano, senza ragione apparente, il dettato di un antichissimo adagio. Pensò di aver letto quella pagina nella prima gioventù, da scolaretta, e si meravigliò vagamente di riconoscerla con una ricchezza di consenso e di suggestione a cui non trovava, nei ricordi, riscontro (BANTI 1963b: 324-325).

La presunta immortalità degli uomini, dunque, non è altro che una tradizione collettiva alla quale potersi riferire, una memoria storica attraverso cui passare dalla dimensione privata alla sfera pubblica, così da scongiurare «il nero destino della donna nei passati secoli: che, creduto ormai superato, ritornava […] sotto il segno di una esclusione fondamentale» (ivi: 306). Poiché il racconto successivo a *Le donne muoiono* è *Lavinia fuggita*, avanzo qui l'ipotesi che l'«antichissimo adagio» che ispira Agnese sia proprio la partitura che Lavinia, mille anni prima, aveva lasciato alle sue compagne Orsola e Zanetta, prima di fuggire – così come, a sua volta, l'anonima narratrice (ovvero Banti stessa) de *Le donne muoiono* può raccontare la vicenda di Agnese grazie alle «carte che essa lasciò a un'amica» (ivi: 325). Una testimonianza autoriale che deriva cioè da una genealogia di *Amiche remote*, così come s'intitola un emblematico saggio-testamento bantiano del 1983, pubblicato su «Paragone». L'aver conservato con cura quelle pagine preziose, nel 1700 così come nel 2700, passando per l'operazione novecentesca di Banti, costituisce dunque etimologicamente una *consegna*, la conservazione millenaria di una *testimonianza autoriale*: una tradizione culturale cui potersi riferire, appunto, che incrina l'univocità del canone patriarcale.

Ancor più de *Le donne muoiono*, il racconto *Lavinia fuggita* fu subito accolto dalla critica come un vero e proprio «capolavoro»[233] (cfr. DESIDERI 2013: 1698 sgg.), a tal punto che più tardi Garboli (1985: 3) arrivò a definirlo «il racconto forse più bello di tutto il Novecento italiano». Un'opera che ancora oggi continua a esercitare un particolare fascino nella scena artistico-letteraria, tanto che di recente ha ispirato l'istallazione *Partitura a più voci* della Galleria delle Donne di Torino (cfr. MONTONE 2003) e l'omonima opera lirica su libretto di Sandro Cappelletto (2005), portata in scena per la prima volta nel 2004 al Teatro Comunale di Modena (app. 50). Sulle orme della Judith Shakespeare di Virginia Woolf, che come abbiamo visto Banti legge e traduce proprio alla fine degli anni Quaranta (cfr. *supra* 3.1.3; BASSETTI 2022a), l'autrice immagina come Lavinia sia la prima ragazza a incrinare lo *status quo* dell'Ospedale della Pietà di Venezia, dove erano accolti orfani, figli

[233] «Il primo a parlare di "capolavoro" è Cecchi, che il 15 gennaio 1952 scrive alla Banti: "Lavinia è un assoluto capolavoro; una delle cose più belle, umane, che siano uscite in letteratura in questi anni; e non soltanto in Italia, intendiamoci. Ca-po-la-vo-ro nel senso esatto del termine. Ho ripetuto questo giudizio in una inchiesta che fa 'Epoca' sui tre più bei racconti italiani contemporanei" (pubblicata il 16 febbraio). E il 26 gennaio Gianfranco Contini da Friburgo: "Lavinia fuggita mi pare cosa da avvicinare solo, e con maggior mordente linguistico, alle pagine più supreme della Woolf. Tutte le virtù di Artemisia sono piegate alla cornice (un 'quarto d'ora'?) della misura-limite di un poema. Omne tulit punctum"» (cit. in DESIDERI 2013: 1698).

illegittimi o nati da famiglie indigenti, tra cui erano selezionate alcune ragazze chiamate "figlie di choro" che, celate dietro grate metalliche, si esibivano regolarmente per il patriziato cittadino.

Lavinia è la più talentuosa fra queste, tanto da essere scelta come «prima maestra del coro»; ma con il passare degli anni sente però l'esigenza di spingersi oltre, di non limitarsi più a suonare spartiti scritti da altri, e inizia così di nascosto a comporre musica di suo pugno, sognando di arrivare a dirigere un'orchestra – un'iniziativa che mai, prima, aveva sovvertito le leggi dell'Ospedale, dove da sempre le ragazze erano state «esecutrici soltanto», come si legge non a caso nel racconto immediatamente precedente *Le donne muoiono*.

> Non c'era modo di cavarle di testa la smania di alterare le partiture da eseguirsi, d'introdurvi certe sue invenzioni e mutar la distribuzione delle parti, a volte sostituiva addirittura i motivi delle arie. Una pazzia, una maledizione. Lei [Orsola, amica di Lavinia] se n'era accorta per caso, e, da principio, non aveva visto in questo arbitrio che uno scherzo azzardato, una bravata che poteva costar cara, ma si prestava anche a qualche risata […]. Però s'era dovuta accorgere che Lavinia non se ne divertiva affatto, anzi tremava. Tremava copiando di nascosto le parti alterate, tremava dirigendo le prove e, da ultimo, si sottraeva ai suoi obblighi con cento pretesti […]: per questo l'avevano retrocessa da prima a seconda maestra del coro.
>
> Qualunque scusa avesse messo avanti per disimpegnarsi, non resisteva poi al desiderio di ascoltare le esecuzioni. Rintanata in cantucci da cui si poteva intendere senza esser visti, stava colla testa tra le mani, a momenti levava la fronte, faceva un gesto come per interrompere l'orchestra; si alzava in piedi di furia, pareva che a fatica si trattenesse dall'intervenire. Orsola soltanto, avvertita, aveva potuto seguire questi maneggi: i quali, da segreti che erano, andavano facendosi sempre meno cauti. Un giorno l'aveva incontrata che passeggiava in su e in giù, davanti alla porta del coretto, e si fermava e stringeva i pugni, poi ricominciava ad andare. Un'altra volta, eccola seduta, come se nulla fosse, sullo scalino che portava all'organo, col quaderno aperto al "maestoso" che le ragazze stavano eseguendo: e così, sulle ginocchia, ne annotava una variante, inventata allora (BANTI 2013: 485).

Dopo aver analizzato anche *Artemisia* e *Le donne muoiono*, risulta evidente come il «gesto» di Lavinia che *inventa* sia lo stesso della mano che impugna il pennello nell'*Allegoria della Pittura* (fig. 6), lo stesso dello «spontaneo movimento delle dita» di Agnese al pianoforte, e infine lo stesso di Banti che con la sua penna è riuscita a costruire una genealogia che prima non esisteva, unendo nella finzione narrativa esperienze storiche, distopiche e controfattuali che altrimenti sarebbero rimaste irrelate. Come ho già avuto modo di mostrare (cfr. BASSETTI 2021a), nella sua produzione Banti si occupò pressoché esclusivamente della vita e dell'opera di altre autrici o autori, realmente esistiti o inventati che fossero. Nell'incipit di *Lorenzo Lotto* (1953), infatti, dichiara come la sua operazione narrativa consiste nell'offrire una sorta di "asilo storico" a quell'artista che «non ha ancor trovato, né in vita né in morte, il tempo che si adegui al mondo delle sue immaginazioni, della sua lingua, e che gli è toccato, per esprimersi, venire a compromessi coll'età sua, farsi capire un po' alla muta, in parte concedendo troppo, in parte troppo azzardando, e qualche volta tradendo se stesso» (BANTI 2011: 7).

Come donna e come scrittrice, Banti si sente in «disarmonia» con il proprio tempo (GARBOLI 1970: 18): «non far morire» chi ebbe la sventura di vivere in un'epoca non «congeniale» alle proprie inclinazioni, allora, è anche un modo «per non morire» essa stessa, raccontando(si) «per interposta persona, per personaggio» (BIAGINI 1978: 39). Una premessa che diviene ulteriormente significativa se declinata attraverso una prospettiva di genere: sulle orme di *A Room of One's Own*, Banti riesce infatti a rompere il cerchio del canone attraverso un'originale soluzione creativa, in cui a essere protagoniste sono appunto autrici che «vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella». Una riflessione su cui la scrittrice tornerà anche nell'ultimo romanzo *Un grido lacerante* del 1981, attraverso la prima persona del suo *alter ego* Agnese Lanzi.

> Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. E qui, immergendosi in una intensa riflessione, si scavava a fondo, volta a volta deplorandosi o giustificandosi. No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice, la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo. E poiché l'eccezione s'era resa inafferrabile, l'aveva inventata lei, per donarla malinconicamente a una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano. Ecco, questa ragazza lei non aveva il coraggio di distruggerla: l'aveva mandata lontano, al di là del mare o in fondo al mare (BANTI 2013: 1612).

Al di là dell'etichetta femminista, volendo ora focalizzarci più sul concetto di autorialità, Banti è quindi interessata a raccontare le vicende di donne che siano anche artiste[234], e dunque colleghe, o meglio ancora *sorelle* (cfr. HELLER 2005): creature letterarie dotate a loro volta, cioè, di un'altra autorialità, capace di generare un'arte che ha vinto (o avrebbe potuto vincere, come per Lavinia) lo scorrere del tempo, dando vita così a una genealogia femminile come parte integrante di una tradizione più ampia. Una prospettiva *a posteriori* che, oltre ai rapporti di forza del passato, sovverte anche il processo di canonizzazione a venire, come testimonia l'odierno successo planetario di Artemisia, dovuto alla riscoperta della pittrice catalizzata dal romanzo bantiano.

Sebbene Tiziano Scarpa abbia negato qualsiasi debito nei confronti di *Lavinia fuggita*, nonostante l'ambientazione e la protagonista di *Stabat mater* (2008) sembrerebbero smentirlo (cfr. GIOVANARDI 2009), un altro Premio Strega come Melania Mazzucco ha invece riconosciuto più volte la sua ammirazione per la scrittrice. Romanzi come *La lunga attesa dell'angelo* (2008) o *L'architettrice* (2019), infatti, si inseriscono perfettamente nel solco della lezione bantiana; a maggior ragione perché, proprio come fece Banti prima da critica d'arte (cfr. MONTAGNI 1994), e poi nei suoi articoli sulla terza pagina del «Corriere della Sera» raccolti nel volume *Quando anche le donne si*

[234] Oltre ad Artemisia, Lavinia e Agnese Grasti, basti ricordare come Ofelia di *Vocazioni indistinte* è una maestra di pianoforte, Arcangela di *Corte Savella* è una cantante e Caterina un'apprendista pittrice (cfr. BASSETTI 2021a).

misero a dipingere (1982), Mazzucco si è occupata di artisti e artiste del passato non solo a livello narrativo, ma anche dal punto di vista divulgativo e storico-filologico: oltre ai romanzi e a opere come *Il museo del mondo* (2014) e *Self-Portrait* (2022), infatti, ha pubblicato anche il saggio *Jacomo Tintoretto & i suoi figli* nel 2009 (con documenti inediti frutto di anni di ricerche), e poi contribuito alla mostra *Plautilla Bricci pittrice e architettrice* del 2021 a Palazzo Barberini, impensabile prima della pubblicazione del suo stesso romanzo.

In più occasioni Banti (1961: 62) ha dichiarato la «chiave» storica della sua scrittura, tanto da individuare nella «verosimiglianza manzoniana» la «sincerità» della sua «vocazione narrativa», che consiste nel «discernere nel tessuto velocemente trascorrente dei "fatti" accaduti un momento o un secolo fa, quanto di eterno accomuna e distingue le azioni umane, ecco il compito del narratore che è sempre uno storico» (ivi: 59). Nella sua produzione critica e letteraria, oltre che attraverso la rivista «Paragone» co-fondata con il marito Longhi nel 1950, Banti ha suggerito con grande anticipo un nuovo connubio fra storia, arte e letteratura che tanto si sta rivelando prolifico nell'«espansione intermediale» degli ultimi anni (cfr. FUSILLO 2014). L'efficacia di un tale approccio, ermeneutico e creativo allo stesso tempo, è ulteriormente confermata dal fatto che alcune intuizioni avanzate sotto forma narrativa si siano rivelate fondate dopo decenni di ricerca, come dimostra un esempio vicino all'opera bantiana: da quanto emerso dagli archivi dell'Ospedale della Pietà (cfr. GILLIO 2006), infatti, talvolta erano le stesse "figlie di choro" a comporre la musica che suonavano, proprio come immaginato in *Lavinia fuggita*.

Banti ha quindi *inventato* il personaggio di Lavinia non perché credesse che un talento del genere non fosse mai esistito (o potuto esistere), ma perché una simile autorialità femminile era ancora «inafferrabile», ovvero nessuno – prima di lei – l'aveva indagata in tal senso, dandole una forma potenziale: come scrive l'autrice riguardo ai più felici brani manzoniani, allora, potremmo dire che anche quelli di Banti sono «idilli che parevano invenzioni e non erano che ritrovamenti, scoperte, frutto di un lavoro sapiente di scavo nel gran seno della storia» (BANTI 1961: 62). Più che controfattuale, dunque, la lezione bantiana ci appare piuttosto come ispiratrice di un movimento biunivoco, un «andirivieni», come lo definirebbe De Lauretis (cfr. *supra* 4): come ho proposto altrove (cfr. BASSETTI 2020), la scrittrice assume cioè un ruolo simile a quello del «lampadoforo dantesco», che illumina a ritroso la via verso una ricerca storico-letteraria a venire, proiettando al contempo nuova luce sul passato, in maniera analoga a quanto evidenziato in *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures* (2015) di Jeremy Black.

Senza dover arrivare necessariamente al Sei o al Settecento, basti pensare del resto alle poesie di un'autrice del calibro di Emily Dickinson (1830-1886), rimaste a lungo confinate fra le mura domestiche senza che nessuno potesse leggerle; o, ancora più di recente, alla pittrice svedese Hilma

af Klint (1862-1944), che dopo decenni di oblio è stata celebrata come pioniera dell'astrattismo in una mostra del Guggenheim di New York curata da Tracey Bashkoff nel 2018, intitolata emblematicamente *Paintings for the Future*. Ciò che ha permesso a queste due vere e proprie *Maestre* di entrare nel canone, dunque, è la stessa operazione bantiana che ha preservato gli spartiti di Lavinia, poi eseguiti da Agnese a mille anni di distanza: passare da una dimensione privata, claustrale e domestica, a una pubblica, sociale e politica, attraverso una tradizione culturale alternativa rispetto a quella dominante, di cui Artemisia si è fatta appunto pioniera.

Molti altri potrebbero essere gli esempi da citare a riguardo: come lo straordinario talento musicale di Maria Anna Mozart (1751-1829), al centro del fortunato romanzo *La sorella di Mozart* (2006) di Rita Charbonnier; la determinazione e la visione politica di Caterina la Grande, imperatrice di Russia dal 1762 al 1792, raccontata con irriverente ironia nella serie tv *The Great* (2020-2023), liberamente ispirata dagli scritti della stessa regnante; ma anche personaggi finzionali come Anna Holtz, la ragazza che contribuisce nell'ombra alla scrittura dei capolavori di Beethoven, protagonista del film *Copying Beethoven* (2006) della celebre regista Agnieszka Holland; fino ad arrivare a produzioni più recenti come *The Queen's Gambit* o *Enola Holmes* di Netflix, che declinano al femminile dominî spesso considerati appannaggio maschile come il mondo degli scacchi o quello dell'investigazione filosofica e avventurosa – non ironica e attempata come quella, ad esempio, del celebre personaggio televisivo di Jessica Fletcher.

Non è allora un caso se, in più occasioni, *Artemisia* di Banti sia stato considerato come l'apripista di un canone internazionale riservato a *fictions* dedicate a donne artiste: come nel caso del saggio *Literary Sisterhoods. Imagining Women Artists* (2005) di Deborah Heller, che analizza insieme al romanzo bantiano anche *Corinne* (1807) di Madame de Staël, *Daniel Deronda* (1876) di Geroge Eliot, *Friend of my Youth* (1990) di Alice Munro e i racconti di Grace Paley; oppure il volume *Writers and Artists in Dialogue. Historical Fiction about Women Painters* (2015) di Cortney Cronberg Barko, che mette in relazione *Artemisia* di Banti, considerata «the only fictionalized biography of a woman artist that has generated extensive critical study by literary scholars» (ivi: 3), con *Alias Olympia* (1992) di Eunice Lipton, *The Incantation of Frida K.* (2002) di Kate Braverman, *Beauty is Convulsive: The Passion of Frida Kahlo* (2002) di Carole Maso, *Lydia Cassatt Reading the Morning Paper* (2002) di Harriet Scott Chessman, *The Forest Lover* (2004) di Susan Vreeland, dedicato alla pittrice canadese Emily Carr (1871-1945), e *Camille Claudel: A Novel* (2005) di Alma H. Bond.

Di fronte a gran parte di queste opere analizzate da Barko, il cui corpus è in costante crescita negli ultimi anni, potrebbe a mio avviso essere interessante applicare la categoria di *middlebrow* così come è stata formalizzata da Diana Holmes, nel suo fondamentale saggio *Middlebrow matters* del

2018, che esplicita la dimensione di genere implicita nella tradizionale distinzione tra letteratura "di largo consumo" e letteratura "alta". Vale la pena segnalare, a riguardo, come uno dei più importanti casi di studio indagati da Holmes (2018: 3) sia quello di Colette, definita l'unica autrice francese del primo Novecento «to have achieved – belatedly – canonical status. […] My aim is to reclaim Colette as a middlebrow writer in the most positive sense of the word». Significativamente, Banti definiva già Colette in una lettera a Longhi del 1917 come «un'Artemisia Gentileschi della letteratura moderna» (GARAVINI 2013b: LXV), proponendo un collegamento *anacronistico* e multidisciplinare che, per certi versi, anticipa l'approccio critico che è alla base di questa tesi. Proprio come Holmes, anche Banti si occupò in veste di critica letteraria della scrittrice d'Oltralpe, prima con un articolo in occasione della sua scomparsa (*Saluto a Colette* del 1954, selezionato dall'autrice all'interno della raccolta di saggi *Opinioni* del 1961) e poi traducendo *La Vagabonde* per Mondadori nel 1977, oltre a scriverne un saggio introduttivo (*Les "moralités" di Colette* pubblicato per la prima volta su «Paragone» nel 1976).

> These [reasons for reading such novels] include the desire to be entertained, the wish to expand one's own knowledge and understanding, the appeal of venturing, through simulated experience, beyond the confines of the self. The novels that satisfy this demand are beguiling but serious, pleasurable but instructive, singular – not formulaic – but accessible. They constitute the subfield of the middlebrow. […] Since the beginnings of the middlebrow novel in Belle Époque France, women have formed a majority of the nation's reading public, and this feminisation of reading has become more rather than less marked in the contemporary era. Once we define the literature of an age in terms of 'what did most people choose to read?', women as readers and as writers immediately assume a more central place. Moreover, if middlebrow as a cultural category is disdained by highbrow critics, this is partly because the 'brows' of culture have become implicitly gendered. Across Western cultures, and conspicuously in France, modernism has been the dominant aesthetic of high culture since (at least) the beginning of the twentieth century. This is still the case in the twenty-first, since postmodernism has inherited modernism's mistrust of mimesis, realism and established (hence easily legible) artistic form. Modernism prizes the demanding, the unexpected and the difficult […], aligning difficulty with seriousness and a heroic moral stance. Literature that is accessible, because it deploys techniques that have become familiar, is correspondingly downgraded. In the case of narrative fiction, this deprecation of established practice means a disregard for plot and character, and a sceptical view of the mainstream novel's traditional concern with love, romance, family, the social filtered through domestic dramas. […] Modernism cast an ironic light on emotion or pathos in the novel, and made 'sentimentality' a mark of shame […]. The sort of fiction associated with women readers – which, though often itself oppositional and ironic, tends to take seriously both domesticity and romance – became the antithesis of authentic high art, the middlebrow[235] (HOLMES 2018: 1-2).

[235] «Queste [ragioni per leggere simili romanzi] includono il desiderio di essere intrattenuti, il desiderio di espandere la propria conoscenza e comprensione, il fascino di avventurarsi, attraverso un'esperienza simulata, oltre i confini del proprio io. I romanzi che soddisfano questa richiesta sono seducenti ma seri, piacevoli ma istruttivi, singolari – non formulari – ma accessibili. Costituiscono il sottogenere del *middlebrow*. Fin dagli esordi del romanzo *middlebrow* nella Francia della *Belle Époque*, le donne hanno costituito la maggioranza del pubblico di lettori della nazione, e questa femminilizzazione della lettura è diventata più, che meno marcata nell'epoca contemporanea. Una volta definita la letteratura di un'epoca in termini di "cosa ha scelto di leggere la maggior parte delle persone?", le donne come lettrici e

Sebbene nate all'interno di una forma stilistica ben più ricercata ed elitaria, celebrata dalla critica come letteratura "alta", Artemisia, Agnese e Lavinia hanno aperto la strada a molte sorelle dell'odierna produzione culturale, le quali, se da una parte vengono ancora spesso snobisticamente ignorate dal mondo accademico, dall'altra testimoniano come lo *storytelling* possa ancora contribuire a rinnovare in senso progressista l'immaginario collettivo. Per la prima volta, nel contesto italiano e non solo, Banti mostrò con il suo romanzo (e poi con la sua pièce) come una pittrice realmente esistita potesse diventare una creatura letteraria, o meglio ancora un «personaggio transmediale» capace – direbbe Citton – di «coinvolgere un pubblico e orientarne i futuri comportamenti». Un simile «potere iconico» implica allora una reazione di natura performativa tra i "lettori" odierni, abituati come mostra Jenkins (2007) a una nuova fruizione di carattere transmediale, ma anche – come nota Holmes – a una forma *middlebrow* che prima dell'avvento della rete era molto più difficile definire a livello teorico: «recent rise of online book clubs and readers' blogs, which make available – albeit in a fairly random way – something that has always been very difficult to research: that is, a novel's reception by ordinary, non-professional readers» (HOLMES 2018: 4).

Ancora oggi, *Artemisia* di Banti rimane un esempio insuperato nel conciliare uno stile altamente letterario e una magnetica carica emotiva, oltre a rappresentare l'opera fondativa del (sotto)genere del «romanzo *della* artista» (cfr. RACCIS 2022). Tuttavia, questo straordinario risultato è stato di recente letto dalla critica italiana *in contrapposizione* a opere di autrici contemporanee, come ad esempio i romanzi di Mazzucco, ritenuti inferiori a livello formale data la loro «funzione troppo scopertamente civile».

> Questa tradizione [del romanzo "della artista"] ha la propria origine in *Artemisia* di Anna Banti, che fissa un orizzonte insuperato nella costruzione di un personaggio complesso e irriducibile a qualsiasi etichetta. Al contrario, alcuni romanzi contemporanei, come quelli di Melania Mazzucco, attribuiscono al lavoro di riscoperta di biografie dimenticate una funzione troppo scopertamente civile, con evidenti ricadute sull'efficacia narrativa (RACCIS 2022: 49).

---

come scrittrici assumono immediatamente una posizione più centrale. Inoltre, se il *middlebrow* come categoria culturale è disdegnato dai critici *highbrow*, ciò è in parte dovuto al fatto che le "fronti" della cultura hanno implicitamente assunto una dimensione di genere. In tutte le culture occidentali, e in particolare in Francia, il modernismo è stato l'estetica dominante della cultura alta almeno dall'inizio del XX secolo. Questo è ancora il caso del XXI secolo, poiché il postmodernismo ha ereditato la diffidenza del modernismo nei confronti della mimesi, del realismo e della forma artistica consolidata (quindi facilmente leggibile). Il modernismo premia l'esigente, l'inatteso e il difficile [...], allineando la difficoltà alla serietà e a una posizione morale eroica. La letteratura accessibile, poiché utilizza tecniche ormai familiari, viene di conseguenza degradata. Nel caso della narrativa, questo declassamento delle pratiche consolidate si traduce in un disprezzo per la trama e il personaggio, e in una visione scettica della tradizionale preoccupazione del romanzo tradizionale per l'amore, il romanticismo, la famiglia, il sociale filtrato attraverso i drammi domestici. [...] Il modernismo ha gettato una luce ironica sull'emozione o sul pathos nel romanzo, e ha fatto del "sentimentalismo" un marchio di vergogna [...]. Il tipo di narrativa associata alle lettrici – che, sebbene spesso di per sé oppositiva e ironica, tende a prendere sul serio sia la dimensione domestica che il romanticismo – divenne l'antitesi dell'autentica arte alta, il *middlebrow*».

In questa sede intendo invece sostenere come simili opere, nel contesto italiano e non solo, siano da leggere *alla luce* del romanzo bantiano, sebbene spesso non raggiungano la sua stessa «efficacia narrativa» – la quale del resto, anche in *Artemisia*, è smorzata in più *loci* da un'altalenante coesione drammaturgica. Seppure complesso e irriducibile a facili etichette, infatti, il personaggio di Artemisia è in realtà costruito da Banti proprio «scopertamente», come abbiamo già visto, in quanto «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi» (BANTI 2013: 245). Se da un lato Banti è senza dubbio parte integrante di una cultura cosiddetta "alta", sull'onda lunga della stagione (tardo)modernista, dall'altro è innegabile come la sua opera abbia ispirato – e continui ancora a ispirare – opere che oggi guardano invece più al *middlebrow* che all'*highbrow*. Limitarsi a ribadire l'appartenenza di Banti a un *milieu* elitario ben determinato, e basarsi unicamente sulle sue dichiarazioni di poetica esplicita, credo non siano le premesse critiche migliori per analizzare quegli esiti che oggi – seppur in un'eventuale e parziale eterogenesi dei fini – caratterizzano la ricezione della sua opera e, di riflesso, quella della sua pittrice «forse troppo diletta».

Per comprendere l'odierna fortuna transmediale di Artemisia, dunque, occorre considerare anche come la pittrice *incarni*, grazie alla pionieristica operazione di Banti, un tipo letterario che proprio nel nostro tempo sta trovando una sua prima sistematizzazione. Ovvero quella che io definirei, in una sorta di Rinascimento dell'individualismo femminile formalizzato da decenni di critica femminista, la donna *fabră*, ovvero "artefice del proprio destino": una donna-soggetto (e non più oggetto) capace di incidere direttamente non solo nella sfera privata e famigliare, ma anche sulle sorti sociali e politiche della sua epoca, attraverso l'espressione «congeniale» (direbbe Banti) di un pensiero, di una visione del mondo, di uno stile, di una poetica, come appunto nel caso di Artemisia e della sua opera.

Intervistando Banti per la storica rivista «Noi Donne», in occasione della vittoria del Premio Viareggio con *Le donne muoiono*, Renata Ordavo (1952: 6) scrive infatti che nella produzione della scrittrice la donna

> reclama a sé il riconoscimento del suo reale valore storico, perch'essa come l'uomo fa parte dell'interezza umana, pesa sugli eventi, o ha diritto a pesarvi in modo che i fenomeni sociali vengano sottoposti alla revisione del suo intelletto che potrebbe dar loro un corso ben diverso. Ma essa spesso rimane nell'ombra perché sono state spesso lontane le condizioni per unire la sua voce al canto universale. Ecco – ci ha detto [Banti] – bisogna con ogni mezzo fabbricare la nostra moralità che darà frutti duraturi. Insomma bisogna fare in modo che le donne non muoiano più.

5.2 Artemisia e il «teatro della catastrofe» di Howard Barker

> GALACTIA: You want me to paint like a man.
> SUPPORTA: No –
> GALACTIA: Yes, you want me to paint a man's painting.
> SUPPORTA: I do not. What man can paint like you in any case? The vigour, the effort, the agony? No man.
> GALACTIA: And no man honestly hates murder, either. You ask me to be responsible, when what you really mean is, 'celebrate the battle'!
>
> (Howard Barker, *Scenes from an Execution*)

A riprova del fatto che il personaggio di Artemisia, grazie all'operazione pionieristica di Banti, sia divenuto un archetipo narrativo del nostro tempo, la tesi analizzerà in questa sezione un caso di studio tratto dall'opera teatrale del noto drammaturgo Howard Barker, ovvero *Scenes from an Execution*, una pièce liberamente ispirata alla figura della nostra pittrice. È proprio il teatro, infatti, come abbiamo già accennato (cfr. *supra* 2.6), il genere che più di ogni altro ha visto un incessante proliferare di *Artemisia fictions*, a partire da *Corte Savella* (1960) di Banti fino alle innumerevoli rappresentazioni teatrali di varia natura (e ambizione artistica), monologhi e *Tableaux Vivants* messi in scena in questi ultimi mesi, in occasione delle mostre di Napoli (2022-2023) e Genova (2023-204). Data la predilezione della scena teatrale contemporanea nei confronti di Artemisia, questa sezione tenta di avanzare alcune ipotesi intorno alla particolare attrattività esercitata dall'artista, in quanto «personaggio transmediale» in senso drammaturgico e performativo.

Lo stesso Barker, con una formula divenuta ormai celebre, definisce la sua produzione come un «Teatro della Catastrofe» (cfr. LAMB 2004). La maggior parte delle sue opere, infatti, sono ambientate in cornici catastrofiche, prima o dopo momenti traumatici a livello privato e collettivo. Ciò permette all'autore di slegare i suoi personaggi dalle convenzioni che regolano il vivere comune all'interno di un determinato contesto politico e sociale, indagando così una gamma di comportamenti inattesi e sorprendenti – un premessa teorica che ricorda l'effettiva vicenda della riscrittura del romanzo bantiano, la cui prima versione finì sotto le macerie dei bombardamenti nazisti: «Questo risveglio di Artemisia», scrive in maniera per certi versi analoga Banti (2013: 347), in un momento cruciale come quello della Ricostruzione, «è anche il mio risveglio. Son scadute le franchigie della guerra, quelle libertà dello straordinario che ognuno si sentiva concesse».

La catastrofe diviene allora uno spazio-tempo, un «altrove» particolarmente propizio all'emersione di un nuovo paradigma attraverso il quale riedificare, su altre fondamenta, un mondo ridotto ormai in macerie: a tal proposito vale la pena ricordare come, nel 27 dicembre 1943, a piena guerra in corso, Banti scrive a Bellonci che «ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera,

con altre giustificazioni» (cfr. *supra* 3.1.1). È in questo particolare frangente di crisi che il corpo, l'indipendenza e il desiderio femminile assumono allora un ruolo centrale, essendo stati repressi per secoli e dunque non avendo potuto esprimersi liberamente. Non a caso il teatro di Barker è pieno di donne che si oppongono all'oggettificazione fisica e simbolica del sistema patriarcale, attraverso la propria peculiare soggettività: basti pensare a Bradshaw di *Victory* (1983), Galactia di *Scenes from an Execution* (1985), che come vedremo è liberamente ispirata proprio ad Artemisia, ma anche il cast femminile di *The Castle* (1985), *Judith* dell'omonima pièce del 1990, anch'essa ispirata al dipinto di Artemisia (cfr. FINBURGH 2008), Katrin di *The Europeans* (1991) e Tenna di *Animals in Paradise* (2000).

Come scrive Clare Finburgh (2008) nel suo articolo *Women in Howard Barker's Theatre*, l'autore britannico è riuscito a formalizzare nelle sue pièces «a space where the female protagonist can briefly affirm her subjectivity and autonomy outside the regulated norms of myth and ideology. Judith, like many other female protagonists in Barker's theatre, rejects her status as an object of others' fantasies and desires. She refuses to conform meekly to the norms dictated by categories such as woman, mother, virgin, vamp, *femme fatale*»[236]. I personaggi femminili della produzione di Barker sono infatti fondamentali nel portare a termine quella che, come lo stesso autore ha dichiarato, dovrebbe essere oggi la missione politica del teatro, ovvero ispirare la «speculazione morale» di «ciò che potrebbe essere» in senso utopistico, indagando il «desiderio» come enzima di un prolifico «disordine creativo».

> The real end of drama in this period must be not the reproduction of reality, critical or otherwise (the traditional model of the Royal Court play, socialistic, voyeuristic), but speculation – not what is (now unbearably decadent) but what might be, what is imaginable. The subject then becomes not man-in-society, but knowledge itself, and the protagonist not the man of action (rebel or capitalist as source of pure energy) but the struggler with self. So in an era when sexuality is simultaneously cheap, domestic and soon-to-be-forbidden, desire becomes the field of enquiry most likely to stimulate a creative disorder (BARKER 1997: 38).[237]

> The Theatre of Catastrophe addresses itself to those who suffer the maiming of the imagination. All mechanical art, all ideological art (the entertaining, the informative), intensifies the pain but

[236] «[…] uno spazio in cui la protagonista femminile può affermare temporaneamente la propria soggettività e autonomia al di fuori delle norme regolamentate del mito e dell'ideologia. Judith, come molte altre protagoniste del teatro di Barker, rifiuta il suo status di oggetto delle fantasie e dei desideri altrui. Rifiuta di conformarsi docilmente alle norme dettate da categorie come donna, madre, vergine, vamp, *femme fatale*».

[237] «Il vero fine del dramma in questo periodo non deve essere la riproduzione della realtà, critica o meno (il modello tradizionale del Royal Court play, socialistico, voyeuristico), ma la speculazione – non ciò che è (ormai insopportabilmente decadente) ma ciò che potrebbe essere, ciò che è immaginabile. Il soggetto diventa allora non l'uomo nella società, ma la conoscenza stessa, e il protagonista non l'uomo d'azione (ribelle o capitalista come fonte di pura energia) ma il combattente con se stesso. Così, in un'epoca in cui la sessualità è contemporaneamente economica, domestica e presto proibita, il desiderio diventa il campo di indagine più adatto a stimolare un disordine creativo».

> simultaneously heightens the unarticulated desire for the restitution of moral speculation, which is the business of theatre (ivi: 67).[238]

La poetica di Barker presenta elementi molto affini alle teorie di un altro autore inglese come Victor Turner, che ha collaborato più volte in progetti comuni con il drammaturgo, oltre a scrivere pagine fondamentali sulle ripercussioni sociali e culturali della rappresentazione teatrale. Nel suo fondamentale saggio *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* del 1982, l'antropologo riflette su come il teatro, nell'epoca contemporanea, abbia assunto una funzione critica nei confronti dello *status quo* che prima, nelle comunità tribali, era riservata ad altre pratiche collettive – una carica performativa di natura sovversiva che, grazie ai *Queer studies*, si è iniziata a «leggere» negli ultimi anni anche attraverso la categoria del genere.

> Esattamente quello che fanno i membri di una tribù quando fabbricano maschere, si travestono da mostri, ammucchiano simboli rituali disparati, invertono o fanno la parodia della realtà profana nei miti e nelle leggende popolari, è ripetuto dai generi di svago delle società industriali quali il teatro, la poesia, il romanzo, il balletto, il cinema, lo sport, la musica classica e rock, le arti figurative, la pop art, ecc.: essi giocano con i fattori della cultura, raccogliendoli in combinazioni solitamente di carattere sperimentale, talvolta casuali, grotteschi, improbabili, sorprendenti, sconvolgenti. Solo che essi fanno questo in un modo molto più complicato di quanto avvenga nella fase liminale dei riti tribali di iniziazione, poiché i generi specializzati di intrattenimento artistico e popolare (cultura di massa, cultura pop, cultura folk, alta cultura, cultura alternativa, cultura di avanguardia, ecc.) si moltiplicano, in contrasto con il numero relativamente limitato dei generi simbolici in una società 'tribale', e ciascuno di essi al suo interno lascia ampio spazio a scrittori, poeti, drammaturghi, pittori, scultori, compositori, musicisti, attori, comici, cantanti folk, musicisti rock, e in generale ai 'produttori' di cultura, per creare non soltanto forme strane, ma anche, e abbastanza di frequente, modelli […] che contengono una severa critica dello status quo, in tutto o in parte (TURNER 1986: 79-80).

La tesi intende mostrare come Artemisia, più di altre figure del passato, rappresenti appunto un «modello» particolarmente efficace nel problematizzare gli orizzonti ideologici del nostro tempo, e specie quella serie di endemiche analogie che legano maschilismo e militarismo, sistema patriarcale e canone storiografico, già incontrate riguardo all'influenza woolfiana alla base del romanzo bantiano (cfr. *supra* 3.1.3). Così come i dipinti di Artemisia sono riusciti a indicare un «altrove» che non era ancora stato messo «a fuoco» dalla scena artistica, rappresentata dal punto di vista univoco di una visione patriarcale, allo stesso modo Artemisia-come-personaggio permette oggi di *performare* sulla scena teatrale una critica radicale che, d'altra parte, non riesce a essere formalizzata con la stessa efficacia dalla speculazione filosofica o da altri media artistico-letterari.

---

[238] «Il Teatro della Catastrofe si rivolge a coloro che subiscono la menomazione dell'immaginazione. Tutta l'arte meccanica, tutta l'arte ideologica (l'intrattenimento, l'informazione), intensifica il dolore ma allo stesso tempo accresce il desiderio non articolato di restituzione della speculazione morale, che è il mestiere del teatro».

> Mediante il processo stesso della performance, ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce […]. Il 'significato' è 'spremuto fuori' da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che richiama a gran voce una comprensione […] penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che 'preme fuori' verso un''espressione' che la completi (TURNER 1986: 36).

Più che in ogni altra *Artemisia fiction*, è proprio in *Scenes from an Execution* che Artemisia (sotto il nome di Galactia) trascende la sua dimensione contingente di donna e artista vissuta nel XVII secolo per assumere un significato universale, valido in qualsiasi latitudine ed epoca storica. Il drammaturgo inglese, infatti, porta a «conflagrazione» le potenzialità sovversive del suo personaggio mettendolo in relazione con una tragedia collettiva, una «catastrofe» appunto: questa premessa permette allora alla pittrice di *incarnare* uno strumento ermeneutico capace di far emergere ciò che, solitamente, viene sommerso dall'ideologia dominante. Nato come radiodramma per la BBC nel 1984, *Scenes from an Execution* è stato messo in scena per la prima volta nel 1990 all'Almedia Theatre di Londra con Glenda Jackson come protagonista, per poi approdare al Mark Taper Forum di Los Angeles (1992), al Centre Dramatique de Bourgogne a Digione (1993), al Württembergische Landesbühne di Esslingen (1993), al Khan Theatre di Gerusalemme (1996), al Potomac Theatre Project di New York (2008), con la partecipazione della pluripremiata attrice Jan Maxwell, al celebre National Theatre di Londra (2012) e molti altri teatri ancora.

Protagonista della vicenda è Galactia, una pittrice di successo attiva nella Venezia del Seicento. Il suo personaggio d'invenzione è liberamente ispirato («loosely based on», come scritto nella cartella stampa) dalla figura di Artemisia Gentileschi, che visse proprio a Venezia intorno al 1627-1630, influenzando profondamente la scena artistica e letteraria della Serenissima (cfr. *supra* 1.8). A innescare la macchina narrativa dell'opera teatrale, tutta incentrata sul conflitto fra arte e politica, e declinata programmaticamente da un punto di vista di genere, è la commissione da parte del governo veneziano di un'importante opera pubblica: il Doge Urgentino vuole infatti che Galactia realizzi un imponente dipinto volto a celebrare la vittoria militare nella Battaglia di Lepanto (1571), in cui ha partecipato suo fratello Suffici come ammiraglio – un quadro del quale si disquisisce durante l'intera vicenda, ma che a teatro non viene mai mostrato al pubblico.

L'opera principia in *medias res*, mentre Galactia sta abbozzando sulla tela il corpo di Carpeta, un giovane pittore che posa nudo per lei come modello, mostrando il proprio sedere. Veniamo subito a sapere che egli ha una relazione sentimentale con la donna, nonostante sia già sposato – la pittrice, più anziana rispetto al suo amante, assume dunque una posizione di potere rispetto all'uomo che sovverte il consueto rapporto di forza fra i due sessi. In un'agnizione improvvisa, mentre dipinge il soggetto bellico commissionatole dal Doge, la pittrice realizza come l'uomo non lascerà mai sua

moglie, al contrario di quello che continua ad assicurarle. I due iniziano allora a litigare, e Carpeta definisce Galactia con dei termini che solitamente vengono percepiti come positivi se riferiti a un uomo, ma che assumono invece una connotazione negativa se rivolti a una donna: «You are ambitious and ruthless»[239].

La discussione passa poi sul piano professionale, sovvertendo gli abituali ruoli di genere: Carpeta accusa Galactia di essere la causa del suo scarso impegno lavorativo («you have robbed me of all my resources, I am exhausted by you and my work is going to the –»), mentre la pittrice lo interrompe con ironia pungente («What work?»), accusandolo di dipingere sempre lo stesso soggetto cristologico: «You have painted Christ among the flocks eight times now, you must allow the public some relief –». Stizzito, Carpeta ribadisce urlando di essere un pittore superiore («I AM A BETTER PAINTER THAN YOU») e di aver replicato il soggetto del «Buon Pastore»[240] per ben otto volte perché è un «fanatico della perfezione», a differenza di Galactia che invece – secondo il pittore – si «svende» camaleonticamente ai vari committenti pur di ottenere successo: un discorso che ricorda il paragone stilistico tra Orazio e Artemisia, in cui l'eterogeneità dell'opera della figlia è stata spesso contrapposta alla presunta coerenza del padre (cfr. BAL 2005), ritenuto quindi superiore, sebbene la pittrice fosse maggiormente apprezzata in vari contesti seicenteschi come la Firenze medicea di Cosimo II o la Roma degli anni Venti.

Tornando alla pièce, la discussione fra Galactia e Carpeta finisce in malo modo, e la pittrice costringe il suo amante a uscire dal suo studio senza pantaloni: una scena comica che ribadisce ancora una volta la posizione dominante della donna all'interno del rapporto amoroso. Al suo posto entra Prodo, un veterano della battaglia di Lepanto che ha una freccia di balestra conficcata nel cranio, oltre a numerose altre ferite che mostra a pagamento a pittori, anatomisti e curiosi. La nostra protagonista, però, non è attratta da lui in senso voyeuristico, bensì vuole capire cosa si prova a combattere sul campo: «What about the battle, Prodo?». La pittrice incalza l'uomo sulle motivazioni della guerra, sul significato delle sue ferite orripilanti, alludendo all'insensatezza di tutto quello spargimento di sangue: «Why was the battle fought, Prodo?». A tali domande l'uomo rimane destabilizzato, come se fossero impronunciabili, specie da parte di una donna: «What sort of woman are you?», «You are an unkind woman, you…». Poco dopo Prodo, sconvolto, viene licenziato dalla pittrice, la quale colpita da quella reazione rimette mano al suo album da disegno – il quale, nella versione radiofonica del

[239] Salvo diversa segnalazione, queste e le seguenti citazioni sono tratte da Howard Barker, *Scenes from an Execution*, in *Plays One*, Oberon Books, London, 2006, pp. 151-192.

[240] Salvo diversa segnalazione, la traduzione in italiano di *Senes from an Execution* è quella di Paolo Bertinetti, contenuta nel volume Howard Barker, *Scene da un'esecuzione*, a cura di P. Bertinetti, Palermo, Sellerio, 1995. Va segnalato che in questa edizione, come nota Bertinetti, «alcuni improbabili cognomi italiani dei personaggi (improbabili ma verosimili per un orecchio inglese) in traduzione sono stati cambiati». Nella presente tesi, invece, mi riferirò ai personaggi con i loro nomi originali anche nella traduzione italiana.

dramma, prende vita attraverso la figura retorica della prosopopea come «presentatore» di alcune scene (cfr. BERTINETTI 1995: 21).

La seconda scena è ambientata in un palazzo gentilizio, dove Urgentino convoca Galactia per essere aggiornato sul prosieguo dei lavori. Il Doge si lamenta della scarsa visibilità riservata al fratello ammiraglio, e Galactia risponde sarcasticamente: «He is – fourteen feet high». La discussione passa poi su un piano più teorico, relativamente al rapporto fra politica e arte: «I know you are an artist and I am a politician, and we both have all sorts of little mannerisms, turns of speech, beliefs and so on, which neither of us will be happy to renounce». Il Doge, a questo punto, confida a Galactia che l'opera stava per essere assegnata a Carpeta, molto apprezzato dai cardinali del comitato per le sue opere devozionali (gli otto «Buon Pastori» di cui sopra); ma lui in persona, Urgentino, si è battuto per affidarla a lei. Il Doge, infatti, contrappone Carpeta, che reputa «finito», alla pittura vitalistica, agonistica, «atletica» e piena di «sudore» di Galactia: «Signora, I have taken a chance with you, do you know why? Because you sweat. Your paintings sweat. Muscle. Knuckle. Shin. No one drapes in your pictures. They clash. Kissing even, is muscular». Una significativa inversione degli usuali attributi di genere che, come abbiamo visto, è stata già avanzata dalla critica nell'analizzare le opere "dolci e liriche" di Orazio e quelle "virili e aggressive" di Artemisia (cfr. GREGORI 1991).

Dopo questa *captatio benevolentiae*, però, Urgentino ribadisce il punto cruciale della questione, ovvero la natura politica e propagandistica dell'opera.

> URGENTINO: Good! But listen, this is a State commission, an investment, an investment by us, the Republic of Venice, in you, Galactia. Empire and artist. Greatness beckons, and greatness imposes disciplines. Do you like these grapes? They come from Crete. We left two thousand soldiers dead there, but we have the grapes. Little bit of sand. Little bit of history.
> GALACTIA: What are you trying to say to me?
> URGENTINO: I am saying you have not been asked to paint the back wall of the vicarage. I am saying that a canvas which is one hundred feet long is not a painting, it is a public event.
> […] GALACTIA: Are you faulting me for composition?
> URGENTINO: Signora Galactia! Would I do such a thing? You are the artist! I only remind you of certain priorities. A great artist must first of all be responsible, or all his brush strokes, and all his colouring, however brilliant, will not lift him out of the second rank.
> GALACTIA: I am painting the Battle of Lepanto. I am painting it in such a way that anyone who looks at it will feel he is there, and wince in case an arrow should fly out of the canvas and catch him in the eye –
> URGENTINO: Excellent!
> […] URGENTINO: Marvellous! You see, you are passionate, you are magnificent!
> GALACTIA: Make them breathless, make them pale!
> URGENTINO: Yes! Yes! But also make them PROUD.
> GALACTIA: Proud?
> URGENTINO: Great art will always celebrate! Celebrate! Celebrate! Do you love Venice, Signora Galactia?
> GALACTIA: I am a Venetian.

> URGENTINO: So you are, but –
> GALACTIA: I have said, I am a Venetian.
> URGENTINO: Then praise Venice. I think I need say no more than that. Bring me another drawing soon.[241]

Galactia torna allora a lavorare sulla tela, con l'aiuto delle sue due figlie Dementia e Supporta, anch'esse pittrici – va ricordato come anche la figlia di Artemisia, Prudenzia, era una pittrice (cfr. *supra* 1.9). Nella scena quarta abbiamo un secondo incontro fra l'artista e Carpeta, in cui nuovamente la sfera professionale è contrapposta a quella sentimentale. Riprendendo forse l'espressione «non tanto depingere» utilizzata da Agostino prima dello stupro (cfr. *supra* 1.4.2), poi rielaborata anche dal romanzo di Lapierre in merito al presunto rapporto amoroso fra Artemisia e Lanier (cfr. *supra* 3.3), Barker presenta qui il desiderio carnale di Carpeta come un impedimento all'attività speculativa di Galactia – perfetto esempio di quegli uomini che non concepiscono le donne come portatrici di un proprio pensiero, come abbiamo visto per la tradizione iconografica della *Samaritana* (cfr. *supra* 4.4): «No, let go of me, you always start to touch me when I think, what are you afraid of, don't you like me to think? You see, you feel my breasts as if – I INSIST ON THINKING even though you have your finger – WHAT IS IT YOU OBJECT TO?»[242]. Carpeta non comprende il senso delle parole di Galactia, e sposta il discorso sul loro rapporto, lamentandosi delle scarse attenzioni che la pittrice gli riserva, dato che è completamente assorbita dal suo lavoro. Non ricambiato come vorrebbe, l'uomo

---

[241] URGENTINO: Bene. Ma ascoltate, questa è una commissione da parte dello Stato, un investimento che noi, la Repubblica di Venezia, facciamo su di voi, Galactia. Un impero e un artista. La grandezza è generosa. Ma la grandezza è ferrea. Vi piacciono questi grappoli? Vengono da Creta. Abbiamo lasciato duemila morti laggiù, ma abbiamo i grappoli. Un pezzetto di sabbia. Un pezzetto di storia.
GALACTIA: Cosa state cercando di dirmi?
URGENTINO: Vi sto dicendo che non vi è stato chiesto di dipingere il muro posteriore della parrocchia. Vi sto dicendo che una tela lunga trenta metri non è un quadro, è un fatto pubblico.
[…] GALACTIA: Mi state incolpando di aver...
URGENTINO: Signora Galactia! Io fare una cosa simile? Siete voi l'artista. Io vi ricordo soltanto certe priorità. Un grande artista deve innanzi tutto essere responsabile, o tutte le sue pennellate, tutte le sue coloriture, per quanto brillanti, non lo faranno mai uscire dall'anonimato.
GALACTIA: Sto dipingendo «La battaglia di Lepanto». La sto dipingendo in modo tale che chiunque la guarderà avrà la sensazione di essere là, e fremerà per timore che una freccia possa volar via dalla tela e colpirlo in un occhio...
URGENTINO: Perfetto!
[…] URGENTINO: Meraviglioso! Siete appassionata, siete grandiosa!
GALACTIA: Li farò impallidire, li renderò muti!
URGENTINO: Sì! Sì! Ma rendeteli anche FIERI.
GALACTIA: Fieri?
URGENTINO: La grande arte sarà sempre celebrativa. Celebrate, celebrate! Amate Venezia, signora Galactia?
GALACTIA: Sono veneziana.
URGENTINO: Certo che lo siete, ma...
GALACTIA: Ho detto che sono veneziana.
URGENTINO: E allora lodate Venezia. Credo di non dovervi dire più di questo. Portatemi presto un altro disegno.

[242] «No, lasciami stare, incominci sempre a toccarmi quando penso; di che cosa hai paura, non ti piace che pensi? Vedi, mi palpi i seni come se... CONTINUO A PENSARE anche se hai il dito... CHE COS'È CHE NON TI VA?».

si sente ferito nel suo orgoglio virile per i sentimenti che, comunque, continua a nutrire per la sua amata: «I am humiliated by my feelings for you. Humiliated».

Ma Galactia non intende fermarsi, e continua a dipingere l'enorme tela con l'aiuto delle figlie. Supporta, in particolare, dopo averla definita «the best painter in Venice», dice alla madre che ha un innato talento nel rovinare le cose («You always spoil things»), e teme che la sua personalità irriverente possa crearle dei problemi: «You have this vast commission in front of you, which will prove beyond all argument what you are, and I am frightened you will waste it». Nonostante i richiami del Doge, infatti, Galactia continua a dipingere la scena bellica in maniera realistica, senza veicolare alcun messaggio epico e propagandistico. Questa sua scelta, che va contro i dettami del governo, non mette a rischio solo la sua posizione di artista, ma potrebbe danneggiare tutte le donne veneziane, verso le quali Galactia ha – secondo la figlia Supporta – «una grande responsabilità»; se esaudirà i desideri di Urgentino, invece, tutti i veneziani, a partire dalle classi dirigenti, dovranno riconoscere che una donna può addirittura superare le capacità di un uomo.

Galactia le risponde però che, così, non farebbe altro che dipingere «come un uomo», perpetuando un discorso patriarcale che «celebra la battaglia». Sulla scia di Woolf e Banti (cfr. *supra* 3.1.3), cioè, Galactia ribadisce a suo modo come non sia sufficiente un'eccezione che conferma la regola, ovvero la sua sporadica affermazione come artista donna in un dominio maschile, ma occorra piuttosto fornire «un contro-racconto femminile» (cfr. DE ROGATIS 2021), intervenendo alle fondamenta del sistema dominante – quelle due opposte operazioni che, come abbiamo visto, differenziano la riscoperta di Artemisia da parte di Longhi e Banti (cfr. *supra* 2.3; 2.4).

> SUPPORTA: Give the people what they want, and they will love you. They will exclaim over you. And after that, no woman painter here will have to struggle against prejudice, because you will have proved us. You see, I think you have a responsibility – not to the State, but to Venetian women. Paint your feelings, by all means, that is your power, but let the public in, share with them. The drawing of the Turk insults them.
> GALACTIA: You want me to paint like a man.
> SUPPORTA: No –
> GALACTIA: Yes, you want me to paint a man's painting.
> SUPPORTA: I do not. What man can paint like you in any case? The vigour, the effort, the agony? No man.
> GALACTIA: And no man honestly hates murder, either. You ask me to be responsible, when what you really mean is, 'celebrate the battle'![243].

[243] SUPPORTA: Dà alla gente quello che vuole e ti adorerà. Ti esalterà. E dopo nessuna pittrice qui a Venezia dovrà ancora lottare contro il pregiudizio, perché avrai dimostrato qualcosa per tutte noi. Ecco, pensa di avere una grande responsabilità – non verso lo Stato, ma verso le donne di Venezia. Dipingi ciò che senti, ci mancherebbe, sta lì la tua forza; ma tieni conto anche delle aspettative degli altri. Il ritratto del turco li offende.
GALACTIA: Vuoi che dipinga come un uomo.
SUPPORTA: No...
GALACTIA: Sì, vuoi che dipinga il quadro come lo dipingerebbe un uomo.
SUPPORTA: No. E in ogni caso che uomo saprebbe dipingere come te? Il vigore, lo sforzo, la sofferenza? Nessun uomo.

Dopo questo brano che potremmo definire di poetica esplicita (tanto per la pittrice quanto per lo stesso Barker), nella scena sesta Galactia è nuovamente chiamata a rapporto dal governo veneziano, per controllare come stanno procedendo i lavori: oltre a Urgentino, stavolta deve fare i conti anche con l'ammiraglio Suffici in persona e con una critica d'arte, Gina Rivera, che incalza la pittrice sulle sue scelte compositive. Ancora una volta, l'artista sembra cavarsela, tra equivoci, mezze verità e risposte diplomatiche: pur ribadendo la volontà di offrire un nuovo punto di vista sulla guerra, la pittrice è infatti consapevole di dover scendere a patti con il potere, come aveva già spiegato a sua figlia Dementia: «I will negotiate with power because I have to. I will lick the Doge's crevices if need be, because he has power. I am not wholly an idiot and I like to eat and drink as well as you».

Ma la situazione precipita, anche a causa delle incomprensioni fra Rivera e Galactia, oltre agli atteggiamenti di quest'ultima in pubblico, che provocano varie dicerie sulla sua condotta morale. Carpeta, accompagnato dal suo più influente ammiratore, il Cardinal Ostensibile, viene allora accolto da Urgentino, il quale, sapendo del suo rapporto extraconiugale con Galactia, gli esprime le sue preoccupazioni relative alla commissione: «I have seen the painting called The Battle Of Lepanto in various stages and it is not getting any better, it is getting worse, not from the technical point of view but from the moral one. And I ask you very frankly, is she a moral woman?». Nonostante sia lui a essere sposato, e non Galactia, Carpeta risponde: «Moral? No, I don't think you could – not moral, no». Senza grande entusiasmo, ma con la certezza che il pittore rispetterà le sue condizioni in merito al tono epico della rappresentazione, Urgentino decide di affidare la commissione a Carpeta, sebbene lo consideri un artista inferiore rispetto a Galactia – a differenza di Ostensibile, che invece adora la sua pittura devozionale. Una volta uscito Carpeta, i due uomini di potere si confrontano su come comportarsi con la pittrice.

> OSTENSIBILE: What about Galactia?
> URGENTINO: She loves him...the great woman...dotes on...the little man...
> OSTENSIBILE: Please.
> URGENTINO: What about her?
> OSTENSIBILE: We cannot overlook the provocation. We cannot, can we, on delivery of this calculated and obscene affront to History, lie down, can we? Say many thanks and put it in the basement? It is all meat and chopped up genitalia, it is not a battle and she knows it. We cannot simply overlook.
> URGENTINO: No.
> OSTENSIBILE: And she wouldn't want us to.
> URGENTINO: She would hate it.

GALACTIA: E nessun uomo odia davvero l'assassinio. Mi chiedi di essere responsabile, ma quel che davvero vuoi dire è «celebra la battaglia»!.

OSTENSIBILE: We have to make an appropriate response.
(Pause.)
URGENTINO: Prison.
OSTENSIBILE: You think prison?
URGENTINO: I think prison is – a little prison, not too much – is what this desperate woman wants...
OSTENSIBILE: Yes.
URGENTINO: Confirmation. Of our baseness. Is what she wants.[244]

Nel frattempo Galactia ha portato a termine il quadro, e decide in uno slancio d'amore di farlo vedere in esclusiva proprio a Carpeta, sottolineando come sia il primo uomo – dopo suo padre, che fu il suo maestro, e sembra quindi richiamare la figura di Orazio Gentileschi (cfr. *supra* 1.3) – ad avere il privilegio di ammirare una sua opera appena finita: «Do you know I have never shown a finished canvas to a man before, a man first, except my father, and he taught me? Do you know you are the first?». Di fronte al dipinto Carpeta scoppia a piangere per il senso di colpa, mentre invece Galactia – all'oscuro del suo tradimento – pensa che quelle lacrime siano la prova della forza della sua opera.

Di lì a poco Galactia è convocata da Urgentino, con il quale ha un acceso confronto: il Doge l'accusa di tradimento nei confronti della patria ma, al contempo, le confida di essere venuto in possesso di alcuni disegni del suo seno («I have seen a drawing of your breasts») e di sentirsi eccitato all'idea che presto finirà in prigione («I cannot tell you how it excites me to think of your bare breasts against the wall, and my buttocks on this brocade…»): ancora una volta, Urgentino conferma una tendenza maschile plurisecolare, ovvero l'impossibilità di concepire il talento artistico di una donna senza fare riferimento alla sua vita privata e alla dimensione passionale (cfr. DUBARD 2004). A questo punto prende la parola Ostensibile, che esordisce dicendo di non riuscire a capire il dipinto («Signora, we do not understand your painting») e accusando Galactia di aver dipinto «un massacro» invece di

[244] OSTENSIBILE: Che mi dite di Galactia?
URGENTINO: Lo ama... una gran donna... infatuata... di un piccolo uomo...
OSTENSIBILE: Vi prego...
URGENTINO: Cosa volete che vi dica di lei?
OSTENSIBILE: Non possiamo ignorare la provocazione. Non possiamo, in presenza di questo voluto e osceno affronto alla Storia, subire senza protestare. Ringraziare e poi metterlo in cantina. Non è altro che carne e genitali fatti a fette, non è una battaglia e lei lo sa benissimo. Non possiamo semplicemente passarci sopra.
URGENTINO: No.
OSTENSIBILE: Né lei lo vorrebbe.
URGENTINO: Assolutamente no.
OSTENTA Dobbiamo dare una risposta appropriata. (*Pausa*).
DOGE La galera.
OSTENSIBILE: La galera?
URGENTINO: Penso che la galera... un po' di galera, non molto... sia ciò di cui questa donna disperata ha bisogno...
OSTENSIBILE: Sì.
URGENTINO: La conferma della nostra bassezza. È di questo che ha bisogno.

«una battaglia sul mare»; la pittrice risponde che non c'è alcuna differenza: «una battaglia è un massacro».

> OSTENSIBILE: […] Signora, we do not understand your painting.
> GALACTIA: It is a painting of a battle at sea.
> OSTENSIBILE: It is a slaughter at sea.
> GALACTIA: A battle is a slaughter.
> OSTENSIBILE: No, it is the furtherance of political ends by violent means.
> GALACTIA: I showed the violence.
> OSTENSIBILE: But not the ends. So it is untruthful. The ends were the freedom of the seas, the affirmation of the Christian faith, the upholding of a principle. Why did you not paint those?
> GALACTIA: How do you paint the upholding of a principle?
> OSTENSIBILE: You show it by the nobility of the participants.[245]

Dopo questo primo interrogatorio entra in scena anche Pastaccio, persecutore dell'Inquisizione, esordendo con questa domanda: «Do you believe in the principle, Signora?». L'uomo è accompagnato da un funzionario delle forze armate: i due sono pronti a cogliere in fallo l'artista, in una dinamica che sembra richiamare la Passione di Cristo, che verrà poi evocata riguardo alla biografia della Gentileschi anche dal romanzo *The Passion of Artemisia* (2002) di Vreeland (cfr. *supra* 2.6).

> GALACTIA: I painted death because all I saw was death.
> PASTACCIO: So you admit to being partial? You admit to attending to one aspect of the truth?
> GALACTIA: Yes. And I don't admit it, I embrace it.
> PASTACCIO: You admit to attending to one aspect of the truth to the exclusion of the other?
> GALACTIA: What other?
> PASTACCIO: The nobility of the struggle.
> GALACTIA: I deny its nobility.
> OSTENSIBILE: You deny the virtue of the actions of the State of Venice?
> GALACTIA: I – I suppose if you –
> OSTENSIBILE: You obviously deny it […].[246]

---

[245] OSTENSIBILE: […] Signora, non riusciamo a capire il vostro quadro.
GALACTIA: È il quadro di una battaglia sul mare.
OSTENSIBILE: Di un massacro.
GALACTIA: Una battaglia è un massacro.
OSTENSIBILE: No, è il perseguimento di fini politici con mezzi violenti.
GALACTIA: E io ho fatto vedere la violenza.
OSTENSIBILE: Ma non i fini. E quindi non è veritiero. I fini erano la libertà dei mari, l'affermazione della fede cristiana, la difesa di un principio. Perché non avete dipinto tutto questo?
GALACTIA: Come si dipinge la difesa di un principio?
OSTENTA La si comunica attraverso la nobiltà dei combattenti.

[246] GALACTIA: Ho dipinto la morte perché ho visto soltanto morte.
OSTENSIBILE: Quindi ammettete di non essere stata imparziale? Ammettete di aver rappresentato solo un aspetto della verità?
GALACTIA: Sì, e non solo lo ammetto, lo dichiaro.
OSTENSIBILE: Ammettete di aver rappresentato soltanto un aspetto della verità, escludendone l'altro?
GALACTIA: Quale altro?
OSTENSIBILE: La nobiltà della lotta.
GALACTIA: Le nego ogni nobiltà.
OSTENSIBILE: Negate la virtuosità delle azioni della Repubblica di Venezia?

Dopo aver strappato dalla bocca di Galactia queste parole, i persecutori la invitano ad argomentare meglio le sue posizioni, convinti che la pittrice finirà per compromettersi ulteriormente.

> PASTACCIO: You see, we have to get behind the picture, and you want us to look at the surface. You say, look at the surface, the brush strokes, the colour, the anatomy! Yes, all very good, that is your strength, who can quarrel with you on that territory? You are supreme. But behind the painting we are all equals. What are you saying? It seems to us you are saying you revile the State of Venice. Do you want to argue with that?
> OSTENSIBILE: Argue if you want. (*Pause.*)
> GALACTIA: What are you going to do with me?
> PASTACCIO: Please, argue the point.
> GALACTIA: No.
> PASTACCIO: Why not?
> GALACTIA: Because you will only win the argument.
> PASTACCIO: How do we know until you have offered your defence?
> GALACTIA: No. I am not going to give you the satisfaction of proving me wrong. If the surface of the painting is my territory, the back of it is yours. You are specialists in arguments. I hate arguments. What are you going to do with me?
> OSTENSIBILE: I have never heard of an artist who did not want to engage with his opponents, there is nothing they love more than expostulating about their genius, what is the matter with you? Defend yourself or we shall become irritated.
> GALACTIA: You see, you must win.[247]

Con grande acutezza, dunque, Galactia realizza come non abbia alcuna possibilità di difendersi all'interno di un simile «discorso», i cui termini sono appunto stabiliti da un sistema di potere patriarcale, e non contemplano un punto di vista alieno (anti-propagandistico, pacifista, femminile ecc.) come un'alternativa percorribile. La pittrice viene infatti reclusa in prigione subito dopo, nella scena 15. Questa esperienza, però, non sarà infruttuosa, dato che a poco a poco la porterà a sviluppare

---

GALACTIA: Suppongo... suppongo che se voi...
OSTENSIBILE: È ovvio che la negate […].

[247] PASTACCIO: Vedete, bisogna vedere ciò che sta dietro il dipinto. Voi volete che si guardi soltanto la superficie, le pennellate, il colore, le forme! Certo, benissimo, lì sta la vostra forza, chi potrebbe confrontarsi con voi su quel terreno? Lì siete insuperabile. Ma dietro il quadro siamo tutti uguali. Che cosa dite? A noi sembra che diciate che disprezzate la Repubblica di Venezia. Sostenete pure le vostre ragioni.
OSTENSIBILE: Fatelo pure, se volete. (*Pausa*).
GALACTIA: Che cosa mi farete?
PASTACCIO: Di grazia, sostenete le vostre ragioni.
GALACTIA: No.
PASTACCIO: Perché no?
GALACTIA: Perché mi dareste comunque torto.
PASTACCIO: Come si può dirlo fintanto che non abbiamo sentito la vostra difesa?
GALACTIA: Non vi darò la soddisfazione di dimostrarmi che sono nel torto. Se la superficie del dipinto è il mio territorio, ciò che ci sta dietro è il vostro. Siete voi gli specialisti in materia. Che cosa mi farete?
OSTENSIBILE: Non ho mai visto un artista che non desidera polemizzare con i suoi oppositori. Niente piace agli artisti come protestare riguardo al proprio genio. Che cosa vi prende? Difendetevi, se non volete suscitare la nostra irritazione.
GALACTIA: Vedete, volete averla vinta voi (mia la traduzione).

una nuova poetica basata sull'oscurità, o meglio potremmo dire sulla «catastrofe», dato che Barker sembra rispecchiarsi a livello metapoetico con la sua protagonista.

Nel frattempo veniamo a sapere dalle parole del Doge che il Cardinale vorrebbe accusarla di essere «un'agente dei Turchi» e quindi torturarla – una scelta «vile» cui non crede nessuno, e che Urgentino pensa abbia «molto a che vedere» con un'altra sorta di tortura da vendicare, ovvero il «celibato» del clero: «Since she is quite obviously not an agent of anyone except herself it will involve torturing her to a confession. I do think that is vile. Torturing and bribing witnesses. It is all extremely ghastly and has a lot to do with the fact of celibacy». Anche in questo caso Barker sembra richiamare la vicenda della nostra pittrice, e in particolare il processo per stupro (cfr. *supra* 1.4.2) nel quale fu paradossalmente Artemisia (e non il suo violentatore Agostino) a essere torturata con i sibilli, ovvero delle cordicelle che vennero strette intorno alle sue dita mentre era sotto giuramento, per forzarla a dire la verità (cui la figura mitologica della Sibilla appunto rimanda) con l'acuirsi del dolore.

Davanti alla tela che Carpeta sta dipingendo, Urgentino interviene ripetutamente dando suggerimenti sui colori, la composizione ecc. Il pittore, stanco di quelle intromissioni, afferma che non può andare avanti così («CAN'T GO ON WITH IT») e aggiunge che vorrebbe vedere Galactia, perché la ama: «I WANT TO SEE GALACTIA […] Because I love her […] HAVE TO SEE HER». Il Doge, cui Carpeta aveva assicurato di non essere innamorato della pittrice prima di ricevere la commissione, si spazientisce. A questo punto torna in scena la critica di corte Rivera, la quale stronca il dipinto di Carpeta e suggerisce di optare di nuovo per l'opera di Galactia, argomentando così la sua proposta: «In art nothing is what it seems to be, but everything can be claimed. The painting is not independent, even if the artist is. The picture is retrievable, even when the painter is lost...»[248].

Parole che fanno presto breccia nel Doge. Nonostante l'opposizione di Ostensibile, preoccupato riguardo al messaggio veicolato dal dipinto («THE MESSAGE. What about the MESSAGE»), Urgentino decide a sorpresa di liberare Galactia e di esporre al pubblico la sua opera.

> URGENTINO: To have lost such a canvas would have been an offence against the artistic primacy of Venice. To have said this work could not be absorbed by the spirit of the Republic would be to belittle the Republic, and our barbarian neighbours would have jeered at us. So we absorb all, and in absorbing it we show our greater majesty. It offends today, but we look harder and we know, it will not offend tomorrow. We force the canvas and the stretcher down the gagging throat, and coughing a little, and spluttering a little, we find, on digestion, it nourishes us! There will be no art outside. Only art inside.[249]

[248] «In arte nulla è ciò che sembra essere: si può sostenere tutto e il contrario di tutto. Il quadro non è indipendente, anche quando l'artista lo è. Il quadro è recuperabile, anche quando l'artista è perduto...».

[249] URGENTINO: Perdere un quadro simile sarebbe stato un crimine contro il primato artistico di Venezia. Dire che quest'opera non poteva essere fatta propria dallo spirito della Repubblica Veneziana avrebbe significato sminuire la Repubblica stessa; e i nostri barbari vicini si sarebbero fatti beffe di noi. Possiamo fare nostra qualunque cosa, e facendola nostra mostriamo la nostra grandezza. Offende oggi, ma noi sappiamo guardare oltre e sappiamo che non offenderà

Il quadro si rivela un vero successo di pubblico oltre a provocare per la prima volta, fra i pittori veneziani, un acceso dibattitto critico sulla dimensione di genere della rappresentazione artistica. Per rappacificarsi con la pittrice a nome del governo, Rivera si reca nello studio di Galactia, dove trova l'artista avvolta nella penombra, con le tende abbassate. La pittrice si presenta in maniera ostile, accusando la critica («SHAMELESS CONCILIATOR») di avere contribuito all'imprigionamento con il suo doppiogiochismo. Rivera cerca di calmarla spiegando come la sua opera stia riscotendo un enorme successo; ma Galactia non è contenta, perché teme non stia sortendo l'effetto sperato, ovvero mostrare l'insensatezza della guerra: «I soldati hanno gettato via le divise? Ci sono degli ammutinati sui moli?». Per sincerarsi della reazione del pubblico, l'artista si reca di persona nel luogo adibito alla pubblica esposizione, dove si ammassa una fila commossa, lunga «cinquanta metri», fra cui un uomo che torna per otto volte ad ammirare la tela, e ogni volta si inginocchia e piange.

Nonostante il sincretismo del potere sia riuscito ad assorbire anche la rivoluzionaria raffigurazione di Galactia, Barker ci insegna come l'arte sia ancora oggi uno strumento attraverso cui poter mettere in discussione gli orizzonti ideologici del nostro tempo, specie se tale operazione di risemantizzazione viene esperita da un punto di vista «fuori campo», un «altrove» rispetto al «discorso» dominante. Così come le opere pittoriche *di* Artemisia formalizzano un nuovo rapporto culturale tra femminile e maschile (cfr. *supra* 4), allo stesso modo Artemisia-come-personaggio (qui sotto il nome di Galactia) permette alla scena teatrale contemporanea di *performare* quello che Lonzi chiamerebbe un «soggetto imprevisto», portatore di un «disordine creativo» che ispira una «speculazione morale» intorno a «ciò che potrebbe essere» in senso utopistico (BARKER 1997: 38).

Il «neoliberismo progressista» e «friendly», oggi più pervasivo che mai nelle sue forme digitali, contribuisce senza dubbio a disinnescare la carica rivoluzionaria di un simile messaggio, inglobando le istanze femministe all'interno di un sistema fortemente sbilanciato, insostenibile sotto ogni punto di vista: economico, sociale, di genere, ambientale ecc., come spiegano bene Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, autrici del manifesto *Femminismo per il 99%* (2019). Anche la figura di Artemisia, ovviamente, è stata vittima di un simile processo di *pinkwashing* da parte dell'industria culturale, che l'ha portata per certi versi a cristallizzarsi come uno dei «miti d'oggi» teorizzati da Barthes (2016). Tuttavia, come lo stesso studioso francese ha dimostrato (cfr. *supra* 2.5), l'opera pittorica di Artemisia (come quella di Galactia) resiste a questa tendenza veicolando un messaggio radicale di «rivendicazione femminile», che è semmai compito di noi «moderni» – disponendo oggi gli strumenti critici adeguati – «leggere» e portare a «conflagrazione».

---

domani. Ci ficchiamo il dipinto e il telaio giù per la gola, tossendo un po', e sputacchiando, ma poi, quando l'abbiamo digerito, scopriamo che ci nutre! Non ci sarà arte fuori. Soltanto dentro.

È qui che sta il punto fondamentale, come mostra la pièce di Barker: pur nella consapevolezza che il potere «può fare propria qualunque cosa», l'artista ha ancora oggi la possibilità di mettere in discussione lo *status quo*, innescando nel pubblico una tensione rivolta al futuro, verso «ciò che potrebbe essere, ciò che è immaginabile». Sta alla critica, piuttosto, il compito di orientare lo spettatore verso una modalità di fruizione che possa sprigionare una simile carica utopistica, al contrario del personaggio di Gina Rivera, che invece si schiera al fianco del potere. Il «Teatro della Catastrofe» di Barker, ispirato in questo caso dalla nostra pittrice, non si rassegna fatalisticamente di fronte agli ineludibili compromessi fra arte e potere, ma punta il dito verso quella tradizione critica che non è riuscita a indicare un «altrove» che pure era presente, come nel caso dei dipinti di Artemisia a lungo rimasti in-intellegibili (cfr. BAL 1995).

Per fortuna, oggi disponiamo però di «letture» capaci di mettere «a fuoco» ciò che prima era sistematicamente posto «fuori campo». Come spiega infatti Bal (2005: 163; cfr. *supra* 4.1), commentando la sconvolgente operazione esperita da Gilje (app. 34) sulla *Susanna* di Artemisia (fig. 1), «in the privacy of the indecent, unexposable underpainting, she "discovered" that underneath the contained scene, the moment of catastrophe itself appears» («nell'intimità dell'indecente, inesprimibile sottopittura, [Gilje] ha "scoperto" che sotto la scena reticente appare il momento della catastrofe vera e propria»).

5.3 Artemisia come «dispositivo ecfrastico»

> The painting's desire, in short, is to change places with the beholder, to transfix or paralyze the beholder, turning him into an image for the gaze of the picture in what might be called "the Medusa effect". This effect is perhaps the clearest demonstration we have that the power of pictures and of women are modeled on one another and that this is a model of both pictures and women that is abject, mutilated, and castrated. The power they want is manifested as *lack*, not as possession.
>
> (W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures "Really" Want?*)

Quando una pittrice realmente esistita diventa un popolare personaggio di finzione, nelle varie forme mediali che abbiamo fin qui incontrato, la sua produzione pittorica diviene a sua volta una fonte d'ispirazione in termini narrativi. Sebbene il genere letterario dell'*èkphrasis* (d'ora in poi ecfrasi) e del romanzo d'artista abbiano una tradizione millenaria, la possibilità di poter attingere da

un vasto repertorio visuale assume oggi un significato ulteriore, alla luce del *pictorial turn* sviluppatosi in questi ultimi decenni.

> lo avanzerei l'ipotesi che l'immagine (non solo le immagini visive ma anche le metafore verbali) sia emersa in quanto oggetto di particolare importanza nella nostra epoca, non semplicemente nella politica e nella cultura di massa (in cui è una questione diffusa) ma anche nelle riflessioni più generali sulla psicologia umana e sul comportamento sociale, come anche nella struttura della conoscenza stessa. La svolta dalla "filosofia" a qualcosa che nelle scienze umane viene chiamato "teoria", com'è stata descritta da Fredric Jameson, si basa, credo, sul riconoscimento del fatto che la filosofia sia mediata non semplicemente dal linguaggio, ma da tutta una serie di pratiche rappresentazionali, incluse le immagini. Per questa ragione, negli ultimi decenni, le teorie dell'immaginario e della cultura visuale hanno preso in considerazione un ambito molto più generale di problemi, spostandosi da un'attenzione specifica per la storia dell'arte ad un "campo esteso" che include la psicologia e le neuroscienze, l'epistemologia, l'etica e l'estetica, le teorie dei *media* e la politica, verso ciò che può essere descritto solo come una nuova "metafisica dell'immagine" (MITCHELL 2008: 8).

A fronte di questo epocale cambio di paradigma, e data la sua peculiare capacità di oltrepassare i limiti di una disciplina spesso fin troppo autoreferenziale come la storia dell'arte, Artemisia presenta dunque un ulteriore punto di forza per imprimersi con sempre maggiore autorità nell'immaginario collettivo. Oltre al successo riscosso e il processo di *self-fashioning* esperito quando era ancora in vita (cfr. *supra* 1), la riscoperta critica nel corso degli ultimi decenni (cfr. *supra* 2), le forme traumatiche assunte dalla sua vicenda privata e artistica (cfr. *supra* 3), la dimensione di genere intrinseca alla sua produzione pittorica (cfr. *supra* 4) e la plasticità transmediale del suo personaggio (cfr. *supra* 5), infatti, la natura visuale dell'opera di Artemisia gioca un ruolo decisivo per la sua fortuna contemporanea. In questa sede, allora, indagheremo come per la scena artistico-letteraria odierna la figura della nostra pittrice rappresenti, grazie ai suoi dipinti e alla sua incarnazione del personaggio *della* artista, quello che definirei come un vero e proprio «dispositivo ecfrastico».

Nel suo saggio *La scrittura delle immagini* del 2012, Michele Cometa riprende le teorie avanzate da Mitchell oltre a numerosi altri contributi dei *Visual Studies* anglosassoni, l'iconologia, la *Bildwissenschaft* tedesca ecc. proponendo un impianto critico che, oltre alle immagini in sé, tiene conto necessariamente anche di due altri elementi fondamentali: anzitutto lo «sguardo» inteso in senso post-freudiano, arricchitosi nel corso del secondo Novecento di numerose altre accezioni tra cui soprattutto quella di genere, come abbiamo visto nel caso del *male gaze* di Mulvey (cfr. *supra* 4.1), ma anche come strumento di una determinata postura sociale, politica, economica, culturale; in secondo luogo il «dispositivo», categoria cardine del contesto post-foucaultiano, che pone l'accento sulle diverse caratteristiche dei vari media e i differenti apparati che essi implicano (la proiezione di un film, ad esempio, comporta un apparato molto più complesso rispetto alla scrittura di un romanzo). Oltre alle tradizionali analisi comparate che mettono a confronto letteratura e pittura, scultura,

fotografia, cinema ecc., Cometa propone dunque un approccio che tenga strutturalmente conto anche dello «sguardo» e del «dispositivo» attraverso i quali le immagini vengono fruite, così da poter cogliere al meglio la loro «estetica implicita». Una premessa che, nel caso di Artemisia, dovrebbe portare gli studiosi ad andare oltre allo studio di elementi «strettamente letterari», come direbbe Banti, esplorando anche quelle discipline contigue che, specie negli ultimi decenni, hanno finito per confluire nel suo «immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018).

Per quanto riguarda la pratica dell'ecfrasi, ovvero il genere letterario per eccellenza che mette in relazione testo visivo e testo verbale, Cometa propone sulla scia di John Hollander una distinzione fondamentale fra «ecfrasi mimetica», cioè la descrizione di un'opera d'arte esistente, e «ecfrasi nozionale», che descrive invece un'opera d'arte che non esisterebbe al di là del testo ecfrastico. Tuttavia, questa bipartizione non deve essere concepita a compartimenti stagni: come nota lo studioso italiano, infatti, anche l'ecfrasi più mimetica implica sempre un elemento di forzatura ermeneutica nei confronti dell'opera; mentre d'altra parte l'ecfrasi nozionale non esercita paradossalmente alcuna violenza nei confronti dell'opera descritta, dato che essa corrisponde esattamente con la dimensione verbale di quest'ultima.

A fronte di tale distinzione preliminare, Cometa (2012: 85) individua tre possibili modalità ecfrastiche differenti: 1) la «denotazione», ovvero il grado più vicino allo "zero" della descrizione, che può riferirsi alla citazione esplicita o all'allusione di una o più opere in maniera (almeno a prima vista) neutrale e disinteressata; 2) la «dinamizzazione», che dà movimento nello spazio e nel tempo all'opera, immaginando ciò che è accaduto prima e ciò che accadrà dopo, "come se" l'immagine si muovesse sotto i nostri occhi; 3) «l'integrazione», in cui il lettore non è chiamato solo a «entrare» nel quadro, ma integra in prima persona la rappresentazione, colmando le lacune dell'opera con l'immaginazione e con i sensi, o con preconoscenze legate alla tradizione del soggetto iconografico. In questo breve itinerario critico, in particolare, ci soffermeremo sugli ultimi due punti e le loro rispettive suddivisioni interne, che credo siano molto utili per analizzare alcune *Artemisia fictions* particolarmente interessanti in senso ecfrastico.

Senza dubbio il romanzo *Artemisia* di Banti fa spesso ricorso alla pratica dell'ecfrasi, sebbene non vi sia mai, in realtà, una vera e propria «denotazione» relativa al mero contenuto di un dipinto. Come scrive Bazzocchi (2021: 77), infatti, «Banti si mette nella posizione opposta rispetto a chi pratica la tecnica dell'*ekphrasis* per la resa verbale di un'opera pittorica. Se descrivere un quadro significa tradurre il visivo in verbale, cambiando la sostanza del mezzo simbolico, creare immagini scritte significa operare su una dimensione che si lascia alle spalle sia le realtà che la storia, per transitare verso un nuovo spazio mentale». Abbiamo già definito questo nuovo spazio come un «altrove», facendo riferimento alle riflessioni di De Lauretis (cfr. *supra* 4), mentre in un'altra

occasione mi è già capitato di provare a inquadrare questa «dimensione che si lascia alle spalle […] la storia» attraverso il concetto di *Metahistory* elaborato da Hayden White (cfr. BASSETTI 2021b). In questa sede, pertanto, vorrei cercare di indagare la «posizione» assunta da Banti nei confronti di due dipinti di Artemisia (già affrontati dalla tesi con approcci differenti), grazie al concetto di «dinamizzazione» proposto da Cometa e in particolare le sue declinazioni relative al «processo compositivo» e allo «sguardo» (cfr. COMETA 2012: 93 sgg.).

Il brano bantiano relativo alla *Giuditta* fiorentina (app. 3), ad esempio, è un chiaro caso di «dinamizzazione del processo compositivo», o meglio ancora di quella che Cometa (2012: 100 sgg.) definisce la «genesi dell'immagine», ovvero il momento stesso della creazione artistica. L'episodio, che come abbiamo visto è riportato sia nel romanzo *Artemisia* che nella pièce *Corte Savella* (cfr. *supra* 2.4), si concentra infatti su ciò che è accaduto *prima* dell'ultimazione della tela. Banti non è interessata a indagare la reazione del committente Cosimo II (come invece fa Lapierre, ad esempio: cfr. *supra* 3.3), ovvero ciò che accadrà *dopo* che Artemisia avrà consegnato il suo quadro; bensì si concentra sul lasso di tempo che precede l'ultima pennellata, l'unico spazio-tempo («altrove») in cui le nobildonne fiorentine possono osservare liberamente la tela, che presto finirà nei corridoi dei palazzi medicei – verrà posta, cioè, «fuori campo» rispetto al loro «sguardo». Conoscendo in maniera approfondita le dinamiche del collezionismo artistico nell'*Ancien Régime*, ancora di carattere privato ed elitario, la scrittrice (e storica dell'arte) sente l'esigenza di dover inventare un episodio aperto al pubblico femminile al di fuori della corte: è in questo interstizio, allora, che sceglie di indagare («scenarizzare», direbbe Citton) una nuova presa di coscienza sia da parte di Artemisia che delle sue spettatrici, attraverso le possibilità narrative offerte appunto dalla «dinamizzazione» dell'immagine. È come se l'originalità della composizione ideata da Artemisia e il suo messaggio rivoluzionario (cfr. *supra* 4.2) venissero *retro-proiettati* da Banti nel suo stesso «processo compositivo», giungendo a «conflagrazione» nel momento esatto della «genesi dell'immagine».

> Un anno fa non osava aprir la finestra a San Spirito, *oggi, dietro Giuditta e Oloferne*, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura: in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi. Da troppo tempo le mancava questo essenziale motivo del vivere, questa compiacenza di sé: forse dai giorni che Cecilia Nari la vedeva balzare, dalle fratte del Pincio, verso la sua finestra (BANTI 2013: 286, mio il corsivo).

Nel suo celebre saggio *Cosa vogliono "davvero" le immagini?*, Mitchell (2008: 159) risponde che esse tendono a svincolarsi dal rapporto di subalternità cui le relega l'occhio giudicante, innescando con esso un rapporto di desiderio che non le riduca «al linguaggio, al "segno" o al discorso» ma le rispetti nella loro differente «ontologia», molteplice e polisemica.

> Il desiderio di un dipinto, in breve, è quello di prendere il posto dell'osservatore, inchiodarlo, trasformarlo in un'immagine esposta allo sguardo dell'immagine in virtù di ciò che si potrebbe chiamare "effetto Medusa". Questo effetto è forse per noi la più chiara dimostrazione del fatto che il potere delle immagini e delle donne sono modellati l'uno sull'altro e che si tratta di un modello abietto, mutilato e castrato sia delle immagini che delle donne. Il potere che le immagini vogliono si manifesta come *mancanza*, non come possesso (ivi: 148).

Il desiderio delle immagini, allora, non può emergere se non «attraverso il dialogo con gli altri» (ivi: 158), in una dimensione dialogica orizzontale in cui gli interlocutori sono posti sullo stesso piano, senza che vi sia una parte dominante che *guarda* e una parte dominata che *viene guardata*, proprio come nel testo visivo della *Samaritana* di Artemisia (cfr. *supra* 4.4): è in tal senso che l'attenzione critica alla visualità, nel contesto odierno del *pictorial turn*, si configura anche come un esercizio culturale proteso verso l'altro, una palestra intesa come educazione all'alterità. «L'immagine suscita il nostro desiderio di vedere – come direbbe Lacan – esattamente ciò che essa non può mostrare. È questa impotenza a conferirle il suo potere, qualunque esso sia» (ivi: 152). Un quadro come *Giuditta* (app. 3), allora, oltre a rappresentare una «rivendicazione femminile» (BARTHES 1979: 57) e ristabilire una giustizia negata, può anche indicare la «volontà di riaprire un dialogo con il mondo degli uomini. *Dietro* Giuditta e Oloferne nasce una nuova donna, che si libera dai ruoli precedenti. Artemisia non cerca solo riscatto, cerca anche uno sguardo che le consenta di esistere» (BAZZOCCHI 2021: 84).

Un altro discorso va fatto invece per l'*Allegoria della Pittura* londinese (fig. 6), attraverso cui Banti esperisce un'operazione ecfrastica differente, che può essere ricondotta sempre alla categoria della «dinamizzazione dello sguardo», ma stavolta relativa – oltre che alla «genesi dell'immagine» – a quelli che Cometa (2012: 107 sgg.) definisce i punti di vista «dell'osservatore» (Banti-personaggio che guarda), «del lettore» (che "guarda" Banti-personaggio che guarda) e «dello scrittore» (Banti-autrice che commenta Banti-personaggio che guarda). A tal proposito, potrebbe essere interessante fare ricorso anche alle sei funzioni dell'ecfrasi individuate da Cometa (2012: 143 sgg.) all'interno del genere romanzesco: in particolare, mi sembrano pertinenti due «topografie della descrizione» come quella «metapoetica», in cui il quadro è assunto come rispecchiamento teorico, e quella «metanarattiva», in cui il dipinto diviene una sorta di doppio narrativo – in entrambi i casi sono convinto che il ritratto postumo di Mrs. Ramsay ad opera di Lily Briscoe, in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, sia per Banti un riferimento importante (cfr. BASSETTI 2020).

Come abbiamo già visto (cfr. *supra* 2.4), nel romanzo bantiano l'*Allegoria* londinese chiude il cerchio della narrazione, portando a compimento le «intenzioni» esplicitate nella nota introduttiva *Al lettore*: presentare al pubblico odierno Artemisia come «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi» (BANTI 2013: 245), e quindi non un'eccezione che conferma la regola (patriarcale), bensì la pioniera di una

genealogia femminile il cui magistero che «vale per […] altre cento almeno, fino ad oggi» (ivi: 425). Per riuscire a mettere in relazione la «vita perenta» della pittrice, ovvero la vicenda storicamente esaurita di Artemisia, e quella «attuale» della stessa scrittrice, Banti ricorre a una narrazione multifocale veicolata attraverso una «dinamizzazione dello sguardo» capace di far dialogare quattro piani differenti: quello della «genesi dell'immagine» (Artemisia che, tra il 1638 e il 1640, dipinge l'*Allegoria* alla corte inglese), dello sguardo dell'osservatore (Banti-personaggio che nel 1939, a Londra, guarda dal vivo il dipinto trecento anni dopo), del lettore (che attraverso il romanzo "guarda" Banti-personaggio mentre ri-osserva il quadro) e dello scrittore (Banti-autrice che commenta Banti-personaggio che guarda, rivolgendosi al lettore). Come se non bastasse, però, quest'ultimo «sguardo» di Banti-autrice implica in realtà un'ulteriore dimensione dialogica, cioè l'alterità spettrale alla quale si rivolge (più o meno esplicitamente) lungo tutta la narrazione: il «revenant» del personaggio di Artemisia sepolto sotto le macerie, e tutte le forme del trauma ad esso associate (cfr. *supra* 3.1).

> Cominciò, in quei giorni, una figura senza modello, di memoria: ma di quale memoria? Se lo domandava, mentre le sbocciavano sotto mano una guancia di caldo pallore, capelli neri raccolti in un nodo negligente e sfatti sul collo e sull'orecchio. Di memoria, non di maniera: la ciocca che dalla tempia si sfioccava giù per la gota e velava l'orecchio la segnò e stemperò con una maestria di cui s'accorse e si compiacque, in un attimo di gioia pura. Ormai la testina era del tutto configurata, come se il modello fosse presente, in una naturalezza che pungeva e scommetteva una somiglianza. Non è Porziella, non è la figlia di Tuzia romana, l'antica famigliare modella. È una a cui Artemisia ha voluto bene senza saperlo, che ha molto e intensamente guardato, senza avvedersene. Fu per quell'inclinarsi scontroso sulla spalla sinistra che il riconoscimento si avverò, e il nome soccorse: Annella De Rosa (BANTI 2013: 421).

Nella finzione narrativa Banti assume lo «sguardo» di Artemisia che, in un'epifania di carattere modernista, vede la «genesi dell'immagine» *formalizzare* un messaggio inatteso, al di là delle sue stesse volontà autoriali – un'eterogenesi dei fini, appunto: quella che doveva essere un'anonima figura femminile, perfettamente aderente alle indicazioni dell'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa relative alla voce *Pittura*[250], diviene all'improvviso una pittrice realmente esistita, Annella De Rosa (1602-1643), che all'epoca del romanzo si credeva ancora fosse stata vittima di uxoricidio[251] – un

[250] «DONNA, bella, co' capelli negri, e grossi, sparsi, e ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi; si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, con una Catena d'oro al collo, dalla quale penda una Maschera, e habbia scritto nella fronte Imitatio. Terrà in una mano il Pennello, e nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le copra i piedi, e a' piè di essa si potranno fare alcuni istromenti della Pittura, per mostrare, che la Pittura è essercizio nobile, non si potendo fare senza molta applicatione dell'intelletto, dalla quale applicatione sono cagionate, e misurate appresso di noi tutte le professioni di qual si voglia sorte (non facendo l'opere fatte a caso, quantunque perfettissime alla lode dell'Autore, altrimente, che se non fossero sue)».

[251] In realtà, pochi anni dopo la pubblicazione di *Artemisia* (1947), quest'ipotesi venne del tutto esclusa grazie alle ricerche di Ulisse Prota Giurleo (*Un complesso familiare di artisti napoletani del sec. XVII*, in «Napoli-Rivista municipale», 7-8, 1951, pp. 19-30). Precedentemente, infatti, a partire da Bernardo De Dominici (*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1743, vol. 3, pp. 96-100) si era creato intorno ad Annella (Diana) De Rosa un intreccio romanzesco, che la vedeva allieva prediletta del pittore Massimo Stanzione, e pertanto uccisa per gelosia dal marito. Il rinvenimento

nome e un cognome che nelle precedenti analisi del brano ho volutamente espunto (cfr. *supra* 2.4; 3.1.3), in modo tale da poterne cogliere *ora* la doppia natura pubblica e privata, teorica e psicologica. «Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra e lasciata esangue, livida come una Lucrezia, una Cleopatra. Volge le spalle alla luce di Londra, questa luce tesa e stremata al punto che, nello sforzo di resisterle, gli occhi di Artemisia credono di veder la ciocca nera lievitare dolcemente sulla tela» (ivi: 422). Grazie a questa brillante trovata narrativa, Banti riesce quindi a connettere l'opera di Artemisia all'oblio cui spesso le altre pittrici della sua epoca furono (e sono ancora) relegate, risemantizzando soggetti femminili cari alla nostra quali Lucrezia (app. 16; app. 17) e Cleopatra (cfr. GENOVA 2023) come anelli di una genealogia femminile cui potersi riferire.

A questo primo livello di «dinamizzazione dell'immagine», relativo al suo «processo compositivo», subentra allora un'ulteriore dimensione ecfrastica legata allo «sguardo». «Esiste ancora?» (ivi: 423), chiede il fantasma della pittrice a Banti-personaggio, irrompendo nella scena all'udire parlare dell'*Allegoria*. Prima di rispondere, Banti-autrice si rivolge al lettore in uno dei ricorrenti *excursus* metanarrativi (in cui il mito viene «interrotto», direbbe Citton), in modo tale da orientarne lo «sguardo» in vista delle pagine che seguiranno, in cui Artemisia non è più la stessa che aveva dato avvio alla narrazione nell'incipit (cfr. *supra* 3.1.2).

> "Esiste ancora?". Non è l'incorruttibile strumento, la voce ghiaccia d'impervia immortalità che distintamente scandì: "Non piangere". Più che voce, è interiore moto di pietà storica, senza allarme, né illusione, né accoramento. Confitta nello spazio e nel tempo come un seme infruttuoso, ascolto un fruscìo senza frescura, il respiro polveroso dei secoli: il nostro e quello di Artemisia, congiunti. Respiro di dormenti che sognano e le immagini non li lasciano in pace (ivi: 423).

Dopo questo intermezzo, Banti-autrice torna a vestire i panni di Banti-personaggio, che ora è pronto a rivolgersi ad Artemisia rievocando la sua visita londinese, nella quale poté appunto ammirare di persona il dipinto.

> Millenovecentotrentanove, un castello reale inglese, squallido e sordo, salvo la domenica, quando a siepi, a grappoli di quasi vegetale continuità, la folla lo imbottisce, obbedendo a un brusio di appelli che hanno nome cultura, curiosità: e che l'aria esteriore disperde. Già sistemati nel ricordo, oggi son fantasmi comandati che consumano scarpe e pavimenti, si specchiano nei vetri delle finestre, e poi nelle tele, sulle pareti: vespe di Regine Elisabette in pompa, scorpioni di cavalieri speronati, qualche dea, qualche inutile santo incrostato da secoli; e ispide montagne e galeoni crudeli e gloriosi. I domenicali occhi si invetrano e la passeggiata riprende. Non si sono riconosciuti, la storia è morta.

---

del certificato di morte della pittrice, però, fuga qualsiasi dubbio: ivi si dichiara infatti che Annella morì di malattia il 7 dicembre 1643. Riguardo alla vita e l'opera della pittrice, si veda il recentissimo volume di PORZIO 2023.

> Ma lassù, appesa più in alto delle regine e dei guerrieri, una giovinetta imbronciata seguitava a dipingere come fosse viva; e sotto, in caratteri amministrativi, un nome era scritto e leggibile: Artemisia Gentileschi. Questo posso assicurare, documentare, in fede, su questo foglio, al lume di una candela di guerra: e l'aria, dietro la mia spalla, l'aria dell'inverno millenovecentoquarantacinque non ha un fremito di consenso: né occorre giurarlo a caratteri di sangue, Artemisia! (ivi: 423-424).

Questo brano che abbiamo già analizzato riguardo a Longhi (cfr. *supra* 2.3), attraverso il concetto benjaminiano di «leggibilità» che contrappone una storia «morta» a una storia che si fa improvvisamente «congiunta» al presente (cfr. *supra* 2.4), va dunque interpretato anche alla luce di una molteplice «dinamizzazione dello sguardo». A rendere attuale un romanzo scritto in uno stile *highbrow* (cfr. *supra* 5.1) lontano dal gusto odierno, non è quindi solo una questione di genere ma anche una complessa dimensione ecfrastica, articolata in un palinsesto di «sguardi» che è nostra cura ricostruire attraverso un'attenta analisi critica.

> "Autoritratto di Artemisia Gentileschi" dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi. Lo ispirò, forse, la vendetta di Annella, Annella imbronciata che non ha avuto tempo di viaggiare, ma solo di morire in fretta, e si svincola, ancora una volta, dalla mano di Maestra Artemisia. La quale, con questo viso di bruna torrida, affonda nella leggenda meridionale e passionale della sua giovinezza scandalosa. "Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti": così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. "Vale anche per te" conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto (ivi: 424).

Se il senso profondo che ispira queste pagine è legato, come abbiamo visto, al magistero woolfiano (cfr. *supra* 2.4; 3.1.3), d'altra parte è la sincronicità tipica della sfera visuale che permette a Banti di legare assieme un'opera d'arte del XVII secolo all'oggi, attraverso un'articolazione ecfrastica veicolata appunto, oltre che dall'«immagine», anche da una molteplicità di «sguardi» e «dispositivi».

Data la tematica che stiamo affrontando, vale la pena analizzare ora anche un'*Artemisia fiction* più recente, che può essere definita come una vera e propria «ecfrasi mimetica» di un quadro realmente esistente: il già citato racconto *L'œil d'Artemisia* (2020) di Emmanuelle Favier, che ad oggi potremmo considerare l'unica opera di finzione che non immagina alcun tipo di riconciliazione fra Artemisia e Orazio, contrariamente all'edulcorazione del rapporto padre-figlia denunciata da Lent (2006) nella produzione degli anni Novanta e Zero (cfr. *supra* 2.6; 3.3). Quando la casa editrice francese La Maison Malo Quirvane, nell'ambito della collana «collection XVIIe» ha chiesto a diversi autori e autrici di cimentarsi nella scrittura di un testo ispirato a un dipinto del Seicento esposto al

Louvre, Favier ha infatti scelto *Il riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto* (app. 51) di Orazio Gentileschi, che la scrittrice presenta come il «padre della sua stessa assassina».

Anche in questo caso, utilizzando ancora le categorie di Cometa, potremmo dire che Favier faccia ampio ricorso alla «dinamizzazione» dell'immagine: tale operazione è relativa sia al «processo compositivo» che allo «sguardo» di chi la osserva, oltre che all'«integrazione» in senso «ermeneutico», ovvero il tentativo da parte della scrittrice di offrire nuove ipotesi interpretative attraverso la narrazione ispirata dal dipinto. L'intuizione drammaturgica dalla quale muove il testo è relativa all'occhio aperto del Bambino rivolto allo spettatore, magnetico dettaglio della tela, che Favier immagina essere stato realizzato non da Orazio (che inizialmente l'aveva dipinto chiuso), ma da Artemisia, quando la pittrice raggiunse il padre intorno al 1638 in Inghilterra (cfr. *supra* 1.10) – l'eventuale datazione del quadro, del resto, non è da escludere.

Come abbiamo già visto per *Giuditta* (cfr. *supra* 4.2) e *Achille* (cfr. *supra* 4.5), anche in questo caso l'occhio del Bambino non funziona come un semplice «dettaglio», ma piuttosto come quello che Didi-Huberman definirebbe un «lembo». Attraverso la figura di Artemisia concepita come «dispositivo ecfrastico», infatti, Favier assume una postura nei confronti del dipinto che ricorda proprio quella del «cercatore di lembi» descritta dallo studioso francese.

> Il cercatore dei dettagli è l'uomo che scorge la più piccola cosa, è l'uomo delle risposte; ritiene che gli enigmi del visibile abbiano una soluzione, che risiede nella «più piccola cosa», un filo per esempio, o un coltello; lucida i suoi occhiali, ritenendosi uno Sherlock Holmes. Colui che colpisce i lembi, al contrario, è un uomo che guarda, secondo una visibilità dal disegno fluttuante; non si aspetta, dal visibile, una soluzione logica (avverte piuttosto quanto il visibile riesca a dissolvere ogni logica); così come Dupin, ne *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe, preferirebbe indossare un paio di occhiali scuri per lasciar venire a lui ciò che aspettava; e, una volta trovato, non penserebbe alla fine di una catena – all'ultima parola intesa come risposta – ma un momento elettivo nella concatenazione senza fine, nel continuo scovare le domande. L'uomo del dettaglio scrive quindi romanzi a chiave, con la domanda posta all'inizio e la risposta data alla fine. Se lo si lasciasse fare, l'uomo del lembo, scriverebbe *ekphraseis* senza fine, reticolate, aporetiche (DIDI-HUBERMAN 2016: 301).

Sebbene l'Orazio di Favier fosse inizialmente contento per l'arrivo della figlia, che non vedeva da anni, e avesse smesso persino di impedirle di ritoccare i suoi dipinti (accettando dunque implicitamente di collaborare da pari a pari con lei), l'improvvisa scoperta dell'occhio aperto – in quanto «lembo», e quindi «sintomo» destabilizzante – innesca in lui una reazione inaspettata.

> Il a renoncé dès longtemps à empêcher sa fille de retoucher ses toiles. C'était même son vœu plus ou moins avoué lorsqu'il l'a fait venir à Londres. La vieillesse l'a rendu moins capable, il veut se re- paître de ce sang encore jeune qui coule dans les veines d'Artemisia, ce sang qui est après tout

> le sien et qu'il veut sentir irriguer de nouveau sa propre main. Mais ce qu'il voit ici secoue ses os friables et se précipite dans sa gorge, bloquant le passage aux sarcasmes qu'il avait préparés.
> L'œil.
> L'œil de l'enfant tétant sa mère, qu'il avait clos dans l'évidence d'un bien-être goulu, elle l'a rouvert. Elle en a libéré la paupière, qui donne sur un puits de noirceur. Au centre de la scène, Jésus petit regarde le regardeur.
> La transgression est parfaite. L'œil ouvert annihile le pacte de la fiction pie en confrontant la Sainte Famille au pauvre pécheur, à la pauvre pécheresse qui pour des siècles et des siècles admire l'œuvre, depuis la crasse de l'atelier anglais jusqu'aux galeries aseptisées du Louvre où elle stagne aujourd'hui, ignorée par les hordes affamées de jocondes.
> Mais à Londres en cette année 1639, un vieil homme une dernière et bonne fois doit reconnaître, dans l'audacieux *pentimento*, la marque du génie. Cet œil de divin poupon, qui se détourne du sein virginal et de la béatitude du rassasiement, est ce qui distingue Artemisia de ses frères, des compagnons de l'atelier, de lui-même. C'est incontestable et insupportable: le disciple dépasse le maître, la fille balaye le père (FAVIER 2020: 6-8)[252].

Come già nella fittizia radiografia di Gilje (app. 34), il concetto di *pentimento* (ovvero un ripensamento in corso d'opera, con cui l'artista altera la versione precedente) ha qui un ruolo seminale, nel far emergere attraverso una rilettura creativa il sottotesto del dipinto, i moventi che durante il «processo compositivo» hanno portato a questa o a quella scelta iconografica. Come un raggio di luce che trapela per una fessura di un muro apparentemente impenetrabile, l'occhio del Bambino illumina l'Orazio di Favier e gli fa realizzare l'avvenuto "sorpasso" da parte della figlia, la prova definitiva che l'allieva ha superato il maestro. Orazio sente però che l'occhio, in realtà, vorrebbe dirgli anche qualcos'altro, un «pozzo di tenebra» ben più inquietante: il suo «sguardo» rimane allora ossessionato per giorni da quel dettaglio magnetico e aberrante allo stesso tempo. Di colpo, ecco la rivelazione: l'occhio che Artemisia ha voluto aprire, rivolto dritto e potente verso il suo primo spettatore (Orazio), è in realtà l'occhio di una figlia che lo giudica e lo condanna per le sue scelte passate – le scelte di un padre che non ha saputo proteggerla e amarla.

---

[252] «Da tempo aveva rinunciato a impedire alla figlia di ritoccare i suoi quadri. Era anche il suo desiderio più o meno dichiarato quando l'aveva portata a Londra. La vecchiaia lo ha reso meno capace, vuole sfiorare di nuovo il sangue ancora giovane che scorre nelle vene di Artemisia, il sangue che in fondo è il suo e che vuole sentire di nuovo irrigare la sua mano. Ma ciò che vede qui scuote le sue ossa fragili e gli si precipita in gola, bloccando il passaggio ai risolini che aveva preparato.
L'occhio.
L'occhio del bambino che allatta la madre, che lui aveva chiuso nell'evidenza di un benessere gorgogliante, lei ha riaperto. Ha liberato la sua palpebra, che si apre su un pozzo di tenebra. Al centro della scena, Gesù bambino guarda lo spettatore.
La trasgressione è perfetta. L'occhio aperto annienta il patto della pia finzione mettendo la Sacra Famiglia di fronte al povero peccatore, la povera peccatrice che per secoli e secoli ha ammirato l'opera, dal sudiciume della bottega inglese alle asettiche gallerie del Louvre dove oggi ristagna, ignorata dalle orde di "Gioconde".
Ma a Londra, nell'anno 1639, un vecchio, per l'ultima volta e per sempre, deve riconoscere nell'audace pentimento il segno del genio. Questo divino occhio del Bambino, che si allontana dal seno verginale e dalla beatitudine della sazietà, è ciò che distingue Artemisia dai suoi fratelli, dai compagni di bottega, da se stesso. È indiscutibile e incontestabile: il discepolo supera il maestro, la figlia spazza via il padre».

> Les fenêtres désormais sont noires. Orazio a allumé une chandelle et à la lueur sélective de la flamme il contemple tantôt ce sein, tantôt cet œil qui le regarde en retour et qui est celui, soudain accusateur, de sa fille. Sa fille qu'aveuglé par son travail, il n'a pas su protéger du loup, pire : qu'il a mise entre les bras du loup, des bras gros comme des cuisses de femme. Orazio sous l'œil accusateur se souvient (ivi: 15)[253].

Dopo questa prima parte relativa all'incontro fra Orazio e Artemisia in terra inglese, ispirato dalla *Fuga in Egitto* del Louvre, la narrazione passa – perdendo sensibilmente l'incisività iniziale – a un duplice scenario, nel quale si alternano da una parte scene tratte dal *Libro di Giuditta* (in corsivo) e dall'altra la bottega romana di Orazio (in tondo), dove la domestica Tuzia non protegge come avrebbe dovuto la giovane Artemisia dalla violenza di Agostino (cfr. *infra* 1.4.2). Più da un lato ci avviciniamo all'uccisione di Oloferne ad opera di Giuditta (cfr. *supra* 4.2), più dall'altro ci avviciniamo allo stupro del 1611, cui Tuzia assiste guardando dallo spioncino della porta – penetrando attraverso quello stesso «sguardo» che ora, attraverso l'occhio del Bambino, l'Artemisia di Favier ritorce contro tutti coloro che l'hanno tradita.

Dopo questo intermezzo spazio-temporale la narrazione torna a Londra, nel 1639, dove assistiamo a un Orazio morente di fronte a quel dettaglio che tanto l'ossessiona: prova allo stesso tempo orgoglio e gelosia per il talento della figlia, e in uno slancio finale intuisce quale sarà la fortuna postuma della sua opera pittorica, che presto o tardi verrà oscurata da quella della sua allieva prediletta, come realizza pochi istanti prima di morire.

> Génie de sa peinture ou de sa légende, se de peu d'importance: la fille a détrôné le père, et la jalousie continuera de suinter pour des siècles et des siècles des œuvres d'Orazio, quel que soit le prestige des salles où leurs couleurs fanent, sous des lumières mal calculées comme sous l'indifférence des regards. Elle suintera comme elle suinte de tous ceux qui n'ont pas su accepter que leur progéniture les dépasse, de tous les Laïos et de tous les Cronos qui ont tenté en vain d'entraver leur destin, celui qui les a voulus pères de leur propre assassin.
> Le meurtre suprême est celui-là: qu'Artemisia ait survécu en peintre à Orazio. Qu'après avoir accompagné le cercueil paternel dans une sombre chapelle anglaise, elle ait filé à son chevalet. Passe encor qu'elle ait pu tenir le pinceau loin de lui pendant vingt ans, la chaine bien que détendue étant encore palpable. Mais il n'est plus, et pourtant elle continue, et pourtant sa main n'en est que plus affermie. Orazio a tout légué de ses biens matériels à ses fils. Qu'à cela ne tienne : légère d'être sans héritage, elle est plus libre de peindre sachant que nulle part ne lui est plus de père.
> Les quinze années qui suivent se perdent dans une brume napolitaine, émaillées de quelques lettres épicières et obséquieuses, de toiles non retrouvées et d'amours suffisamment sulfureuses pour être mises en épigrammes. Quinze années au terme desquelles Artemisia à son tour meurt, à une date douteuse, en un lieu incertain. La postérité, qui ne sait pas bien ce qu'elle veut, pour

[253] «Le finestre sono ormai nere. Orazio ha acceso una candela e nella luce selettiva della fiamma contempla a volte questo seno, a volte questo occhio che lo guarda e che è l'occhio improvvisamente accusatore di sua figlia. Sua figlia, che non è riuscito a proteggere dal lupo nella sua cecità al lavoro, e peggio, che ha messo tra le braccia del lupo, braccia grandi come le cosce di una donna. Orazio, sotto l'occhio accusatore, si ricorda».

> quelques siècles tergiverse. Avant de finalement placer, devant le patronyme célèbre, un beau prénom d'armoise[254] (ivi: 34-36).

Al di là delle varie licenze poetiche, più o meno azzardate in relazione ai dati documentali e agli specifici testi visivi, emerge ancora una volta un evidente dato di fatto per la nostra analisi: la vita, le parole e le opere di Artemisia esercitano un notevole «potere iconico» sull'immaginario collettivo odierno, assumendo una vera e propria funzione mitopoietica nei confronti di numerosi contenuti creativi. Una simile influenza, che assume mese dopo mese una profondità e una diffusione ulteriore, non può essere spiegata solo in senso *negativo*, ricorrendo cioè alle dinamiche dell'industria culturale o ai «miti d'oggi» di Barthes, che pure giocano un ruolo rilevante (come vedremo nella prossima sezione); ma va ricondotta anche a una funzione *positiva*, che a mio avviso può farsi più «leggibile» se analizzata, appunto, attraverso le tre macroaree individuate della tesi: il trauma come strumento narrativo, in quanto matrice di forme espressive destabilizzanti che mettono in discussione il discorso dominante (cfr. *supra* 3); il rivoluzionario messaggio di genere intrinseco all'opera pittorica di Artemisia, che indica un nuovo rapporto culturale tra femminile e maschile (cfr. *supra* 4); infine la dimensione transmediale e performativa della sua ricezione contemporanea (cfr. *supra* 5), che come abbiamo appena visto trova un fattore determinante nella capacità, da parte di Artemisia, di *incarnare* uno dei più prolifici dispositivi ecfrastici nel contesto del *pictorial turn* degli ultimi decenni.

[254] «Poco importa il genio della sua pittura o la sua leggenda: la figlia ha detronizzato il padre, e la gelosia continuerà a trasudare per secoli e secoli dalle opere di Orazio, qualunque sia il prestigio delle sale in cui i loro colori sfumano, sotto luci sconsiderate o sotto l'indifferenza degli occhi. Trasuderà come da tutti coloro che non hanno saputo accettare che la loro prole li superasse, da tutti i Laio e da tutti i Crono che hanno cercato invano di ostacolare il loro destino, quello che li voleva padri dei loro stessi assassini.
L'omicidio supremo è questo: che Artemisia sia sopravvissuta come pittrice a Orazio. Che dopo aver accompagnato la bara del padre in una buia cappella inglese, sia andata al suo cavalletto. È persino possibile che abbia tenuto il pennello lontano da lui per vent'anni, con la catena che, sebbene allentata, era ancora palpabile. Ma lui non c'è più, eppure lei continua, eppure la sua mano è tanto più forte. Orazio ha lasciato in eredità tutti i suoi beni materiali ai figli. Non importa: leggera nell'essere senza eredità, è più libera di dipingere sapendo che non c'è più nessun padre.
I quindici anni che seguono si perdono in una nebbia napoletana, condita da alcune lettere piccanti e ossequiose, da quadri non ritrovati e da amori sufficientemente sulfurei da essere messi in epigrammi. Quindici anni dopo, Artemisia muore a sua volta, in una data dubbia, in un luogo incerto. I posteri, che non sanno esattamente cosa vogliono, procrastinano di qualche secolo. Prima di mettere finalmente un bel nome di artemisia davanti al famoso patronimico».



Fig. 10 – Il *Doodle* con cui Google ha celebrato il 427esimo compleanno della pittrice, nell'8 luglio 2020
https://doodles.google/doodle/artemisia-gentileschis-427th-birthday/

5.4 Artemisia fra digitale e *brand activism*: Google e la National Gallery di Londra

> Artemisia Gentileschi's *Self Portrait as Saint Catherine of Alexandria*, about 1615-17, was bought by the National Gallery in 2018. It was the first work by the artist to enter the collection. To celebrate this major acquisition the Gallery decided to try something it had never done before. Rather than asking the public to come and see this new national treasure at the Gallery's home in Trafalgar Square, London, the Gallery decided that Artemisia would come to them. Five unusual venues were chosen – places where important historic paintings would never normally be shown. To follow Artemisia's historic visits, the National Gallery made a series of films to record the effect she had on those who met her.
>
> (London National Gallery, *Artemisia visits*)

La rivoluzione digitale e l'avvento dei social network hanno senza dubbio contribuito, negli ultimi decenni, alla crescita esponenziale dell'attrattività di Artemisia all'interno dell'industria culturale, sebbene la sua figura non sia ancora stata studiata in tal senso in maniera sistematica, né dalla critica artistico-letteraria né dagli studiosi di comunicazione e marketing – a differenza, ad esempio, del caso di un altro pittore seicentesco come Caravaggio (cfr. ZUCCONI 2018; RORATO 2021). Come nota Jonathan Schroeder (2005: 1292) nel suo articolo *The Artist and the Brand*, infatti, «brands are inherently visual; brand logos, product design, packaging, brand identity, and brand marketing campaigns each draw upon visual materials to create distinctive brand images, yet marketing scholarship has seemed reluctant to embrace the art world's potential contributions to branding knowledge»[255].

Fra i vari casi di studio che potremmo analizzare in questo senso, potrebbe essere interessante tornare ciclicamente alla prima questione affrontata dalla tesi, ovvero l'oscillante data di nascita di Artemisia, che spesso ha portato a interpretazioni fuorvianti della sua biografia e della sua opera (cfr. *supra* 1.1): nell'8 luglio 2020, giorno del 427esimo compleanno di Artemisia, il motore di ricerca Google ha infatti scelto di celebrare la pittrice con uno dei suoi *Doodle* (fig. 10)[256], ovvero delle animazioni in cui vengono elaborate versioni speciali del logo per commemorare anniversari di varia natura. Ecco il testo allegato all'animazione:

> Today's Doodle celebrates groundbreaking Italian artist Artemisia Gentileschi on her 427th birthday. Gentileschi is best known for her depictions of powerful heroines, many of which seem

[255] «I *brand* sono intrinsecamente visivi; i loghi dei marchi, il design dei prodotti, il packaging, l'identità dei *brand* e le campagne di marketing attingono ciascuno a materiali visivi per creare immagini distintive dei marchi, eppure gli studiosi di marketing sono sembrati riluttanti ad abbracciare i potenziali contributi del mondo dell'arte alla conoscenza del *branding*».

[256] https://www.google.com/doodles/artemisia-gentileschis-427th-birthday (ultima consultazione 14/12/2023).

> to reflect the prejudice and hardship she faced in her own life. Today she is considered one of the greatest female artists of the Baroque period.
> Artemisia Gentileschi was born in Rome in present-day Italy on this day in 1593. Her father was a painter and trained young Gentileschi in the dramatic style developed by the master Caravaggio.
> At just 17, Gentileschi produced one of her most famous works, "Susanna and the Elders" (1610), which for many years was incorrectly credited to her father.
> After Gentileschi fell victim to a tragic crime in her teen years, her father brought her art teacher to trial, and though he was found guilty, Gentileschi's reputation was unjustly tarnished in the process. Gentileschi rose above these circumstances to achieve enormous success in a field typically reserved for men.
> Among her many accomplishments, in 1616, she became the first woman accepted to the esteemed Accademia del Disegno (Academy of Design) in Florence. She received patronage from the famous Medici family and even struck up a friendship with the legendary scientist Galileo.
> Following centuries of relative obscurity, Gentileschi's paintings are today celebrated around the world, and an ornate plate rests in her honor as part of Judy Chicago's iconic work "The Dinner Party" (1979).
> Buon compleanno, Artemisia Gentileschi![257]

Non è facile classificare un'operazione del genere all'interno della nostra analisi: è da considerarsi come un'opera *non fiction*, paragonabile a un documentario di storia dell'arte o a una breve nota biografica di un catalogo? Oppure come un'*Artemisia fiction* vera e propria, nell'associare a un testo che si presenta come neutro e informativo un'illustrazione inevitabilmente connotata, in cui sono invece più evidenti alcune caratteristiche della pittrice che Google ha voluto enfatizzare (sguardo fiero di sfida, braccio destro che brandisce il pennello come fosse un'arma)? A tal proposito potrebbe essere utile ricorrere a categorie ibride come l'*infotainment*, l'*edutainment* o la docu-fiction, che negli ultimi anni stanno riscuotendo sempre più successo, ma per il momento ci limiteremo a cliccare sul *Doodle*, che rimanda a una pagina web dove è possibile leggere l'intervista a Hélène Leroux, autrice dell'animazione: le parole dell'illustratrice, in particolare, colgono con grande lucidità una delle ragioni profonde dell'odierna fortuna di Artemisia, ovvero la sua funzione di matrice artistica e ideologica di contenuti creativi contemporanei.

---

[257] «Il Doodle di oggi celebra la rivoluzionaria artista italiana Artemisia Gentileschi nel giorno del suo 427° compleanno. Gentileschi è nota soprattutto per le sue rappresentazioni di eroine potenti, molte delle quali sembrano riflettere i pregiudizi e le difficoltà che affrontò nella sua vita. Oggi è considerata una delle più grandi artiste del periodo barocco.
Artemisia Gentileschi nacque a Roma, nell'attuale Italia, in questo giorno del 1593. Suo padre era un pittore e formò la giovane Gentileschi nello stile drammatico sviluppato dal maestro Caravaggio. A soli 17 anni Gentileschi realizzò una delle sue opere più famose, "Susanna e i Vecchioni" (1610), che per molti anni fu erroneamente attribuita al padre.
Dopo che Artemisia fu vittima di un tragico crimine durante l'adolescenza, il padre portò in giudizio il suo maestro d'arte e, sebbene fosse stato giudicato colpevole, la reputazione della Gentileschi fu ingiustamente macchiata nel processo. Gentileschi superò queste circostanze per raggiungere un enorme successo in un campo tipicamente riservato agli uomini. Tra i suoi numerosi successi, nel 1616 divenne la prima donna ammessa alla prestigiosa Accademia del Disegno di Firenze. Ricevette il patrocinio della famosa famiglia Medici e strinse persino amicizia con il leggendario scienziato Galileo.
Dopo secoli di relativa oscurità, i dipinti di Gentileschi sono oggi celebrati in tutto il mondo e un piatto decorato riposa in suo onore come parte dell'opera iconica di Judy Chicago "The Dinner Party" (1979).
Buon compleanno, Artemisia Gentileschi!».

> Q: What was your creative approach for this Doodle? Why did you choose this approach?
> A: My approach for the Doodle was to really study the painting technique of Artemisia. I unfortunately did not use real oil painting for the final render, but I've always loved the chiaroscuro approach to painting, and thought it was important to render a portrait of Artemisia referencing her painting style directly in the subject.
> Q: Did you draw inspiration from anything in particular for this Doodle?
> A: Artemisia's story growing up is pretty dark and the strength and fight she has shown through her art in her life is very empowering and inspirational, especially at a time when it was hard for female artists to be known. It's been fascinating learning more about her life and creative approach.
> Q: What do you hope people will take away from this Doodle?
> A: I hope people can also feel inspired; it shows once again how art is a powerful tool to express yourself and reflect the society we live in.[258]

Per comprendere al meglio questa scelta, ovvero il motivo che ha spinto un colosso digitale a celebrare il compleanno di una pittrice italiana nata nel XVI secolo, occorre però fare un passo indietro, alle origini di una simile iniziativa e alle prime reazioni che essa ha provocato nella comunità, allora in aumento esponenziale, degli utenti di internet. Apparso per la prima volta nel 1998, il *Google Doodle* è una speciale e temporanea alterazione del logo presente sulla home page del motore di ricerca destinata a celebrare feste civili (o indirettamente religiose, come San Valentino), scoperte scientifiche, figure storiche di rilievo ecc. Nonostante si presenti sotto forme visivamente piacevoli e con un intento meramente informativo (almeno in apparenza), si è però rivelata un'operazione in tutto e per tutto politica: data anche la diffusione mondiale di Google, scegliere di celebrare una ricorrenza piuttosto che un'altra implica infatti un'inevitabile presa di posizione di carattere storico, religioso e culturale, più o meno consapevole. Pertanto, nel corso degli anni sono state mosse numerose accuse al motore di ricerca, che vanno dall'antisemitismo all'antipatriottismo, passando per la mancata celebrazione della Pasqua. Lo staff di Google dovette rivedere ben presto la sua utopistica e ingenua ambizione d'imparzialità, come emerge dalla dichiarazione di un portavoce del motore di ricerca rilasciata al «Washington Post» nel marzo del

[258] «D: Qual è stato il suo approccio creativo per questo Doodle? Perché ha scelto questo approccio?
R: Il mio approccio per questo Doodle è stato quello di studiare la tecnica pittorica di Artemisia. Purtroppo non ho utilizzato una vera pittura a olio per il rendering finale, ma ho sempre amato l'approccio chiaroscurale alla pittura e ho pensato che fosse importante realizzare un ritratto di Artemisia facendo riferimento al suo stile pittorico direttamente nel soggetto.
D: Ti sei ispirata a qualcosa in particolare per questo Doodle?
R: La storia di Artemisia è piuttosto oscura e la forza e la combattività che ha dimostrato attraverso la sua arte nella sua vita è fonte di empowerment e di forte ispirazione, soprattutto in un'epoca in cui era difficile per le donne artiste farsi conoscere. È stato affascinante conoscere meglio la sua vita e il suo approccio creativo.
D: Cosa spera che le persone traggano da questo Doodle?
R: Spero che le persone si sentano ispirate; dimostra ancora una volta come l'arte sia uno strumento potente per esprimere se stessi e rappresentare la società in cui viviamo».

2013: «We enjoy celebrating holidays at Google but, as you may imagine, it's difficult for us to choose which events to highlight on our site»[259].

Riguardo al nostro caso, fra le varie polemiche, è interessante soffermarsi su una critica in particolare: nel 2014 lo SPARKmovement (che si autodefinisce come «a girl-fueled organization working to ignite an anti-racist gender justice movement»[260]) ha infatti mostrato attraverso un'accurata analisi statistica, e il parallelo lancio dell'hastag #DoodleUs, come il Google Doolde sia parte integrante di un canone egemonico di carattere patriarcale e coloniale.

> We learn history in all kinds of ways. In textbooks, classrooms, and museums, we learn the names of those who came before us to build the world we live in now. But we learn history in other places too: from monuments and statues to the names of streets and buildings, we're constantly getting messages about who is important enough to remember. Another way we learn history? Google Doodles, those cute, fun animations and sketches that appear on Google homepages.
> We like Google Doodles a lot, but we couldn't help but notice that, like a lot of other places where we learn history, they felt a little…male. And white. So we did some research. From 2010-2013, Google celebrated 445 individuals in Doodles on its various homepages throughout the world. An overwhelming 357 of those people were men–and 275 of those men were white. 77 Doodles celebrated women–but only 19 celebrated women of color.[261]

La polemica ha colto subito nel segno (cfr. GRINBERG 2014), com'è del resto evidente dai *Doodle* di questi ultimi anni, sempre più sensibili e inclusivi nei confronti di ogni forma di discriminazione. Attraverso un aggiornamento del 3 ottobre 2014, infatti, lo SPARKmovement rende noto di essere stato contattato direttamente dall'allora team leader del Doodle Team, Ryan Germyck, e dalla vice presidentessa di Google, Megan Smith.

> Update 3/10/14: We've been talking to Google! Last week, we had the chance to speak with Ryan Germick, the Doodle Team leader and Megan Smith, a Vice President at Google. They were both incredibly inspiring and emphasized their commitment to more diversity not only in Google Doodles, but also Google as a company. They shared with us some of their newly implemented initiatives and even some plans for the future, and we talked about Google Doodles'

---

[259] Cfr. M. Cavna, *CESAR CHAVEZ DOODLE: Google criticized for not marking Easter; company says 'it's difficult for us to choose'*, «The Washington Post», 31/03/2013, https://www.washingtonpost.com/blogs/comic-riffs/post/cesar-chavez-doodle-google-criticized-for-not-marking-easter-company-says-its-difficult-for-us-to-choose/2013/03/31/ce3da35a-9a3b-11e2-9bda-edd1a7fb557d_blog.html (ultima consultazione 22/01/2024).

[260] http://www.sparkmovement.org/ (ultima consultazione 13/12/2023).

[261] «Impariamo la storia in tutti i modi. Nei libri di testo, nelle aule e nei musei impariamo i nomi di coloro che sono venuti prima di noi per costruire il mondo in cui viviamo ora. Ma impariamo la storia anche in altri luoghi: da monumenti e statue ai nomi di strade ed edifici, riceviamo costantemente messaggi su chi è abbastanza importante da ricordare. Un altro modo per imparare la storia? I Google Doodle, quelle simpatiche e divertenti animazioni e scenette che compaiono sulle homepage di Google.
Ci piacciono molto i Google Doodle, ma non abbiamo potuto fare a meno di notare che, come molti altri luoghi in cui impariamo la storia, sembrano un po'... maschili. E bianchi. Così abbiamo fatto qualche ricerca. Dal 2010 al 2013, Google ha celebrato 445 persone con i Doodle sulle sue homepage in tutto il mondo. Ben 357 di queste persone erano uomini e 275 di loro erano bianchi. 77 Doodle hanno celebrato donne, ma solo 19 hanno celebrato donne di colore».

> improvements so far this year. We've been keeping track of their 2014 Doodles and the gender and racial distributions seem to be 50/50. They told us they want to continue this trend! Moving forward, we're incredibly excited to work with Google to raise the visibility of women and people of color's contributions in public spaces. We'll keep you updated as things develop–until then, keep sharing our data and submitting people you think deserve Doodles to our Tumblr![262]

È nell'onda lunga di quest'attacco mediatico, poi divenuto linea aziendale, che va dunque collocata la scelta di celebrare una donna artista del passato come Artemisia. L'operazione di Google è stata quella di convertire un'accusa che metteva a repentaglio la sua immagine pubblica in una ben precisa politica di *brand activism*, ovvero un modello di business volto a «promuovere, ostacolare o indirizzare le riforme sociali, politiche, economiche e/o ambientali oppure la conservazione dello status quo con il desiderio di promuovere o impedire miglioramenti della società» (KOTLER/SARAKAR 2020: 7). Un'operazione che per certi versi ricorda, come abbiamo appena visto, la decisione del Doge Urgentino di Howard Barker, che in *Scenes from an Execution* decide alla fine di «fare proprio», sincreticamente, il messaggio rivoluzionario veicolato dalla tela di Galactia (cfr. *supra* 5.2).

Ancora una volta, l'interessamento del colosso digitale statunitense conferma come la figura di Artemisia si stia rivelando molto più funzionale all'industria culturale odierna rispetto ad altre *auctoritates* della storia dell'arte (cfr. *supra* 2.7): come scrive Douglas Holt (2003) nel suo articolo *What Becomes an Icon Most?*, infatti, «successful icons rely on an intimate and credible relationship with a rebel world», «iconic brands embody not just any myth but myths that attempt to resolve acute tensions people feel between their own lives and society's prevailing ideology». Non è quindi un caso se la pittrice sia stata tra gli artisti più "googlati" proprio nel 2020, lo stesso anno in cui Google ha deciso di festeggiare il suo compleanno con un apposito *Doodle*: Artemisia si è infatti classificata come prima assoluta per ricerche effettuate sul motore di ricerca in Italia, Germania, Australia, Cina, Argentina, Nuova Zelanda e molti altri Paesi ancora (cfr. EVANS 2021), vincendo sulla concorrenza di mostri sacri del canone occidentale come Leonardo da Vinci, Caravaggio, Van Gogh e Picasso. L'unica altra donna presente in questa speciale classifica è Frida Kahlo, la sola ad aver assunto un «potere iconico» paragonabile a quello di Artemisia: in tal senso va sottolineato come le due pittrici

[262] «Aggiornamento del 3/10/14: abbiamo parlato con Google! La scorsa settimana abbiamo avuto l'opportunità di parlare con Ryan Germick, capo del team Doodle, e Megan Smith, vicepresidentessa di Google. Entrambi sono stati incredibilmente stimolanti e hanno sottolineato il loro impegno per una maggiore diversità non solo nei Doodle di Google, ma anche in Google come azienda. Hanno condiviso con noi alcune delle loro nuove iniziative e anche alcuni piani per il futuro, e abbiamo parlato dei miglioramenti ottenuti dai Google Doodles quest'anno. Abbiamo tenuto traccia dei Doodle del 2014 e la distribuzione di genere e razza sembra essere 50/50. Ci hanno detto che vogliono continuare così. Ci hanno detto che vogliono continuare questa tendenza! Siamo entusiasti di lavorare con Google per aumentare la visibilità dei contributi delle donne e delle persone di colore negli spazi pubblici. Vi terremo aggiornati sugli sviluppi della situazione; fino ad allora, continuate a condividere i nostri dati e a segnalare al nostro Tumblr le persone che ritenete meritevoli di Doodle!».

siano significativamente legate entrambe a esperienze personali traumatiche, sebbene la Gentileschi visse però ben tre secoli prima rispetto all'artista messicana.

Senza dubbio il *Doodle* dell'8 luglio 2020 è stato, in assoluto, il contenuto ispirato alla pittrice che si è rivolto contemporaneamente al maggior numero di persone di sempre, implicando un ulteriore salto di qualità all'interno della sua crescente fortuna, sempre più internazionale e trasversale – proprio come la comunità degli utenti del web, un luogo virtuale decisamente più interclassista rispetto alle aule universitarie o ai corridoi dei più celebri musei del mondo. Solitamente vengono infatti effettuate circa 4,5 miliardi di ricerche su Google ogni giorno, ed è quindi presumibile che almeno una parte (parliamo in ogni caso di centinaia di milioni di persone) si sia soffermata almeno per qualche secondo sull'illustrazione, e magari un'altra parte (qualche milione?) anche sul testo a essa allegato. Ovviamente un contenuto del genere non può essere paragonato per intensità e permeazione a media come il libro o l'audiovisivo, che implicano una fruizione impegnativa e prolungata nel tempo, ma va comunque preso in considerazione in maniera tutt'altro che marginale, a fronte della sua inedita capillarità.

A maggior ragione perché nel 2020 Google si è occupato di Artemisia anche in una forma molto più sofisticata rispetto al *Doodle*: in concomitanza con l'imponente esposizione monografica *Artemisia* della National Gallery di Londra del 2020-21 (più volte interrotta a causa della crisi pandemica), infatti, Google Arts & Culture ha realizzato un elaboratissimo spazio digitale dedicato alla pittrice[263], aperto a tutti e fruibile gratuitamente online. Si tratta senza dubbio del prodotto più transmediale in senso stretto che sia mai stato ideato in relazione ad Artemisia, dato che ha previsto sin da subito la compresenza sistematica di numerosi contenuti veicolati su media differenti, tutti però racchiusi all'interno della stessa cornice narrativa (cfr. BERTETTI 2020). Le restrizioni conseguenti alla crisi pandemica hanno rappresentato un improvviso acceleratore nell'elaborazione di visite virtuali e contenuti da remoto nella scena museale contemporanea – una tendenza avviata in realtà già ben prima del COVID (cfr. CONN 2010): per la nostra analisi è allora significativo sottolineare come, data la sua «diffondibilità» transmediale (cfr. JENKINS 2007; THON 2022), Artemisia si sia prestata più di altri artisti e artiste del passato a un simile cambiamento di paradigma, in cui Google Arts & Culture gioca – e continuerà a giocare a lungo – un ruolo di primo piano.

La pagina web, intitolata *Artemisia at the National Gallery. Be inspired by the life and legend of Baroque painter Artemisia Gentileschi*, con la copertina iniziale della *Santa Caterina d'Alessandria* (app. 4) acquistata di recente dal museo londinese (cfr. *supra* 2.7), è divisa in numerosissime sezioni multimediali e chiarisce sin da subito la sua volontà di andare oltre a un

[263] *Artemisia at the National Gallery. Be inspired by the life and legend of Baroque painter Artemisia Gentileschi*, https://artsandculture.google.com/project/artemisia-gentileschi (ultima consultazione 14/12/2023).

approccio meramente storico-artistico: ad esempio, nella prima parte scorrendo verso il basso (*The painter who fought back. Get to know the 17th-Century Baroque artist with the inspiring story*) troviamo un rapido riepilogo per tappe della sua biografia (*Things to Know About Artemisia. Overlooked throughout history, rediscover the courageous life of Artemisia Gentileschi*) e una video-panoramica generale sulla sua opera pittorica: *Explore Her Artworks in Under 2 Minutes. Get up to speed on the greatest female artist of the 17th century*. A sintetizzare queste due parti vi è inoltre un terzo spazio interattivo, in cui gli eventi privati e professionali della pittrice sono disposti cronologicamente su una linea temporale: *Piece Together the Pivotal Moments Explore an interactive timeline of the artist's life and work (1593–1656)*.

Scorrendo sotto, troviamo una seconda parte dai toni sempre più connotati (*Fearless, determined, and independent. Discover more about how Artemisia made her career her own and brought women to the forefront*) e divisa in tre sezioni: 1) *Artemisia's Art. Discover the artistry beyond the biography*, che rimanda a un videoracconto più dettagliato della sua opera pittorica; 2) *Artemisia's Scenes. The women she painted and the meaning behind them*, in cui vengono approfonditi i soggetti femminili raffigurati dalla pittrice (cfr. *supra* 4); 3) *Artemisia's Story. How one woman fought the establishment to become a legend*, uno spazio multimediale che approfondisce nel dettaglio, città per città (Roma, Firenze, Napoli, Londra), i vari contesti socioculturali in cui Artemisia riuscì ad affermarsi.

Proseguendo ancora si passa dal Seicento alla ricezione postuma, all'interno della macroarea *Inspiring women today*, che cerca di connettere la storia di Artemisia al nostro tempo, grazie alla collaborazione di figure contemporanee. Il primo contenuto di questa sezione riguarda un'autrice che abbiamo già incontrato (cfr. *supra* 3.3), ovvero la pop star britannica FKA Twigs, che presta il suo corpo (in alcuni *tableaux vivants*) e la sua voce narrante per la video-analisi di tre opere di Artemisia, esaminate in quella che gli anglosassoni chiamerebbero una vera e propria *close reading*: *Giuditta e Oloferne* (fig. 3; app. 3), *Maria Maddalena in estasi* (app. 52, la splendida tela che ha ispirato il suo album musicale *Magdalene* del 2019) e *Santa Caterina d'Alessandria* (app. 4).

Poco più avanti, invece, viene proposto il percorso critico *7 Contemporary Artists Inspired by Artemisia* curato dalla storica dell'arte Katy Hessel, fondatrice del progetto *Great Women Artists* e autrice del bestseller *The Story of Art Without Men* (2022). Qui vengono prese in esame e relazionate alla produzione della Gentileschi artiste come Judy Chicago, che omaggiò Artemisia nella sua opera *The Dinner Party* (1979) esposta al Brooklin Museum di New York, dedicata a 39 influenti figure storiche femminili (cfr. *supra* 2.5); Yoko Ono, Marina Abramovich e il loro utilizzo del corpo come strumento politico, che nelle opere di Artemisia viene appunto rappresentato per la prima volta da una nuova prospettiva, un «altrove» che formalizza un inedito rapporto culturale tra il corpo

femminile e lo «sguardo maschile» (cfr. *supra* 4.1); la serie *We Don't Need Another Hero* di Barbara Kruger, un'autrice a sua volta analizzata da Mitchell nel suo già citato saggio *Cosa vogliono "davvero" le immagini?* (cfr. *supra* 5.3); le iniziative del gruppo di artiste e attiviste Guerrilla Girls (app. 30; cfr. *supra* 2.6); i ritratti di Celia Paul, la quale riguardo agli *Autoritratti* della nostra pittrice ha dichiarato: «Artemisia Gentileschi is aware of the male gaze in all her self-portraits. She was very savvy. There is none of the cloistered inwardness of a Gwen John self-portrait. Gentileschi confronts and challenges. She represents herself as the object of desire, yet she is never passive»[264]; infine l'opera di un'artista contemporanea come Caroline Walker, nota per i suoi dipinti su larga scala di donne al lavoro in diverse professioni, che ha dichiarato che trova Artemisia «very inspiring on number of levels», e che nelle sue opere «we really feel we're looking at 'real' women, not an ideal presented purely for our visual pleasure». Alla fine di questo itinerario critico, la curatrice Hessel conclude: «Despite painting four centuries ago, Artemisia Gentileschi remains as relevant as ever with her determined poses, female power and realness, and a strong feminist spirit».

Ancora più sotto, l'immersione nel mondo di Artemisia va avanti attraverso l'attrice Ellice Stevens, che interpreta la pittrice nella pièce *It's true, it's true, it's true* (2018) della compagnia Breach, vincitrice di premi importanti come il Fringe First Award, The Stage Award for Acting Excellence o l'Untapped Award. La sezione, intitolata *Wild at art. Actor Ellice Stevens gets to know the artist's work by retracing her steps across Europe*, è composta da tre contenuti video: nel primo, ambientato a Londra, l'attrice dialoga con la curatrice della mostra della National Gallery Letizia Treves riguardo all'*Allegoria della Pittura* (fig. 6), lo stesso quadro che ha ispirato alcune delle migliori pagine del romanzo *Artemisia* di Banti (cfr. *supra* 2.4; 3.1.3; 5.3); nel secondo (*Florence: A Closer Look at Judith Beheading Holofernes. How she dared to imagine women's stories on canvas*), l'attrice si reca a Firenze per vedere da vicino la *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), considerata oggi una delle opere più iconiche della produzione di Artemisia, sebbene fino a pochi anni fa fosse ancora confinata nel corridoio vasariano chiuso al pubblico (cfr. *supra* 2.5); nel terzo, infine, Stevens è all'Archivio di Stato di Roma, dove sotto la guida dell'archivista Michele Di Sivo consulta le carte originali del processo per stupro del 1612 (cfr. *supra* 1.4.2), innescando un cortocircuito fra la realtà storica del Seicento e la finzione teatrale di oggi. Durante la consultazione, i due si soffermano con grande enfasi sulla celebre affermazione «è vero, è vero, è vero» di Artemisia, che toccano entrambi con l'indice sul foglio (app. 53): in questo frangente, in particolare, l'archivista si rivolge all'attrice

[264] «Artemisia Gentileschi è consapevole dello sguardo maschile in tutti i suoi autoritratti. Era molto accorta. Non c'è l'interiorità claustrale di un autoritratto di Gwen John. Gentileschi si confronta e sfida. Si rappresenta come oggetto del desiderio, ma non è mai passiva».

dicendole: «Ellice, you are there, inside… You are Artemisia now»[265]. Quella triplice affermazione, con cui un'Artemisia ancora diciottenne confermò sotto tortura la sua accusa di fronte ai giudici e allo stesso Agostino, ha infatti ispirato il titolo della pièce *It's true, it's true, it's true* del 2018, nella quale Stevens interpreta il ruolo di Artemisia attraverso la tecnica del *verbatim theatre*, ovvero utilizzando esattamente le stesse parole della pittrice riportate nelle carte processuali – quelle che nel video, appunto, tocca con la mano.

La pagina web continua con altri numerosi contributi sul soggiorno londinese di Artemisia (cfr. *supra* 1.10), che non era ancora mai stato celebrato a dovere in terra britannica, dato che quella del 2020 è la prima esposizione monografica dedicata alla pittrice nell'isola; un'interessantissima sezione sugli (pseudo)autoritratti intitolata *How Did Artemisia See Herself? How and why Artemisia used her own image in her paintings*; un approfondimento sulla simbologia della pittura seicentesca; il processo che portò Artemisia ad affermarsi con grande autorevolezza nel suo tempo (*How Artemisia Reached Celebrity Status. Discover the praise she received for her artistic talents...and sharp tongue*); il rapporto con suo padre Orazio, attraverso le loro opere pittoriche messe a confronto; il videoracconto del restauro della *Santa Caterina* (app. 4) presso la National Gallery di Londra e molto altro ancora.

Fra questa miriade di contenuti, per la nostra analisi è di estremo interesse il videoracconto dell'originalissimo tour promozionale *Artemisia visits*, che ha visto la tela acquistata dal museo londinese raggiungere luoghi solitamente lontani (e fisicamente e simbolicamente) dai centri della grande arte, come campagna di lancio per la grande esposizione del 2020-21. Come nota infatti Jonathan Schroeder (2005: 1293), «the branded world intersects with the art world in numerous ways – art museum shops play increasingly important roles in revenue streams and consumer/viewer experience, branded organizations sponsor art exhibitions, art auction houses such as Christie's and Sotheby's have developed strong brands, and branding strategy informs the contemporary milieu of superstar artists and collectors»[266].

All'attrattività esercitata da Artemisia nei confronti dell'industria culturale, già chiara all'indomani della mostra del Met nel 2002 (cfr. *supra* 2.7), si aggiunge in questo caso l'ulteriore accelerazione costituita dal movimento #MeToo a partire dal 2017, che come abbiamo visto ha eletto Artemisia a paladina delle proprie battaglie, facendo lievitare anche le quotazioni dei suoi dipinti

[265] Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni sono desunte dalla mia trascrizione dei contenuti audio e video della già citata pagina web *Artemisia at the National Gallery*.

[266] «Il mondo del *branding* si interseca con il mondo dell'arte in molti modi: i negozi dei musei d'arte giocano un ruolo sempre più importante nei flussi di entrate e nell'esperienza del consumatore/spettatore, le organizzazioni di *branding* sponsorizzano mostre d'arte, le case d'asta come Christie's e Sotheby's hanno sviluppato marchi forti e la strategia di *branding* mette al corrente il *milieu* contemporaneo di artisti e collezionisti superstar».

come appunto nel caso della *Santa Caterina d'Alessandria*[267]. Attraverso le mirate e originali scelte del tour promozionale *Artemisia vistis*, come vedremo, il «potere iconico» di Artemisia è stato cristallizzato dalla National Gallery in maniera esplicita come mai era accaduto prima: grazie anche all'impressionante capillarità garantita da Google Arts & Culture, la pittrice è stata presentata a un nuovo pubblico (quello che non frequenta né l'università né i musei) come un modello di *empowerment* femminile per le bambine, le ragazze, le donne e le anziane del nostro tempo; come uno strumento di inclusione per soggetti indigenti, fragili ed emarginati; e infine come fonte d'ispirazione e resilienza in campo sociale e sanitario.

Basata sulla *mission* «we're taking our star painting to places a painting would never normally go to» e curata da Jane Knowles, a capo di uno staff composto prevalentemente da donne (dalla curatela alla comunicazione, passando per la logistica), infatti, l'iniziativa *Artemisia visits* ha visto la *Santa Caterina* raggiungere cinque location "inusuali" della Gran Bretagna, con l'intento di portare l'arte dalla gente senza pretendere che la popolazione britannica debba necessariamente recarsi alla National Gallery di Londra. La prima tappa del tour è stata la Glasgow Women's Library, «the only accredited museum dedicated to women's history in the UK», che la tela ha raggiunto nel marzo 2019, «just in time for international women's day». La seconda, invece, una struttura sanitaria di Pocklington, nel North Yorkshire. Come nota la curatrice Knowles, si parla molto ultimamente di come visitare musei e gallerie possa portare benefici alla salute, e quindi la National Gallery ha voluto infrangere l'univocità di questo rapporto, prestando la sua nuova acquisizione a una struttura sanitaria. Il personale medico e paramedico, infatti, sostiene che avere un'opera d'arte come la *Santa Caterina* in simili ambienti possa ridurre lo stress e l'ansia, oltre a infondere un'atmosfera confortevole e rassicurante che aiuta il processo di guarigione e resilienza dei pazienti. Una pratica che ricorda da vicino le indicazioni dell'American Art Therapy Association, oltre ad alcune proposte avanzate da Rita Charon nel suo rivoluzionario approccio descritto nel saggio *Narrative Medicine* (2008).

La terza tappa del viaggio è stata invece una scuola secondaria femminile di Newcastle (Sacred Heart Catholic High School), in cui le studentesse hanno affermato di aver percepito nell'opera e nella vita di Artemisia un ispirante modello di *empowerment*. La quarta location è stata una prigione femminile (HM Prison Send) nella contea del Surrey, dove la tela ha ispirato dei workshop di espressione artistica in cui le detenute sono state chiamate a entrare in relazione con Artemisia. La quinta e ultima tappa è stata infine la biblioteca di Waltham Forest, un sobborgo nella periferia nord di Londra, in cui vivono persone che – per un motivo o l'altro – non hanno molte occasioni di vistare

[267] Nel dicembre del 2017 i galleristi Marco Voena e Fabrizio Moretti hanno acquistato la tela all'asta Drouot di Parigi per 2.772.675 $, contro una stima iniziale di 300.000/400.000 $. A distanza di pochi mesi, nell'estate del 2018, il dipinto venne a sua volta acquistato dalla National Gallery di Londra per 3.600.000 $, stabilendo un nuovo record per l'artista – poi superato dalla *Lucrezia* acquistata dal Getty nel 2019 per 5.300.000 $., vedi nota 145.

il centro città e appunto Trafalgar Square, dove si trova la National Gallery. Come ha dichiarato Claire Coghill, leader del Waltham Forest Council, «I know there are children and young people who don't feel empowered to go to central London and walk into galleries. For them to be able to see that work here, that's really, really important».

L'ingente sforzo economico messo in atto dalla National Gallery, insieme alla raffinatezza dei mezzi tecnologici di cui dispone Google Arts & Culture, ha permesso dunque di ideare uno spazio transmediale inedito che permette agli utenti del web e ad altri «soggetti imprevisti» di poter approfondire nel dettaglio la vita e l'opera di Artemisia, in maniera del tutto libera e gratuita. Giunti al termine del nostro itinerario critico, vorrei a questo punto sottolineare per l'ennesima volta come sia stata Artemisia, e non altre artiste e artisti del passato, a ispirare una simile operazione senza precedenti. A ulteriore conferma del suo «potere iconico», che preserva ancora oggi una dimensione pionieristica, la pittrice è riuscita a preservare la sua eccezionalità anche nel contesto di un mondo digitalizzato, e anzi la sua influenza ha conosciuto un ulteriore impulso data la «diffondibilità» transmediale della sua figura.

A questo punto, non resta che ripercorrere a ritroso le fasi e gli snodi di una simile ascesa, cercando di comprenderne le ragioni profonde all'interno di un unico discorso critico, che mi accingo a riassumere definitivamente nelle *Conclusioni*.

CONCLUSIONI

ARTEMISIA, BANTI E NOI: O COME SI DIVENTA UN CLASSICO

> Come poteva Artemisia non guardare il cielo? Non pensava a pregare, ma rispose alla sua disperazione, dalla palpebra già corrusca della prima stella, un ammiccar generoso. «O tu che saprai la mia morte, tu che non sei ancor nato e non me la fai conoscere!» gemeva l'incredula slanciandosi dal suo secolo duro e chiuso incontro a non so che presagio di età affettuosa, di anima fraterna che sola avrebbe saputo piangerla.
>
> (Anna Banti, *Artemisia*)

Nell'introduzione iniziale ci chiedevamo chi fosse stata davvero Artemisia, e cosa rappresenti per noi, oggi, la sua figura. Di certo non possiamo avere la pretesa di avere trovato una risposta univoca a queste due domande portanti, che all'inizio si presentavano come irrelate ma che invece, lungo la strada, abbiamo scoperto essere molto più interconnesse di quanto si potesse pensare. Il tessuto connettivo che la tesi ha tentato di ricostruire, in un telaio in cui si è cercato di alternare il senso diacronico a quello sincronico, pur di addentrarsi al meglio all'interno delle sue fitte maglie, ha se non altro schiarito un po' la nebbia che spesso offusca Artemisia e il suo «immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018). Il percorso intrapreso ci permette ora di stabilire con più sicurezza, almeno, ciò che Artemisia non è stata, o meglio ancora di mettere a sistema tutte quelle voci fuorvianti che continuano ancora oggi a confondere le acque, così da offrire un porto sicuro dal quale i prossimi studi potrebbero prendere il largo.

Di certo Artemisia non è stata una pittrice autodidatta, come lei stessa tentò strategicamente di suggerire attraverso la biografia di Bronzini (cfr. *supra* 1.5.1), bensì fu un'allieva di straordinario e precoce talento nella bottega del padre Orazio, pittore di primo livello (nonostante oggi sia meno conosciuto della figlia), tanto che arrivò in più occasioni documentate a superarlo per fama quando era ancora in vita – il "sorpasso" dell'allieva nei confronti del maestro, dunque, non è da ricondurre soltanto a una trovata femminista, sebbene molti critici continuino ancora a sostenere il contrario. Artemisia non fu di certo la prima pittrice della storia, come ancora oggi si sente talvolta affermare con tono sensazionalistico, e forse non fu neppure in assoluto la più acclamata artista della sua epoca, se pensiamo ad esempio alle altrettanto celebri Lavinia Fontana, Giovanna Garzoni, Judith Leyster ecc. D'altra parte, però, riuscì effettivamente a ottenere con la sua mirabile determinazione un'inedita indipendenza femminile, sia a livello sociale che economico, senza avere al fianco né un marito né

un padre a partire dagli anni Venti del Seicento, e provvedendo in prima persona al sostentamento della figlia Prudenzia e, poi, anche del nipote Biagio.

Al contrario di quanto affermato dalla critica femminista negli anni Settanta e Ottanta, Artemisia non fu una donna che pur di realizzarsi a livello professionale rinunciò alla sua dimensione materna: partorì infatti cinque figli avuti con il marito Pierantonio, dovendo vivere il dolore di ben quattro morti premature, tra cui quella di Cristofano descritta nella toccante lettera a Maringhi dell'11 aprile 1620 (*Lettera 20*); in seguito alla nascita del nipote Biagio nel 3 febbraio 1649, Artemisia divenne inoltre nonna a 55 anni, con alle spalle una famiglia allargata composta dalla figlia Prudenzia (anch'essa pittrice, grazie agli insegnamenti materni) e dal genero Antonio de Napoli, senza potere contare sull'aiuto economico del marito Pierantonio (assente dal nucleo famigliare a partire dal 1622) e del padre Orazio, defunto in Inghilterra nel 1639. Contrariamente a quanto suggerito nella prima monografia dedicata alla pittrice ad opera di Garrard (1989), che proponeva l'immagine di un'artista che non fece altro che dipingere donne violente e vendicative, Artemisia raffigurò invece sin dagli esordi dolci scene di amore materno come le *Madonne col Bambino* della Galleria Palatina (app. 55) e della Galleria Spada (app. 56), la *Madonna del Rosario* oggi all'Escorial, l'*Adorazione dei Magi* di Pozzuoli (cfr. RIGHI/DELLA ROCCA 2019), la *Nascita di San Giovanni Battista* del Prado ecc.

Artemisia non fu un'adultera così come noi siamo abituati a concepire un rapporto clandestino extraconiugale, dato che le lettere scritte da Stiattesi a Maringhi testimoniano come il marito fosse a conoscenza della loro relazione – una dinamica paradossalmente molto più comune allora che oggi, nonostante la nostra convinzione di essere meno bigotti che in passato: l'uomo accettava di buon grado la storia d'amore con il gentiluomo fiorentino alla luce dei vantaggi economici che essa portava alla coppia, dato che l'economia della famiglia si basava prevalentemente sui profitti derivanti dall'opera pittorica di Artemisia, di cui Pierantonio era di fatto un segretario. Le lettere che la pittrice scrisse di proprio pugno al suo amante Francesco Maria, d'altra parte, attestano senza alcun dubbio un atteggiamento sessualmente disinibito e passionale (cfr. *supra* 1.6.1): come ad esempio quando Artemisia lo invita addirittura a non masturbarsi davanti al proprio autoritratto, che la pittrice gli aveva lasciato quale pegno del suo amore (*Lettera 31*). Le missive emerse grazie alla preziosa edizione critica curata da Solinas (2021), insieme ad altre testimonianze coeve più o meno dirette (Lanier, Loredan ecc.), dimostrano come la «leggenda erotica» (cfr. BATTISTI 1963) che ha da sempre accompagnato la ricezione della pittrice non sia legata solo alle testimonianze processuali di Agostino e dei suoi testimoni prezzolati (cfr. *supra* 1.4.2), o a una riprovevole tradizione postuma (cfr. *supra* 2.2; 2.3; 3.2). Per comprendere fino in fondo la «leggenda erotica» che ancora oggi caratterizza l'«immaginario polimorfico» di Artemisia, infatti, occorre considerare anche la «postura» (cfr. MEIZOZ 2007) che la stessa pittrice assunse nei confronti dei contemporanei sia in ambito privato che

professionale, attraverso autoritratti e pseudo-autoritratti in costume (cfr. fig. 2; fig. 5; app. 4; app. 5). Non dovremmo avere dunque alcuna remora nel riconoscere (e anzi valorizzare) un simile utilizzo del corpo in termini di definizione della propria identità, oltre che all'interno di quello che Greenblatt (1980) definirebbe un esemplare processo femminile di *self-fashioning* – una costruzione della propria immagine pubblica di estrema modernità, basti pensare ad esempio alla protagonista della recente serie tv *Fleabag*, premiata sia agli Emmy Awards che ai Golden Globe.

Al contrario di quanto affermato nella prima fase della sua riscoperta, che comprensibilmente tendeva a enfatizzare la sistematica esclusione di numerose artiste del passato dal canone della grande arte, Artemisia riscosse *anche* in vita un notevole successo, e riuscì ad affermarsi con grande autorità in contesti fra loro molto differenti, dal centro del Cattolicesimo come la Roma di Paolo V, Gregorio XV e Urbano VIII, all'eretica Inghilterra di Carlo I, dal Granducato di Toscana di Cosimo II alla Napoli della dominazione spagnola, passando per la temperie vivace e libertina della Serenissima. Morta a Napoli negli anni Cinquanta del Seicento, in una situazione di certo non paragonabile ai fasti degli anni precedenti (cfr. NAPOLI 2022), Artemisia e la sua fama scivoleranno nel corso del Settecento dal centro della scena artistica ai margini geopolitici di una Penisola frammentata, come testimoniano gli estimatori pisani Averardo de' Medici e Alessandro Da Morrona (cfr. *supra* 2.1). Più che finire nel dimenticatoio, dunque, la fortuna di Artemisia fu alimentata nel corso del XVIII e XIX secolo da un centro culturale marginale, come quello toscano, all'interno dello scacchiere politico di un Paese che si stava lentamente avvicinando all'unificazione (cfr. LOCKER 2015: 186).

Simili considerazioni aiutano a fare chiarezza sulla dimensione storica della figura di Artemisia, che spesso ha finito per perdere una consistenza filologica tangibile, a causa di interpretazioni superficiali fin troppo schiacciate sul nostro tempo. Come ci ha insegnato per prima Banti (2013: 355), non si può «richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento». Una volta presa consapevolezza di questo «arbitrio presuntuoso», non possiamo però fare a meno di notare – ancora una volta con Banti – come «la storia di Artemisia continu[i]» ancora oggi, e il suo «immaginario polimorfico» abbia subìto ulteriori «metamorfosi» (cfr. FUSILLO 2018) dopo il romanzo *Artemisia* del 1947 e l'opera teatrale *Corte Savella* del 1960 (cfr. *supra* 2.4). Uno degli obiettivi della tesi è appunto quello di colmare questa lacuna critica, che spesso rende la figura di Artemisia pervasiva ma al contempo sfuggente, proponendo una prima periodizzazione delle fasi e delle soluzioni di continuità che hanno portato la pittrice a esercitare un simile «potere iconico» sul nostro tempo (cfr. SOLAROLI 2015). Una *genealogia* che possa cioè, attraverso il paradigma dell'«impronta» di Didi-Huberman (2009), presentarsi anche come un'*icnologia*, ovvero un sentiero in cui ogni «traccia» (*ichnos*) à legata all'altra da un «discorso» (*logos*).

Prima di ripercorrere i riferimenti di questa «costellazione» benjaminiana che rende Artemisia una «immagine dialettica» di colpo «leggibile» per la sensibilità odierna, occorre puntellare una *CONCLUSIONE* preliminare, alla quale credo che questo itinerario critico sia arrivato: se la figura di Artemisia è oggi capace di rendere «congiunti» secoli fra loro distanti, ciò è dovuto anzitutto all'operazione storica, critica e letteraria esperita da Anna Banti, la quale nei punti più felici della sua opera è riuscita usando le sue stesse parole a «bucare, per così dire, il futuro» (BANTI 2013: 1659). Uno slancio che non altera solo i rapporti di forza di un passato ormai consegnato agli annali, come nel tentativo (solo apparentemente) controfattuale di *Lavinia fuggita* (cfr. *supra* 5.1), ma anche quelli di una storia ancora tutta da scrivere, come testimonia appunto il massivo processo di riscoperta della Gentileschi successivo al romanzo bantiano, in cui la presuntuosa e ricorrente profezia «vedranno chi è Artemisia!» è dunque da leggersi *a posteriori* anche in questo senso. Come ha scritto di recente Daniela Brogi (2023: VII-VIII), allora, «è tempo di riconoscere che il mondo ha guardato a Artemisia Gentileschi e alle sue opere secondo la narrativa modulata proprio dalle ricerche, dalle competenze artistiche e dalla fantasia letteraria di Anna Banti. E lo ha fatto perfino chi ignorava (o ha preferito ignorare) l'esistenza del suo romanzo».

Ma chi è che ha ignorato, o preferito ignorare, la lezione bantiana? Di certo tutti quei commentatori che, ancora oggi, non riescono a concepire la parabola artistica ed esistenziale di Artemisia come dotata di luce propria, prescindendo cioè dal continuo e ossessivo riferimento alle immancabili figure maschili del padre e maestro Orazio, dell'inarrivabile modello Caravaggio e soprattutto del maledetto stupratore Agostino, come dimostra la recentissima e problematica mostra di Genova (2023), in cui l'impostazione morbosa e voyeuristica del percorso espositivo non aiuta certo a cogliere a pieno la grandezza di Artemisia in quanto artista. Nonostante sia stato subito acclamato da illustri recensori, *Artemisia* non ebbe in realtà un riscontro di pubblico paragonabile al suo apprezzamento critico, e ciò precluse una sua diffusione capillare. Ad esempio Barthes, dopo aver offerto una lettura cruciale per la ricezione contemporanea di Artemisia termina il suo celebre saggio *Deux femmes* (1979) affermando che la *Giuditta* degli Uffizi ha «tutti i tratti figurativi di un romanzo; la sua bellezza deriva dal fatto che esso partecipa di una energia "letteraria"», suggerendoci dunque come non conoscesse *Artemisia* di Banti, già pubblicato in Italia da più di trent'anni. L'opera verrà infatti tradotta all'estero solo a partire dagli anni Ottanta, in concomitanza non a caso con la riscoperta di Artemisia a livello artistico: la traduzione inglese di Shirley d'Ardia Caracciolo è del 1988, quella francese di Christiane Guidoni del 1989, quella tedesca di Sylvia Höfer e quella spagnola di Carmen Romero sono del 1992, alle quali seguirono poi edizioni in Olanda (1996), Albania (2008), Turchia (2011) e molti altri Paesi ancora.

La lezione bantiana, però, è stata a mio avviso ignorata anche da quella stessa stagione femminista che ha voluto proporre Artemisia solo in termini oppositivi rispetto alla controparte maschile. Le lettere rinvenute e pubblicate di recente da Solinas (2021), invece, ci aiutano a ricostruire una storia differente, che meriterebbe di essere riletta con più attenzione: dopo aver dovuto subire le angherie di un padre «bestiale» come Orazio, la violenza fisica di Agostino e quella psicologica del matrimonio di riparazione con Pierantonio, Artemisia ebbe infatti la forza di *scegliere* l'uomo della sua vita, riedificando attraverso Maringhi un rapporto col maschile che sembrava ormai compromesso (cfr. *supra* 1.6). Allo stesso modo, anche le sua produzione artistica potrebbe in realtà raccontare un'altra storia, se analizzata attraverso una nuova prospettiva: la continua emersione di nuove opere, come ad esempio la *Santa Caterina d'Alessandria* (app. 4) acquistata dalla National Gallery o la *Lucrezia* (app. 16) comprata dal Getty, ma anche la tendenza a ignorare opere firmate già note quali la *Minerva* o la *Maddalena* di Firenze, infatti, dimostra come i soggetti femminili raffigurati da Artemisia siano in realtà molto più proteiformi di quanto suggerito – e inoltre che la pittrice seppe rappresentare con grande efficacia anche soggetti maschili, come testimoniano altre "novità" quali il *Sinite parvulos* (app. 10) o il *Davide e Golia* (cfr. PAPI 2020).

Se Banti è stata quindi ignorata in sensi opposti fra loro, ancora più raramente è stato forse compreso fino in fondo il punto nevralgico del suo romanzo, ovvero quello legato al rapporto altalenante fra Artemisia e suo padre Orazio, nel quale l'autrice proietta come abbiamo visto il complesso sodalizio con il marito Longhi (cfr. *supra* 2.4; 3.3). Questo effettivo parallelismo, però, è stato a mio avviso inquinato da un equivoco di fondo, ovvero la convinzione per cui l'Orazio bantiano (e quindi anche Longhi) sarebbe una figura che si oppone all'affermazione professionale di Artemisia (e di riflesso a quella di Banti come critica d'arte), ingaggiando con lei un'invidiosa competizione – come accade ad esempio nel racconto di Favier (2020). In Banti, invece, Orazio non è il guardiano della soglia del mondo della pittura, cioè una figura patriarcale che impedisce alla figlia di affermarsi in quello che era considerato "un mestiere da uomini": è infatti l'esatto contrario, cioè il primo a riconoscerne il talento e a spingerla a perseguirlo anche dopo lo stupro, come testimonia un brano meraviglioso in cui la scrittrice mette in scena un vero e proprio battesimo artistico.

> Dapprima non ci furono parole, ma, nello sguardo d'Orazio, quella luce gioviale di quando discorreva di pittura o gliene mostravano, specchio di una attività desiderosa e felice. Erano anni che la figliola non la ritrovava e fu un raggio di sole che le distese la mano chiusa sul lapis, illuminò il foglio, disciolse le sue membra umiliate. Come si chinava su di lei, essa gli vide, all'angolo dell'occhio, quella contrazione di rughettine benevole che preludeva un sorriso, un segno di soddisfazione: col polpastrello del pollice egli fuse delicatamente l'ombra un po' tagliente del carboncino nella veste dell'angelo. Si rialzò, e anche lei si levava intimidita ma non più goffa. Orazio disse: "finisci" ed entrò in camera (BANTI 2013: 291).

Nel suo romanzo Banti racconta di un rapporto fra padre e figlia, e quindi anche tra maestro e allieva, che ha a che fare poco o nulla con ciò che possiamo desumere dalle evidenze documentali, allora peraltro molto più scarne di quelle di cui disponiamo oggi. È qui che nasce a mio avviso una stortura particolarmente fuorviante a livello critico, che confonde l'Artemisia storica con quella letteraria, e quindi con Banti stessa: l'Orazio bantiano, personaggio fittizio degli anni Quaranta del Novecento, è stato infatti interpretato alla luce della successiva riscoperta della Gentileschi, catalizzata dalla critica femminista in opposizione alla figura paterna in tutte le sue declinazioni simboliche (cfr. *supra* 2.5). In Banti, però, il rapporto fra Artemisia e Orazio è molto più complesso, e va oltre un semplice contrasto dicotomico, presentando appunto anche momenti di grande empatia come nel brano appena citato. Ciò non vuol dire che la presenza ingombrante di Longhi non sia affatto implicata nella scelta, da parte di Banti, di lasciare gli studi di storia dell'arte (in cui peraltro fu lui stesso, per primo, a spronarla), ma di certo una simile conclusione non è desumibile all'interno di *Artemisia*. Come nota Fausta Garavini (2013b: XVII), «la leggenda […] della sua amara rinuncia alla critica d'arte per orientarsi alla narrativa, misero ripiego, è lei che l'ha creata e sempre raccontata a chi voleva sentirla. Così Anna Banti aveva letto la propria esistenza […]. Se così davvero l'abbia vissuta è indicibile e dopotutto secondario. […] Diciamo che questa è la forma in cui Anna Banti ha razionalizzato (e romanzato) la propria scelta».

In più zone del romanzo, d'altra parte, Banti entra effettivamente in conflitto con il magistero del marito, come testimoniano le loro antitetiche operazioni critico-letterarie nei confronti della nostra pittrice: Longhi definisce infatti Artemisia come «l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura», e quindi un'eccezione che conferma la regola, legittimando l'esclusione dal canone della grande arte di tutte le sue colleghe, ovvero la «serie sbiadita delle celebri pittrici italiane» (cfr. *supra* 2.3); Banti fa invece di Artemisia «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi», la pioniera di una genealogia femminile che arriva «fino ad oggi», e che Banti stessa cercherà di colmare con la sua opera (cfr. *supra* 2.4; 5.1). La tensione dialettica fra i due coniugi non riguarda quindi il valore artistico dell'opera gentileschiana, o stabilire in maniera definitiva chi fra il padre e la figlia sia superiore: per Longhi, che è solito stilare classifiche, Artemisia è «inferiore» rispetto a Orazio, che a sua volta è «inferiore» rispetto a Caravaggio; Banti invece non sembra interessata a simili confronti gerarchici, le basta riconoscere una volta per tutte che Artemisia «parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti».

Ciò che interessa davvero Banti, piuttosto, è interrogarsi su come una donna del Seicento sia riuscita ad affermarsi *nonostante* gli stereotipi di genere del proprio tempo, in modo tale che il suo

esempio possa ispirare il processo di emancipazione di molte altre donne, che ancora oggi rimangono schiacciate dalle dinamiche di una società patriarcale, che continua a perpetrarsi nel corso dei secoli in forme sempre più raffinate, ma non per questo meno escludenti. Banti stessa, dopo aver militato nell'Unione Donne Italiane ed essersi spesa in prima persona per il suffragio femminile in Italia, in saggi illuminanti come *Dedicato alle ragazze*[268] del 1945 (cfr. BASSETTI 2022a), realizzò ben presto come anche dopo il Fascismo le donne avrebbero dovuto continuare a reclamare, oltre che una «parità dei diritti politici», un effettivo «riconoscimento di una parità civile, familiare».

> Oggi, incerte del futuro come forse non lo fummo mai, sappiamo che se si è ottenuto il voto, poco o nulla è cambiato intorno a noi; e che alla parità dei diritti politici non ha corrisposto il riconoscimento di una parità civile, familiare, ben più importante nella vita vera, che è quella di tutti i giorni. Senza dubbio saremo accolte fra non molto, nelle giurie popolari, saremo magistrati e diplomatici: ma non così presto: ci sentiremo di aver raggiunto una fraternità con l'altro sesso e fra noi (del tutto interdipendenti anche se non sembri) che è il nostro primo e più urgente bisogno (BANTI 1955).

Con il suo romanzo, coevo a tali riflessioni, Banti mostrò quindi al secondo Novecento come Artemisia fosse riuscita a ritagliarsi un proprio spazio pubblico e quindi politico, in quanto donna e artista. Un simile traguardo, però, non fu perseguito dalla pittrice isolandosi dal mondo in una sorta di «tiaso» femminile (che la stessa Artemisia bantiana, come abbiamo visto, interrompe durante la seduta con le nobildonne fiorentine, cfr. *supra* 2.4), bensì ricercando secondo Banti un nuovo possibile rapporto culturale tra femminile e maschile, in cui la tensione dialettica con Orazio (in quanto Padre e Maestro) gioca un ruolo fondamentale – anche se molti commenti all'opera bantiana continuano ancora oggi a equivocarlo, o sottovalutarlo. Fra chi ignora, o preferisce ignorare la lezione bantiana, dunque, vi sono anche quelle interpretazioni di *Artemisia* che vogliono far dire a Banti ciò che in realtà Banti non ha mai voluto dire, né in termini privati né teorici. Eccoci giunti allora a una seconda *CONCLUSIONE*: per comprendere il romanzo bantiano, e quindi l'«impronta» di Artemisia così come si è «fossilizzata» nell'immaginario collettivo (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009), non si può fare a

[268] Pubblicato sulla rivista «Il Mondo», nel 20 ottobre 1945, p. 9. Il testo parte da una fulminea considerazione («si è tanto esecrato il mito razzista, ma non abbastanza, credo, il mito virile») rivolta all'intellighenzia antifascista italiana, composta quasi esclusivamente da intellettuali uomini, che a guerra conclusa aveva preferito porre l'attenzione solo su determinate tematiche. L'autrice sente allora l'esigenza di intervenire a favore di quelle ragazze che, nate fra il Dieci e il Venti e cresciute quindi sotto il regime, faranno ancora più fatica delle loro madri a leggere le dinamiche del sistema patriarcale, che certo non scomparirà con la caduta del Fascismo ma continuerà a perpetrarsi sotto altre forme: «purtroppo la storia non fa salti e quel costume autarchico che si diceva non è stato ancora buttato agli stracci». Proprio per questo, con grande lungimiranza, Banti individua come fine ultimo di un reale processo di emancipazione femminile non il raggiungimento dei diritti politici in sé (che a quel tempo in Italia, comunque, ancora mancavano), ma quello di un'effettiva coincidenza tra un riconoscimento di natura formale-legislativa e un riconoscimento a livello culturale e sociale: «soltanto nel caso che la donna riesca a dare alla società una qualità virile di lavoro (e per virile [le "anziane", Banti compresa] intendevano l'interezza del modo con cui l'*homo sapiens* è capace di identificarsi colla sua opera): soltanto allora tutti i diritti umani e sociali le si adatteranno, e non sarà uno scherzo, forse di cattivo genere, il suo diritto politico».

meno di indagare il suo prolifico rapporto con l'altro sesso, spesso conflittuale ma di certo mai superficiale così come è stato rappresentato in passato.

È qui che va ricercata, a mio avviso, una delle ragioni per cui Banti non è entrata subito a far parte del pantheon femminista, e sia stata ricoperta solo in un secondo momento, all'interno di un processo che potremmo definire ancora in una fase incipiente. Oltre a divergenze di natura personale e per così dire generazionali, questo «incontro mancato fra l'anziana scrittrice e le donne della generazione femminista» (SAUZEAU-BOETTI 1985: 85) portò il secondo Novecento a dimenticarsi del fatto che fu proprio Banti a fornire «una delle figure-emblema del neofemminismo: Artemisia Gentileschi». Ciò nonostante, come abbiamo visto (cfr. *supra* 2.5), «si parlava poco di Anna Banti: la fama di Artemisia non diventò mai la fama di Anna Banti». A tal proposito, un altro obiettivo che la tesi ha cercato di perseguire è appunto quello di suscitare un nuovo interesse per la figura di Banti, che in realtà non fu affatto una scrittrice «aristocraticamente arroccata, lontana dal dibattito corale delle donne», anche quando così volle apparire – o comunque ci è stato fatto credere. Una delle possibili vie per riscoprire a pieno la grandezza letteraria, teorica e *politica* degli scritti bantiani è proprio quella già percorsa dalla figura di Artemisia, che la critica odierna potrebbe sfruttare per recuperare retroattivamente – in un paradosso borgesiano – la sua *inventrice*, ovvero colei che ne ha fatto un personaggio moderno (cfr. *supra* 2.4).

Se molti aspetti del romanzo bantiano non sono stati recepiti a dovere, in un senso o nell'altro, l'opera ha però formalizzato per la prima volta tre caratteristiche del «potere iconico» di Artemisia, che a mio avviso rendono oggi «leggibile» la sua figura per il nostro tempo – anche quando il romanzo viene appunto ignorato: la dimensione del trauma, attraverso cui Banti fa di Artemisia un dispositivo narrativo spettrale (cfr. *supra* 3.1.1; 3.1.2; 3.1.3); la dimensione del genere, che Banti affronta facendo di una donna senza «modello» (Artemisia che non ha avuto riferimenti culturali femminili cui ispirarsi) un'icona dei nostri giorni, o meglio «una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare» (BANTI 2013: 368); la dimensione della transmedialità, che Banti non poteva certo prevedere nelle forme dell'odierna produzione culturale, ma che d'altra parte l'autrice suggerisce proponendo Artemisia come archetipo narrativo del personaggio *della* artista (cfr. *supra* 5.1) e in quanto «dispositivo ecfrastico» (cfr. *supra* 5.3), oltre che trasponendo per prima la sua vicenda non solo a livello narrativo ma anche in forma teatrale (cfr. *supra* 2.4). Il contributo di Banti è dunque indispensabile, direbbe Didi-Huberman (2009), per passare dalla dimensione *archeologica* a quella *anacronistica*, ovvero il movimento critico che la tesi ha cercato di replicare in un continuo «andirivieni» (DE LAURETIS 1996), con l'intento di «passare a contropelo» la storia e la ricezione di Artemisia in senso diacronico e sincronico, facendone emergere gli strati meno visibili del suo palinsesto secolare.

Una delle questioni cruciali che emergono puntualmente in relazione al racconto di Artemisia e della sua opera è, senza alcun dubbio, quanta rilevanza attribuire alla vicenda dello stupro e del conseguente processo. Come ha ribadito in maniera convincente Elizabeth S. Cohen (2000), troppo spesso la critica femminista ha applicato alla questione categorie che appartengono più alla nostra sensibilità che a quella del XVII secolo, in cui i rapporti fra corpo, psiche, costruzione della propria identità e sfera pubblica erano profondamente differenti. Ciò però non significa che si possa fare finta che lo stupro non ci sia stato, oppure che esso sia una mera occasione aneddotica per avanzare commenti misogini (cfr. *supra* 2.2; 3.2), volti a ridimensionare alla sfera privata una produzione artistica che meriterebbe ben altro approccio critico (cfr. DUBARD 2004); o peggio ancora che il riferimento allo stupro diventi un modo per stigmatizzare sintomaticamente (cfr. DERRIDA 1996) la violenza femminile espressa dalle eroine gentileschiane, altrimenti inspiegabile agli occhi di una visione patriarcale (cfr. *supra* 2.3).

Anche Banti dovette fare i conti più volte con un simile dilemma, specie perché (stavolta in linea con il magistero longhiano) il suo approccio alla critica letteraria e artistica è sempre stato contraddistinto da un ostentato disinteresse nei confronti di qualsiasi riferimento biografico – in realtà spesso disatteso, ma comunque ribadito costantemente a livello teorico. Come abbiamo visto, però, in più occasioni la carica «spettrale» di Artemisia ha permesso alle autrici che se ne sono occupate di andare oltre alle loro abituali operazioni artistico-critico-letterarie (cfr. *supra* 3.3): e così fu anche per Banti, tanto che potremmo definire *Artemisia* come il suo vero e proprio «esordio»[269] letterario (cfr. BASSETTI 2022b), in quanto prima manifestazione di un'evidente svolta poetica alla luce dell'incredibile accelerazione storica, politica e culturale dell'immediato Dopoguerra, che l'autrice dimostra di «leggere» prima e meglio di molti altri esponenti dell'intellighenzia antifascista italiana (cfr. BANTI 1945; 1955).

A ben vedere, in *Artemisia* l'episodio dello stupro non è mai rappresentato in maniera diretta, ma solo evocato allusivamente attraverso riferimenti criptici. Scrive a proposito Garavini (2013b: XXI): «è vero che Artemisia è stata stuprata, ma sembra quasi che l'oltraggio, nel romanzo, si configuri come la ragione oggettiva buona a giustificare una ferita esistenziale che viene da molto più lontano». Questo dato di fatto diviene a mio avviso comprensibile se, come abbiamo ormai ribadito più volte, assumiamo che da Banti in poi Artemisia non è più concepibile solo come un personaggio storico,

[269] Prima di *Artemisia* (1947), Banti aveva già pubblicato in volume *Itinerario di Paolina* (1937), seguito dalla raccolta di racconti *Il coraggio delle donne* (1940), il romanzo *Sette lune* (1941) e *Le monache cantano* (1942). *Artemisia* non è quindi la sua opera d'esordio in senso cronologico, ma a mio avviso può essere considerato il primo testo in cui è possibile ravvisare una svolta poetica e concettuale, in cui l'interesse per l'indipendenza femminile svolge un ruolo centrale. In realtà, il tema era già stato affrontato dell'autrice (basti pensare ai racconti *Il coraggio delle donne*, *Sofia o la donna indipendente* e *Vocazioni indistinte*), ma soltanto dopo la seconda guerra mondiale – grazie anche alla lezione woolfiana, come abbiamo visto, cfr. *supra* 3.1.3 – assumerà appunto un peso specifico ulteriore, radicale e programmatico.

bensì anche come una «figura allegorica bloccata nella profondità del tempo» (BAZZOCCHI 2021: 91), che attraverso la sua parabola artistica ed esistenziale offre una struttura drammaturgica applicabile a contesti molto diversi fra loro. A distanza di qualche anno, Banti (1960: 8) stessa realizzò di avere «setacciato» in maniera fin troppo «distaccata» «la voce viva della mia protagonista che pure avevo raccolta e addirittura sentita, in grida di dolore, nella grafia turbata del cancelliere di Corte Savella». Per non peccare nuovamente di «scarso calore di partecipazione», l'autrice decise allora di raccontare nuovamente la storia di Artemisia in *Corte Savella* (1960), con l'intento dichiarato di «serrarsi con maggiore accanimento intorno al "vero" indiscutibile di un processo – con tanto di verbali autentici, parola per parola – di violenza carnale», e incentrando quindi l'opera teatrale su quegli aspetti che, invece, nel romanzo erano rimasti sullo sfondo: le dinamiche che portarono allo stupro (Atto I), il conseguente processo (Atto II) e l'approdo di Artemisia a Firenze (Atto III), dove si affermò per la prima volta come una pittrice indipendente rispetto al padre e realizzò la celebre *Giuditta* – un'opera implicata per diverse ragioni allo stupro (cfr. TERZAGHI 2021).

Nonostante le sue remore e il suo stile deliberatamente implicito, Banti propose per la prima volta un nuovo racconto della violenza sessuale, in cui il punto di vista adottato è appunto quello della vittima e non del suo aggressore, e nel quale il pubblico è chiamato ad assumere una postura empatica e non voyeuristica, sarcastica o addirittura compiaciuta. Eccoci giunti allora a un'altra *CONCLUSIONE*: sebbene molta altra strada sia stata fatta in tal senso in questi ultimi anni, è il romanzo di Banti ad aver costituito una soluzione di continuità all'interno del racconto dello stupro subìto da Artemisia, trasformando la pittrice in un dispositivo narrativo del trauma (cfr. *supra* 3; 3.1): se è vero che «dove è passato il trauma, nulla è più intero» (BROGI 2023: 209), d'altra parte Banti ha mostrato come sia possibile cucire le tracce sconnesse della violenza attraverso un «discorso», proporre cioè una narrazione in cui l'indicibilità dello stupro possa divenire intellegibile sotto la «forma commemorativa del frammento».

> Adesso, come allora, guardare a questi aspetti non vuol dire fare vittimismo – argomento tipico del maschilismo benpensante, che, oltre a creare disparità, ha provocato anche storture di tipo critico e culturale. Significa semmai saper stare davanti al dolore degli altri, anzi delle altre, costruire un linguaggio critico, intellettuale, capace di dire, di riconoscere lo stupro, anche di farlo esistere nella memoria, se si considera che la coraggiosa capacità di reagire di Artemisia Gentileschi, come accade, è stata usata spesso contro di lei: per dire che se ne era dimenticata, che non era così importante quella violenza che Banti, invece, sceglie di mettere subito sotto gli occhi di chi leggerà *Artemisia*: «vittima» «svillaneggiata» «di un pubblico processo» «di stupro» (BROGI 2023: 212).

Il romanzo di Banti, dunque, si è rivelato fondamentale affinché la figura di Artemisia possa essere «letta», oggi, attraverso la lente del trauma. Ma non solo: come abbiamo visto, *Artemisia*

presenta per la prima volta la pittrice anche come la pioniera di una genealogia femminile (cfr. *supra* 2.4), facendone un vero e proprio riferimento culturale dal punto di vista del genere – il secondo dei tre aspetti su cui, a mio avviso, si basa il «potere iconico» che l'artista esercita sul nostro tempo. Questa iconicità di genere verrà formalizzata dal femminismo della seconda ondata (cfr. *supra* 2.5), a tal punto che Artemisia diverrà una sistematica fonte d'ispirazione per la produzione finzionale a partire dagli anni Novanta (cfr. *supra* 2.6), esercitando poi un'attrattività sempre più trasversale dagli anni Zero, dopo i quali la pittrice è diventata una vera e propria *'it' girl* della scena artistica (cfr. *supra* 2.7), tanto da rappresentare uno dei *brand* più prolifici dell'odierna industria culturale (cfr. *supra* 5.4). Banti, la critica femminista e, in anni più recenti, la temperie post #MeToo, hanno ovviamente giocato un ruolo fondamentale nella costruzione del «potere iconico» di Artemisia, ciò che la rende oggi una sorta di «àncora» a livello globale, un riferimento culturale cui aggrapparsi nel relativismo liquido e spesso destabilizzante dell'epoca contemporanea (cfr. SOLAROLI 2015: 22).

A mio avviso, tutto ciò non sarebbe però bastato se alla base non vi fosse stato un forte messaggio di genere, che come questa tesi ha tentato di mostrare può essere scorto filologicamente negli scritti, nei dipinti e nelle scelte biografiche di Artemisia. Ecco allora un'ulteriore *CONCLUSIONE*: il fatto che Artemisia sia divenuta un'icona femminista, a differenza di altre celebri artiste del passato, con l'unica eccezione forse della ben più recente Frida Kahlo, non è dovuto solo a un'operazione critica dei nostri giorni; da Banti in poi, la nostra sensibilità non ha fatto altro che abitare ed esplorare quell'«altrove» (cfr. DE LAURETIS 1996) indicato appunto da Artemisia e dalle sue opere, inteso come un nuovo spazio culturale in cui possa instaurarsi un inedito rapporto tra femminile e maschile. Ciò non vuol dire, ovviamente, che questo «altrove» non sia stato spesso equivocato attraverso letture fin troppo ideologiche e anacronistiche, che hanno presentato Artemisia come una femminista d'oggi applicandole categorie aliene al Seicento.

Anche questi fraintendimenti, però, confermano come dall'altra parte vi sia effettivamente un secondo termine di paragone "reagente", un'alterità o meglio ancora un «altrove» con cui occorre fare i conti: qualcosa che non è più possibile ignorare, cioè, nell'approcciarsi allo studio della produzione gentileschiana. Come la tesi ha cercato di mostrare, dipinti come *Giuditta e Oloferne* (cfr. *supra* 4.1), *Susanna e i Vecchioni* (cfr. *supra* 4.2), *Giaele e Sisara*, *Dalila e Sansone*, *Corisca e il Satiro* (cfr. *supra* 4.3), *Cristo e la Samaritana* (cfr. *supra* 4.4), *Achille nel Palazzo di Licomede* ed *Ercole e Onfale* (cfr. *supra* 4.4), necessitano di un'analisi che tenga conto programmaticamente della dimensione di genere in ogni sua forma, anche quando l'interpretazione non si presenta – o non vuole presentarsi – come una lettura femminista. Spero che la mia ricerca, in tal senso, possa convincere chi ancora nega una dimensione di genere all'interno dell'opera di Artemisia ad assumere tale premessa critica, invece, come un imprescindibile punto di partenza.

Dopo il trauma e il genere, la terza dimensione che a mio avviso contribuisce maggiormente all'odierna iconicità di Artemisia è la dimensione transmediale che ha assunto la sua figura. Anche in questo caso, fu per prima Banti a cogliere come la pittrice potesse divenire una sorta di archetipo, il modello di ogni successiva narrazione incentrata sul personaggio *della* artista. Sebbene negli ultimi decenni le storie che hanno un'autrice come protagonista siano in crescita esponenziale, ciò non era affatto scontato alla metà del Novecento, come testimoniano i numerosi studi accademici (specie esteri) che riservano ad *Artemisia* (1947) il ruolo di apripista all'interno di un simile canone. A tal proposito, nella tesi ho voluto ribadire un concetto che, giunti ormai alla fine del nostro itinerario critico, potremmo definire come un'altra *CONCLUSIONE*: pur provenendo dal contesto elitario di una cultura cosiddetta "alta", anche un'opera spiccatamente e deliberatamente *highbrow* come *Artemisia* può avere ispirato molte delle narrazioni *middlebrow* che riempiono gli scaffali delle nostre librerie, scritte prevalentemente da autrici donne; se il loro stile non sarebbe forse sempre piaciuto a Banti, d'altra parte è innegabile come esse abbiano recepito la lezione bantiana in maniera più profonda ed efficace di molti altri tentativi artistico-letterari acclamati dal mondo accademico, perché come ci ha insegnato Holmes (2018) la distinzione fra cultura "alta" e "bassa", in letteratura, è molto spesso *anche* una questione di genere.

Artemisia è dunque un perfetto esempio di un'opera letteraria che vive di luce propria, al di là delle volontà originarie della sua autrice, e ciò implica per noi un'altra *CONCLUSIONE* ancora: seppure in un'eventuale eterogenesi dei fini, Banti ha infatti ispirato tanto contenuti di natura amatoriale quanto opere pluripremiate, celebrate dal pubblico e dalla critica. Anche quando non hanno effettivamente attinto dal suo romanzo, in realtà, le *Artemisia fictions* che abbiamo analizzato si sono infatti riferite a un'idea di Artemisia che prima di Banti sarebbe stata inconcepibile, e quindi non hanno fatto altro che raccogliere la sua eredità di seconda o terza mano, senza saperlo. L'Artemisia "inventata" da Banti è divenuta negli anni una vera e propria matrice creativa, dando vita a un'incessante produzione transmediale i cui meccanismi, come mostra la tesi, possono essere compresi attraverso i sette principi individuati da Jenkins (2007): la *diffondibilità-penetrabilità*, la *continuità-molteplicità*, l'*immersione-estraibilità*, il *Worldbuilding*, la *serialità*, le *molteplici soggettività* e la *performance*. Tali caratteristiche, inoltre, hanno determinato il successo di Artemisia nel passaggio al digitale, come dimostrano le scelte di Google Arts & Culture, che ha puntato sulla pittrice in maniera più articolata rispetto ad altri artisti o artiste del passato. Se da una parte una simile «diffondibilità» transmediale ha portato l'industria culturale a investire su Artemisia a fini commerciali, ricorrendo spesso anche a pratiche di *pinkwashing* e *brand activism* (cfr. *supra* 5.4), dall'altra la tesi mostra come i nuovi strumenti digitali possano offrire uno strumento formidabile

(più trasversale rispetto ai tradizionali luoghi del sapere, quali aule universitarie o musei del centro città), capace di catalizzare un'inedita diffusione e permeazione della sua opera artistica.

L'insieme di tutte queste proteiformi narrazioni, che contribuiscono a rinnovare incessantemente l'«immaginario polimorfico» (cfr. FUSILLO 2018) della nostra pittrice, andrebbero a mio avviso concepite anche come una nuova forma di *mitopoiesi*, la quale potrebbe essere molto interessante inserire all'interno del dibattito politico e filosofico sul mito, così come è stato formulato negli ultimi decenni all'interno del pensiero progressista (cfr. *supra* 5). Opere come quella di Salmon (2007), infatti, hanno finito per demonizzare da sinistra la pratica dello *storytelling* come uno strumento asservito *tout court* al potere, favorendo di riflesso una stagione letteraria particolarmente arida e metanarrativa, che ha rifiutato snobisticamente di ricorrere alle potenzialità della narrazione. Sempre da sinistra, però, c'è stato anche chi come Citton (2013) ha evidenziato come il pensiero progressista si sia speso negli ultimi decenni per demistificare i miti altrui, senza più preoccuparsi di crearne o risemantizzarne dei propri, fino a rifiutare il mito in quanto strumento di cambiamento politico (cfr. NANCY 2003). Il nostro tempo, secondo Citton (2013: 22), si contraddistingue «per l'incapacità che ha mostrato la "sinistra" di raccontar (si) delle storie convincenti», a differenza dell'immaginario (talvolta semplicistico, ma comunque efficace) che viene spesso evocato, invece, dalla "destra".

Questa presa di coscienza, insieme alla consapevolezza dei rischi intrinseci al mito, ha portato Citton a proporre il concetto di *scenarizzazione* come possibile soluzione narrativa, in cui il mito non viene rifiutato bensì è di tanto in tanto *interrotto*, creando una prolifica distanza fra la storia e il suo pubblico. Sulla scia di Citton, nel contesto italiano, filosofi come Enrico Manera (2013) e scrittori come Wu Ming 1 (2008; 2013) hanno ribadito come lo *storytelling* può dunque contenere al suo interno quelle valvole di sicurezza che Salmon, invece, attribuisce solo a una riflessione critica esterna, caratterizzata da una forma spiccatamente anti-narrativa. *Umanizzare* il mito, *interromperlo* di tanto in tanto, ma non rinunciare *a priori* alle sue potenzialità, significa allora concepire la narrazione come una decostruzione dell'eroe trionfante così come ci è stato tramandato da una tradizione patriarcale, agonistica e militarista, ponendo invece al centro della scena personaggi contraddittori, eccentrici, minoritari; vuol dire rinunciare a trame riconducibili a slogan trionfalistici e interpretazioni univoche; significa rendere esplicite e comprensibili le scelte autoriali; espandere a livello transmediale l'esperienza narrativa rendendola aperta, inclusiva, collettiva e anti-teleologica.

Tutti aspetti che abbiamo già incontrato, indagando come l'impianto multifocale e dialogico del romanzo bantiano metta in crisi il genere del *Künstlerroman* ("romanzo dell'artista") basato sull'epica dell'individualismo rinascimentale, oltre a proporre «un contro-racconto femminile» (cfr. DE ROGATIS 2021) di traumi personali e collettivi come la perdita dei propri genitori, lo stupro, i

conflitti fra vita privata e carriera professionale, la disparità di genere e le atrocità della guerra (cfr. *supra* 3.1.3). All'interno di questa nuova mitopoiesi, allora, riscrivere la vicenda di autrici realmente esistite (ma anche di finzione, controfattuali o distopiche) potrebbe costituire un valido strumento narrativo per incidere sull'immaginario collettivo in senso progressista, come abbiamo visto in merito al personaggio *della* artista, sempre più centrale nella produzione creativa degli ultimi anni (cfr. *infra* 5.1). Un archetipo che Artemisia, in quanto pioniera di un nuovo modello culturale femminile a partire da Banti, *incarna* in maniera radicale come ad esempio nel «Teatro della Catastrofe» di Howard Barker, in cui la *performance* assume forme sovversive a livello politico e sociale (cfr. TURNER 1986), e in cui lo straniamento ricercato dall'autore implica appunto una ciclica *interruzione* del mito: in tal senso, la tesi intende proporre l'opera teatrale *Scenes from an Execution* e la sua protagonista Galactia come un perfetto esempio di una nuova mitopoiesi di natura progressista, ispirata non a caso dalla figura di Artemisia (cfr. *supra* 5.2).

Un simile cambio di paradigma dal punto di vista narrativo, come spiega Fusillo, dovrebbe implicare però anche a livello critico l'adozione di «nuovi modelli interpretativi», che pur nelle sue modeste possibilità questa ricerca ha provato a indagare, ripercorrendo appunto le «metamorfosi dell'immaginario» attraversate da Artemisia in questi ultimi decenni.

> Quello che caratterizza la cultura contemporanea è una maggiore fluidità e porosità, che impongono anche nuovi modelli interpretativi. La comparatistica affronta da lungo tempo il rapporto fra letteratura e altre arti, ed è quindi il campo migliore per praticare questo tipo di approccio, per scandagliare tutte le metamorfosi dell'immaginario. È importante però superare ogni logica binaria: studiare gli adattamenti *one to one*, ad esempio, può essere utile e affascinante, ma occorre valorizzare la retroattività di ogni riscrittura. Un buon rifacimento di *Macbeth* ci spinge anche a rileggere Shakespeare in una nuova chiave, influisce sulle nostre letture e riletture, ci offre una nuova prospettiva. La ricezione di un classico (antico, moderno o contemporaneo) è una parte vitale della sua metamorfosi nel tempo, dato che i testi non sono essenze immutabili, ma fasci di potenzialità che si realizzano e si espandono a seconda di alcune componenti fondamentali: lettori, pubblici, comunità interpretative, artisti, adattatori (FUSILLO 2018: 9).

Queste sono, in conclusione, le principali ragioni che hanno permesso ad Artemisia di giungere a «leggibilità» nella nostra epoca, e non uno due o tre secoli fa. Come autori fondanti per il canone artistico e letterario occidentale quali Dante e Caravaggio, Artemisia fu molto apprezzata nel suo tempo, quando era ancora in vita, salvo poi finire nel corso dei secoli successivi ai margini della fortuna critica, per poi tornare di nuovo in auge con sorprendente autorità: Dante a partire dall'Ottocento, Caravaggio dal secondo Novecento, Artemisia in questi ultimi decenni. Come è già accaduto ad altre *auctoritates* del nostro canone, non è certo da escludere che Artemisia in futuro

possa tornare nuovamente ai margini dell'immaginario collettivo, anche qualora il giudizio critico nei confronti della sua opera artistica dovesse rimanere favorevole. Nel frattempo, è utile per la nostra ricerca ricordare come, in maniera per certi versi simile a esempi così altisonanti, Artemisia fu apprezzata in vita per motivi diversi rispetto a quelli che determinano oggi la sua fortuna: se nel XVII secolo venivano esaltati il suo virtuosismo cromatico, le sue abilità performative di ballerina e cantante, la sua personalità carismatica e la sua rinomata bellezza, oggi invece la sua iconicità si basa come abbiamo visto su tre dimensioni come il trauma, il genere e la transmedialità – aspetti per molti versi alieni alla fortuna seicentesca di Artemisia, ma che in qualche modo possiamo a mio avviso già scorgere, *mutatis mutantis*, nella *querelle des femmes* evocata da Bronzini, primo biografo della nostra pittrice (cfr. *supra* 1.5.1); o nella natura "transmediale" delle opere coeve che celebrarono il suo successo, le quali oltre a poesie (cfr. *supra* 1.8; 1.9) e ritratti (fig. 4) comprendono anche disegni (app. 13), incisioni (app. 14), vignette satiriche (fig. 12), medaglie (app. 11) ecc.

In particolare, uno dei più grandi ammiratori e insieme detrattori dell'artista utilizzò alcune parole che risultano ora particolarmente interessanti, arrivati alla fine di questo percorso: in una lettera inviata alla pittrice intorno al 1628 (cfr. BISSEL 1999: 166), l'allora ventenne poeta Giovan Francesco Loredan scrisse ad Artemisia che «la singolarità della tua virtù necessita il mio ingegno ad inventare nuovi vocaboli della grandezza delle tue doti». Sebbene figlie del suo tempo e di una retorica prettamente barocca, le parole dell'autore veneziano introducono un'ulteriore *CONCLUSIONE* della nostra ricerca: dimostrano ancora una volta, cioè, come sia anzitutto necessario un «linguaggio» condiviso per riconoscere fino in fondo Artemisia in quanto artista, e non come un'eccitante stranezza da *Wunderkammer* – che non incrina affatto lo *status quo* di una società in cui la sfera autoriale è appannaggio degli uomini. Come ha fatto prima Banti e poi la critica femminista, è appunto necessario «inventare» un nuovo paradigma concettuale per comprende davvero come Artemisia sia un'artista con la A maiuscola, proprio come i suoi più illustri colleghi, capace cioè di esprimere una propria visione del mondo e apparire ai posteri – come scriveva Averardo de' Medici già nel 1792 – «originale, e maestra», e dunque pioniera di un nuovo sistema di riferimenti culturali. Se prima della nostra epoca Artemisia non è stata considerata sistematicamente in tal senso, ciò è dovuto al fatto che non erano ancora state formalizzate delle categorie critiche adeguate. Oltre a riscoprire Artemisia, dunque, Banti e poi il femminismo della seconda ondata hanno in realtà elaborato un sistema teorico *attraverso il quale* riscoprire Artemisia e tutte le sue «sorelle». Una delle ragioni per cui ancora oggi spesso non viene riconosciuto ad Artemisia uno *status* paragonabile a quello di altri artisti del passato, oltre che in un mero maschilismo, è a mio avviso da ricercare anche nell'applicazione a compartimenti stagni di approcci o *archeologici* o *anacronistici*, che Artemisia in quanto «impronta» (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009) non può invece fare a meno di tenere insieme.

L'insieme di tutti questi fattori, allora, implica un'altra *CONCLUSIONE* che a questo punto possiamo ribadire con fermezza: l'attrattività che Artemisia esercita e continuerà con ogni probabilità a esercitare in epoca contemporanea non può essere dovuta semplicemente a un'infatuazione femminista o a un interessamento commerciale dell'industria culturale, ma va ricercata in ragioni ben più complesse e profonde, che al contempo potrebbero dirci molto di come sta evolvendo la nostra società. È da questa presa di consapevolezza che muove l'ultima e definitiva *CONCLUSIONE* di questa serie di *CONCLUSIONI* provvisorie: come spero ormai di avere dimostrato, Artemisia è diventata in definitiva un *classico* del nostro tempo, e come tale deve essere considerata se si vuole comprendere a pieno la sua opera e la sua ricezione. La cartina di tornasole di una simile affermazione potrebbe essere un celebre articolo apparso su «L'Espresso» il 28 giugno 1981 con il titolo *Italiani, vi esorto ai classici* (poi pubblicato nella raccolta postuma *Perché leggere i classici*), in cui Italo Calvino elenca le 14 caratteristiche attraverso cui riconoscere un classico. A mio avviso potrebbero essere tutte applicate proficuamente alla nostra pittrice e ai suoi testi visivi, ma in questa sede mi limiterò a declinare ed esplicitare le riflessioni più pertinenti al nostro caso di studio.

D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima, e *ogni prima lettura è in realtà una rilettura*. Approcciarsi a dipinti rivoluzionari rispetto alla precedente tradizione iconografica come la *Susanna* del 1610 (fig. 1) o la *Giuditta* conservata a Capodimonte (fig. 3), ad esempio, significa ogni volta fare i conti con delle opere che si sono ormai sostituite definitivamente al loro testo originario (*Il libro di Daniele*, *Il libro di Giuditta*), pur avendone colto meglio di altre operazioni esegetiche il significato letterale (cfr. *supra* 4.1; 4.2): una raffigurazione dell'Antico Testamento che si è trasformata per noi moderni in una sorta di *lettura* primaria, capace di ispirare continue «riletture come fossero letture di scoperta come la prima». Le due eroine bibliche, infatti, sono oggi inconcepibili senza fare riferimento (consciamente o inconsciamente) ai capolavori di Artemisia, come allo stesso modo è ormai inevitabile, volenti o nolenti, *leggere* l'opera gentileschiana senza ricorrere a elementi esterni e/o successivi rispetto ai suoi testi visivi, come ad esempio gli atti del processo per stupro (cfr. *supra* 1.4.2) o le illuminanti *riletture* di Caravaggio, Hebbel (1841), Freud (1917), Barthes (1979), Pointon (1981), Bal (1995), Kristeva (1998) ecc.

Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire. Artemisia continuerà a dirci ciò che ha da dire se, a livello critico, rispetteremo e indagheremo con sempre maggiore attenzione la complessità e l'articolazione della sua opera artistica, senza mai incasellarla attraverso un'etichetta definitiva. Sebbene la pittrice fu spesso (ma non sempre) chiamata a dipingere determinati soggetti su commissione, nella sua produzione possiamo infatti trovare enfatizzata l'unione d'intenti di due uomini che mettono in difficoltà una donna sola, come in *Susanna* (cfr. *supra* 4.1), ma al contempo quel triangolo compositivo si può rovesciare sovvertendo i rapporti di forza fra

i sessi come nella *Giuditta* (cfr. *supra* 4.2), attraverso cui Artemisia mette in scena per la prima volta «due donne associate nello stesso lavoro, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna» (BARTHES 1979: 58). Nel corpus delle opere di Artemisia possiamo trovare poi scene in cui il femminile trionfa sul maschile, con la forza o con l'intelletto, come in *Giaele e Sisara*, *Dalila e Sansone* o *Corisca e il Satiro* (cfr. *supra* 4.3); ma anche raffigurazioni in cui maschile e femminile sono posti sullo stesso piano, accomunati come scriverebbe Banti da «una parità di spirito», assumendo una postura dialogica e orizzontale come nel *Cristo e la Samaritana*, oppure collaborativa come nella *Caritas romana* (cfr. *supra* 4.4). In Artemisia i ruoli di genere possono anche invertirsi, come in *Achille nel Palazzo di Licomede* o in *Ercole e Onfale*, attraverso un registro comico ma anche tragico e speculativo (cfr. *supra* 4.5). Il femminile, inoltre, può esercitare violenza nei confronti del maschile non solo per ragioni patriottiche (*Giuditta*, *Giaele*, *Dalila*), ma anche nelle forme di un vero e proprio tentato stupro a parti invertite, come in *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (app. 48). Nessuna categoria critica può dunque rivendicare il diritto di stabilire una volta per tutte ciò Artemisia ha voluto dirci con i suoi quadri, e ciò dovrebbe portare l'accademia ad assumere una postura quanto più aperta e inclusiva nei confronti del costante aggiornamento dello stato dell'arte, come nel caso del recente rinvenimento delle lettere pubblicate da Solinas (2011; 2021), o dell'incessante emersione di nuovi e sorprendenti dipinti.

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato. Ancora una volta, il caso di *Giuditta* è in tal senso esemplare, specie nella sua successiva versione più appariscente degli Uffizi (app. 3). L'opera fu commissionata probabilmente da Cosimo II in persona, come ricorda Artemisia nella lettera a Galileo del 1635 (*Lettera 44*; cfr. *supra* 1.5.2), e rispecchia infatti il gusto di quella precisa corte medicea, in cui come abbiamo visto il Granduca prediligeva gusti teatrali e caravaggeschi, e dove non a caso la stessa Artemisia cercherà di presentarsi come una seguace del Merisi tramite la biografia "autorizzata" del Bronzini (cfr. *supra* 1.5.1). L'ostentata efferatezza della scena, dunque, andava volutamente incontro alle inclinazioni di un pubblico maschile, che presumibilmente trovava eccitante l'idea che una simile violenza fosse stata ideata da una donna. Contrariamente a quanto potremmo pensare, però, l'opera fu in passato stigmatizzata proprio dal pubblico femminile, tanto che ci sono giunte testimonianze (LASTRI 1791: LXXXIV) di come la *Giuditta* «offendesse la sensibilità» della sovrana Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743), che decise di confinare l'opera nel corridoio vasariano (solo a partire dal XXI secolo l'opera è esposta nel percorso espositivo degli Uffizi, cfr. *supra* 2.5), o addirittura c'è chi come Anna Brownell Jameson (1832: 64) avrebbe voluto «ridurla in cenere». Come colse per prima Banti (cfr.

supra 2.4), opere come la *Giuditta* presentano infatti una carica perturbante che in passato era paradossalmente più disturbante per il pubblico femminile, da sempre vissuto all'interno di un sistema patriarcale che assegnava alle donne un ben preciso ruolo all'interno (o meglio, al di fuori) della società. Non è un caso, allora, se la produzione di Artemisia sia stata apprezzata all'epoca più da un pubblico maschile, che poteva meglio delle loro madri, mogli e figlie accettarne la *stranezza*: scorgervi cioè un «animo di Cesare nell'anima d'una donna», come affermò la stessa pittrice (*Lettera 60*), e come scriveranno poi molti altri, è infatti un modo per normalizzare un'eccezione che, altrimenti, avrebbe potuto incrinare lo *status quo* di una società in tutto e per tutto maschilista, dai cui stereotipi di genere persino Artemisia (per quanto stra-ordinaria) non era certo immune. L'opera, «che solamente il mirarla così dipinta mette non poco terrore», come scrisse entusiasta nel Seicento Baldinucci (1974: 714), inizierà invece a offendere la sensibilità dei commentatori maschili a partire dal primo Novecento, come è esemplificato dalle sintomatiche parole che Longhi utilizzò nel suo saggio *Gentileschi padre e figlia* del 1916. Come abbiamo visto in merito alla temperie libertina della Venezia del primo Seicento (cfr. *supra* 1.8), infatti, la misoginia è in realtà un riflesso, e si esprime in forme più visibili proprio laddove le donne reclamano uno spazio pubblico maggiore: in un contesto in cui non si manifesta alcuna «rivendicazione femminile» (cfr. BARTHES 1979), paradossalmente, è invece molto più difficile rinvenire emersioni misogine eclatanti.

> Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori ed ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello cosi brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang? Ma – vien la voglia di dire – questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia. Noi non vorremmo ad ogni modo seguire lo Schmerber nelle sue grosse osservazioni sullo spirito sadico del tempo; che qui non v'è nulla di sadico, se anzi ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo, ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di gocciole a volo lo zampillo centrale! Incredibile, vi dico! Eppoi date per carità alla signora Schiattesi – questo è il nome coniugale di Artemisia – il tempo di scegliere l'elsa dello spadone che deve servire alla bisogna! Infine, non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla? (LONGHI 1961: 258).

Come abbiamo visto (cfr. *supra* 2.3), l'idea che una donna abbia raffigurato una simile violenza contro il maschile è per Longhi inconcepibile, e per questo il suo giudizio su Artemisia – che fino a quel punto era stato molto positivo – viene di colpo ridimensionato attraverso evidenti spie che, con Derrida (1996), abbiamo definito ricorrendo alla categoria di «mal d'archivio». È evidente, quindi, come l'originalità dell'opera di Artemisia tocchi i nervi scoperti di una cultura patriarcale che, controllando l'«archivio» e la «memoria», tenta in tutti i modi di perpetuare sé stessa. Proprio per questo, nei decenni successivi la critica femminista ne ha colto la straordinaria potenzialità

sovversiva, utilizzando Artemisia come un grimaldello con cui scardinare quei paradigmi che a lungo erano stati presentati come naturali, universali e immodificabili, ma che invece non erano altro che il frutto di una millenaria costruzione culturale (cfr. *supra* 2.5). Ecco perché un'attenta analisi della ricezione di Artemisia può spiegarci in maniera sorprendente l'evoluzione della società in cui viviamo oggi, ricostruendone una genealogia lungo i secoli: Artemisia è dunque un classico del nostro tempo perché ci offre uno straordinario strumento attraverso cui seguire, come scrive Calvino, «la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra» e, allo stesso tempo, «la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato».

Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso. Privata inizialmente della sua dimensione materna dalla critica femminista, Artemisia ha in realtà dipinto più volte splendide scene di amore fra madre e figlio, o teneri *Putti dormienti* come quelli emersi di recente al Museum of Fine Arts di Boston (app. 7) o alla casa d'aste romana Bertolami[270], che confermano insieme ad altre copie e documenti d'archivio come dovesse essere stato uno dei soggetti maggiormente frequentati dalla pittrice (cfr. *supra* 1.7). Allo stesso modo, presentare in prima istanza Artemisia come una pittrice di donne violente e vendicative ha portato la critica femminista a ignorare o sottostimare i suoi meravigliosi ritratti maschili, che di recente la critica ha invece ascritto a pieno titolo nella tradizione che da Tiziano arriva fino a van Dick e Velázquez (cfr. LONDON 2020: 154). Sebbene il contemporaneo Baldinucci (1974: 713) e De Dominici (1742: 178) esaltino le doti da ritrattista di Artemisia, purtroppo ci sono giunti pochissimi saggi di questo genere pittorico, come ad esempio *Il ritratto di Gonfaloniere* (app. 9), il documentato *Ritratto di dama con ventaglio* (cfr. MILANO 2011: 184-185) o l'autografo *Ritratto di Antoine de Ville* (cfr. MILANO 2011: 186-189). Con ogni probabilità, la mancata emersione dei ritratti (ma anche di ulteriori scene devozionali di piccolo formato) è legata proprio a un iniziale indirizzo della critica femminista, che non aveva alcun interesse ad associare una pittrice "eccezionale" a un genere minore come la ritrattistica, considerato precipuamente femminile al pari della natura morta, dove pure Artemisia sembrerebbe avere offerto ottime prove secondo le fonti coeve. Il graduale superamento di questa prima fase, e la contestuale rivalutazione da parte della critica odierna di alcuni generi pittorici a lungo considerati minori, ha già favorito e presumibilmente continuerà a favorire nei prossimi anni nuove attribuzioni, che ci restituiranno un'immagine ulteriormente articolata della pittrice. Un discorso simile, d'altra parte, può essere fatto riguardo a quei commentatori che ancora oggi continuano a negare qualsiasi «messaggio sociale e politico» all'interno dell'opera di Artemisia, come se la "donnesca mano" non possa fare altro che soffermarsi

[270] Cfr. https://artslife.com/2023/04/25/bertolami-fine-art-spunta-il-nome-di-artemisia-nellasta-di-old-masters/ (ultima consultazione 31/01/2024).

«sull'opulenza degli abiti in seta dai ricchi panneggi, sulle stoffe vaporose delle maniche arrotolate sulle braccia, sullo splendore dei gioielli dipinti per essere ammirati da vicino nel dettaglio e nell'illusione del vero»; tanto da arrivare ad affermare che «con Artemisia, non è più la politica il fulcro dell'eroismo femminile, ma un eterno autoritratto in cui la donna fa della pittura la propria allegoria» (Alain Tapié in MILANO 2021: 58). Da questo «pulviscolo di discorsi» emergono dunque gli innumerevoli tasselli che oggi compongono il mosaico dell'«immaginario polimorfico» di Artemisia (cfr. FUSILLO 2018): una donna disinteressata alla sfera materna; una sanguinaria mangiauomini violenta e vendicativa; una pittrice che snobbava ritratti e nature morte perché considerati minori, "roba da donne"; un'artista che non ebbe mai velleità di natura politica e sociale, né con la sua opera né con la sua vita. Tutte etichette che abbiamo ormai realizzato essere fuorvianti, o al limite parziali, che non potranno mai generare un vero «discorso critico» intorno alla figura della pittrice. Artemisia è appunto un classico perché, in quanto icona del nostro tempo, è oggi capace di suscitare conflitti dialettici fra opposti schieramenti che vorrebbero appropriarsi del suo potere attrattivo, ma allo stesso tempo è una figura capace di opporre loro resistenza, e come scrive Calvino «continuamente se li scrolla di dosso».

I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti. Nel corso di questi anni mi è spesso capitato di parlare di Artemisia con persone che ne avevano in realtà solo un'idea vaga, ma pensavano comunque di averne colto l'essenza data la pervasività mediatica e transmediale della sua figura. Posso garantire che ogni volta è stata una vera e propria gioia critica mostrare loro come Artemisia fosse «for ever and supremely someone else», come ha scritto in maniera geniale Sontag (2003) analizzando il romanzo bantiano. Per chi credeva che il successo di Artemisia fosse dovuto più a un'attrattività mediatica odierna che a un reale valore artistico, e la sua produzione fosse tutta votata a soggetti femminili violenti come la *Giuditta* degli Uffizi (app. 3), è stata una sorpresa scoprire capolavori di tutt'altro tenore come la *Santa Caterina d'Alessandria* (app. 4), l'*Allegoria dell'Inclinazione* (app. 5), il *Cristo e la Samaritana* (fig. 8) e la *Musa Clio* (app. 18), ma anche la meravigliosa *Giuditta* di Detroit (app. 54), che declina appunto l'eroina biblica attraverso un approccio completamente differente, al pari di quella di Palazzo Pitti che posa la mano sulla spalla della sua ancella, come a rinsaldare una comunione d'intenti che va ben al di là della decapitazione di Oloferne (app. 57). Per chi pensava che l'amore filiale fosse un aspetto estraneo alla vita e all'opera di Artemisia, leggere la lettera in cui la donna esprime tutto il suo «dolore» per la perdita del figlio Cristofano (*Lettera 20*), morto a soli quattro anni, è stato molto toccante; come ammirare del resto la dolce carezza con cui Gesù rincuora la madre sfinita, la quale tiene gli occhi chiusi per la stanchezza, nella *Madonna col Bambino* di Palazzo Spada (app. 56), che declina uno dei soggetti più diffusi

dell'arte cristiana attraverso un inedito realismo, per ovvie ragioni più difficile da raffigurare per un uomo; oppure la carezza del Cristo ormai maturo, con cui chiama a sé i bambini nel *Sinite parvulos* (app. 10). Per chi era comprensibilmente convinta o convinto che Artemisia fosse stata oggettificata a livello sessuale sin dalla conclusione del processo nel 1612, realizzare prima che a Firenze, Venezia e Napoli (quasi) nessuno fosse a conoscenza dello stupro, e poi che la stessa Artemisia utilizzò deliberatamente il proprio corpo e la sua rinomata bellezza all'interno del suo processo di *self-fashioning* (cfr. *supra* 1.5), è stato per certi versi destabilizzante. Come è stato destabilizzante, per una critica che ne ha proposto all'inizio un'immagine fin troppo vittimistica, scoprire che «Artemisia non si dolse tutta la vita della violenza subita in giovinezza, tanto meno l'ostentò nella sua pittura» (SOLINAS 2021: 11-12); oppure, che una delle opere che più ha contribuito a diffondere negli ultimi decenni un processo di erotizzazione oltremodo fuorviante sia stata realizzata proprio da una donna, come appunto la regista Agnès Merlet (cfr. *supra* 2.6). Per quanto mi riguarda, ad esempio, i documenti emersi in occasione della mostra di Napoli (2022) mi hanno aperto gli occhi su un aspetto che finora avevo sottovalutato, forse proprio a seguito di un certo approccio iniziale della critica femminista su cui non avevo mai riflettuto a dovere: ovvero che Artemisia, al pari dei suoi colleghi, non si fece alcuno scrupolo nel mentire ai propri interlocutori per ottenere trattamenti economici migliori, come quando chiese un prezzo più alto per i suoi dipinti a fronte delle spese legate ai preparativi di un fantomatico matrimonio d'alto rango (13 marzo 1649, *Lettera 53*), che il *Processetto matrimoniale* della figlia Prudenzia mostrano essere stato, invece, di tutt'altro tenore (cfr. NAPOLI 2022: 96 sgg.). L'attuale stato dell'arte suggerisce quindi di "prendere con le pinze" le affermazioni della stessa Artemisia, specie quando sono legate a questioni pecuniarie, così come avviene del resto per tutti gli artisti uomini del suo tempo, che vivevano della loro stessa pittura – è Artemisia, in tal senso, a costituire un'eccezione fra le pittrici, le quali solitamente non si occupavano direttamente di trattare il prezzo delle loro stesse opere, delegando a tali mansioni figure maschili di fiducia. Questi e molti altri possibili aspetti ci confermano ancora una volta come Artemisia abbia oggi raggiunto lo *status* di classico, a patto che chi si appresta a «leggere» la sua vicenda le riservi il tempo e lo spazio critico necessari alla complessità di una simile artista, nella quale si troveranno puntualmente elementi «nuovi, inaspettati, inediti».

Il «tuo» classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui. Più di altri autori e autrici fondanti del canone occidentale, Artemisia è capace di istaurare un rapporto empatico e personale con il pubblico odierno, e specie le nuove generazioni. Ciò credo sia dovuto a due ragioni principali, apparentemente irrelate ma in realtà interconnesse fra loro: da una parte il superamento di quella stagione critica che potremmo riassumere in maniera sommaria nella formula barthesiana (spesso equivocata) della «morte dell'autore», che ha

portato troppo spesso a ignorare la vita dell'artista come un elemento importante per la sua opera; dall'altra il recente sdoganamento di categorie come «identificazione» ed «empatia» all'interno del dibattito accademico, che ha portato alla rivalorizzazione di molti testi che finora avevano invece faticato a entrare nelle aule universitarie.

> Caduto l'interdetto teorico e ideologico di matrice formalista (in senso lato) contro la diffusa pratica accademica di considerare i personaggi letterari come delle mere entità fittizie, in anni recenti si sta riscoprendo la loro importanza sia per quanto riguarda l'analisi di determinati aspetti formali dei testi, sia per ciò che concerne la comprensione del quadro assiologico delle opere e i problemi del coinvolgimento del lettore e della sua agency. È stato infatti così che, dopo decenni di sospetti e rimozioni, a partire dagli anni zero del XXI secolo nozioni come identificazione ed empatia sono tornate al centro del dibattito letterario (ERCOLINO/FUSILLO 2022: 41).

Il mutuo concorso di questi due fattori ha portato le nuove generazioni a essere più interessate, rispetto a quelle dei loro genitori (ma in linea, invece, con quelle dei loro nonni), alla tensione etica e morale non solo dell'opera ma anche della vita degli autori e delle autrici prese in esame, come testimoniano i titoli delle tesi degli ultimi anni. Proprio per questa ragione, spiegabile nel caso della nostra pittrice anzitutto facendo riferimento alla sfera del trauma (cfr. *supra* 3) e del genere (cfr. *supra* 4), Artemisia è oggi divenuta una delle icone culturali più attrattive e influenti per la nostra epoca. Come scrive Solaroli (2015: 22), «their emergence performatively generate framing wars and reiterated use, widespread (transmedia, transcontextual, transnational) circulation, and even creative appropriation and symbolic re-articulation. In this process, icons become powerful cultural resources that might be re-mobilized in the future for social action, memorybuilding, and cultural critique»[271]. Tali «guerre di inquadramento», che si sono verificate non solo in una dimensione di "maschi contro femmine", ma anche all'interno della stessa critica femminista o della cosiddetta accademia tradizionale, testimoniano come l'iconicità di Artemisia abbia assunto per la cultura odierna un ruolo dirimente nella definizione della nostra identità. «Iconic power is intrinsically performative, as it implies the ability to arouse controversies and reveal latent cultural tensions, making people act in different ways through different social practices, eventually shaping their own social identities»[272] (SOLAROLI 2015: 2). Artemisia è dunque un «nostro» classico perché, una volta conosciuta la sua

[271] «Il loro emergere genera performativamente guerre di inquadramento e uso reiterato, circolazione diffusa (transmediale, transcontestuale, transnazionale) e persino appropriazione creativa e riarticolazione simbolica. In questo processo, le icone diventano potenti risorse culturali che potrebbero essere ri-mobilitate in futuro per l'azione sociale, la costruzione della memoria e la critica culturale».

[272] «il potere iconico è intrinsecamente performativo, in quanto implica la capacità di suscitare controversie e di rivelare tensioni culturali latenti, facendo sì che le persone agiscano in modi diversi attraverso diverse pratiche sociali, dando infine forma alle loro identità sociali».

parabola artistica ed esistenziale, «non può *esserci* indifferente» e, in seconda battuta, «*ci* serve per definire *noi stessi* in rapporto e magari in contrasto *con lei*».

Un classico è un libro che viene prima di altri classici; ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, riconosce subito il suo posto nella genealogia. La produzione di Artemisia ha anticipato e spesso ispirato, più o meno direttamente, opere che insieme alla sua figura stanno lentamente raggiungendo lo *status* di classico per la nostra epoca, come spero avvenga presto anche per il romanzo di Banti. È in quest'ottica che, a mio avviso, è possibile inserire l'opera dalla nostra pittrice all'interno di una genealogia secolare di risemantizzazione del mito in senso femminista (cfr. *supra* 4), che arriva fino agli esiti ipercontemporanei di autrici come ad esempio Christa Wolf e Olga Tokarczuk – una ricostruzione che non ho potuto indagare in questa sede, ma che mi riservo di esplorare in occasioni future. Senza ambire a stabilire una vera e propria filiazione, la tesi può allora essere concepita anche come uno strumento critico attraverso il quale mettere a sistema casi di studio apparentemente irrelati: se da una parte la ricerca tende a delineare alcune conclusioni in relazione all'iconicità di Artemisia per il nostro tempo, infatti, dall'altra apre nuove possibilità per autrici e autori ancora in attesa che venga loro riconosciuto il ruolo culturale che meriterebbero. L'esempio di Artemisia, analizzato attraverso un approccio e *archeologico* e *anacronistico*, come nel movimento ermeneutico descritto dall'*impronta* (cfr. DIDI-HUBERMAN 2009), può fornire dunque una cornice strutturale grazie alla quale inquadrare, e dialettizzare, corpi luminosi ancora indefiniti all'interno di una costellazione storica intesa in senso benjaminiano. In altre parole, l'itinerario critico descritto dalla tesi potrebbe a questo punto essere considerato al di là del caso specifico della Gentileschi, ovvero come un tessuto connettivo capace di mostrare «fulmineamente» la classicità di una determinata produzione artistico-letteraria, che sia per noi «leggibile» in modo tale da riconoscere «il suo posto nella genealogia».

È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. Nel caso della nostra pittrice, la questione che riguarda quale importanza attribuire all'«attualità» è da sempre un tema centrale, in tutte le sue varie declinazioni critiche: quanto è legittimo applicare le odierne concezioni di «stupro» e «trauma» a una vicenda di più di quattrocento anni fa? È giusto fare riferimento al pensiero femminista contemporaneo in relazione alle parole e alle opere della pittrice? Ma d'altra parte, potremmo aggiungere: è corretto ignorare del tutto, come è stato fatto fino a pochi anni fa, la *querelle des femmes* coeva alla nostra, con cui Artemisia stessa entrò in contatto attraverso personalità quali Cristoforo Bronzini (cfr. *supra* 1.5.1), Lucrezia Marinelli e Giovan Francesco Loredan (cfr. *supra* 1.7)? O in generale frequentando ambienti politico-culturali eterodossi come l'Accademia Colonnese a Napoli (cfr. *supra* 1.9), l'Inghilterra in odore di guerra civile, la Venezia del primo Seicento con la nascita

del teatro d'opera, le frizioni con la Chiesa di Roma e i suoi dibattiti accademici (cfr. MUIR 2008), alimentati da autrici oggi considerate imprescindibili per l'evoluzione del pensiero femminista come Arcangela Tarabotti? È possibile continuare ad affermare che opere come la *Giuditta* di Capodimonte (app. 3) non abbiano nulla a che fare con lo stupro, quando l'attuale stato dell'arte ci porta invece a pensare che quella sia proprio la «Iuditta di capace grandezza» citata nelle carte del processo (cfr. *supra* 1.4.2)? Per rispondere a queste domande, appunto, credo sia opportuno adottare un approccio simile a quello della tesi, e quindi applicare un'analisi in prima istanza *archeologica* e in seconda battuta *anacronistica*, per poi andare a vedere dove queste due dimensioni presentano interessanti punti di contatto. In particolare, credo che il quarto capitolo offra in tal senso un modello efficace: un'attenta lettura di alcune opere di Artemisia può infatti mostrare come l'originalità delle sue soluzioni formali sia da ricercare anzitutto in un'inedita ma fedele aderenza ai testi originari, che ritroviamo ad esempio nella scelta di adottare il punto di vista di Susanna e impaginare il testo visivo in base alla dinamica delle sue emozioni (cfr. *supra* 4.1), e non di quelle dei vecchioni – come appunto nel *Libro di Daniele*, dove il lettore non è mai portato dalla narrazione a immedesimarsi con loro, sebbene la coeva tradizione iconografica andasse proprio in quella direzione (app. 32); nella scelta di portare a «conflagrazione» l'intrinseca carica rivoluzionaria del *Libro di Giuditta*, e specie del suo finale, in cui l'eroina «si mise in testa a tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne» (Gd 15, 13), così come la protagonista gentileschiana e la sua ancella decidono di unire le forze per decapitare Oloferne (cfr. *supra* 4.2); nella scelta di raffigurare il momento esatto in cui Corisca beffa il satiro che vorrebbe violentarla, irridendolo sprezzante come avviene appunto nel *Pastor fido* di Guarini (cfr. *supra* 4.3), al contrario delle raffigurazioni coeve della scena (app. 46), in cui viene invece enfatizzata la forza bruta del satiro che tiene per i capelli una Corisca in evidente difficoltà; nell'aver colto la dimensione orizzontale e dialogica dell'episodio della Samaritana, in cui la donna è appunto presentata dall'evangelista Luca come un'interlocutrice privilegiata del Cristo, capace di comprendere i Suoi insegnamenti e riconoscerlo per prima come il Messia (cfr. *supra* 4.4). Tali aspetti testimoniano l'oggettiva originalità dei dipinti di Artemisia, che può appunto essere colta basandosi unicamente sulla fedele trasposizione dei testi, prescindendo quindi dalla vicenda dello stupro. D'altra parte, non credo invece che la sua produzione artistica possa essere *letta* davvero senza tenere conto che essa provenga da un «altrove» (cfr. DE LAURETIS 1996), cioè da una dimensione culturale aliena rispetto a quella inquadrata dallo «sguardo maschile» dominante (cfr. MULVEY 2013), che fino ad allora era appunto riuscito a tenere «fuori campo» la carica sovversiva – per un sistema patriarcale – intrinseca a simili soggetti (cfr. *supra* 4). La profondità, lo spessore e l'articolazione dell'opera gentileschiana riescono dunque a relegare il dibattito critico contemporaneo a quello che Calvino definisce un «un rumore di fondo»; ma se in esso consideriamo anche la centralità che sta assumendo

oggi la prospettiva del genere, potremmo aggiungere che Artemisia, in quanto classico della nostra epoca, «di questo rumore di fondo non può fare a meno».

Parafrasando un'espressione crociana ormai divenuta celebre, potremmo concludere affermando che la tesi, dall'inizio alla fine, non ha fatto altro che mostrare come occuparsi di un'autrice del calibro di Artemisia significhi sempre metterla in relazione con il presente: al pari dei più luminosi astri che formano la «costellazione» genealogica attraverso cui orientiamo le nostre vite, Artemisia e la sua opera permettono oggi di intravedere in filigrana l'evoluzione della cultura occidentale nel suo complesso, e quindi i caratteri di una storia che è inevitabilmente contemporanea. L'opera di Artemisia è un classico perché è stata, è e continuerà a essere l'opera di *Artemisia, oggi*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA DELLE "ARTEMISIA FICTIONS"

La presente sezione non ha alcuna pretesa di esaustività data la proliferazione incessante di contenuti creativi dedicati alla nostra pittrice, che negli ultimi anni stanno assumendo sempre più spesso le forme di vere e proprie fan fiction *o semplicemente di autopubblicazioni di natura amatoriale. D'altra parte, molte* Artemisia fictions *hanno invece riscosso un notevole successo sia a livello di pubblico che di critica, talvolta vincendo anche importanti riconoscimenti a livello letterario, teatrale, televisivo, cinematografico ecc. Per dare un'idea della loro crescita esponenziale nel corso degli ultimi decenni, le opere scelte sono riportate in ordine cronologico e rappresentano tutte, seppure in modalità molto diverse fra loro, un contributo diretto o indiretto alla formazione dell'odierno «immaginario polimorfico» di Artemisia, e di conseguenza al suo «potere iconico» nei confronti del nostro tempo.*

Narrativa

In questa sezione sono presenti opere fiction *e* non fiction*, direttamente o indirettamente dedicate ad Artemisia, in cui la pittrice è parte integrante della narrazione o comunque svolge (in veste di fonte d'ispirazione, sia in senso biografico che artistico) un ruolo importante per il suo sviluppo. I testi sono riportati in ordine cronologico facendo riferimento alla loro prima edizione e, laddove presente, è segnalata anche la loro traduzione in lingua italiana.*

BANTI ANNA (1947), *Artemisia*, Firenze, Sansoni (cfr. l'omonimo audiolibro nella sezione *Radio…*).

ANGLADA MARIA ÀNGELS (1989), *Artemisia*, Barcelona, Columna.

JAMIS RAUDA (1990), *Artemisia ou La renommée*, Paris, Presses de la Renaissance.

SMITH JOAN (1993), *What Men Say*, London, Chatto & Windus.

BRAMLY MARINE (1997), *Artemisia ou la passion de peindre ; d'après le film d'Agnès Merlet*, Paris, JC Lattès.

LAPIERRE ALEXANDRA (1998), *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*, Paris, Laffont – *Artemisia*, trad. it. di D. Comerlati, Milano, Mondadori, 1999.

VREELAND SUSAN (2002), *The passion of Artemisia*, New York, Viking – *La passione di Artemisia*, trad. it. di F. Diano, Milano, Neri Pozza, 2002.

DENNIS ANDREW/FLINT ERIC (2004), *1634: The Galileo Affair*, Bean Books.

DESBORDES MICHELE (2006), *Artemisia dans les montagnes*, in *Artemisia et autres proses*, Clichy, de Corlevour Editions.

WEINZAEPFLEN CATHERINE (2006), *Orpiment*, Paris, Editions des Femmes.

HATRY MICHAEL/PARTSCH SUSANN (2007), *Ich will malen!: Das Leben der Artemisia Gentileschi*, Hildesheim, Gerstenberg.

DEMARCE VIRGINIA/FLINT ERIC (2008), *1635: The Dreeson Incident*, Bean Books.

SPARRE SULAMITH (2008), *„Das Herz eines Caesar im Busen einer Frau“*, Berlin, Verlag Edition AV.

COHEN MAURIZIO (2012), *L'ombra di Artemisia*, Venezia, Marsilio.

PIEGAI DANIELA (2012), *Lo specchio di Artemisia*, in *Mappe sulla pelle. Antologia femminile*, Firenze, Editpress.

BUTTAFUOCO PIETRANGELO (2016), *La notte tu mi fai impazzire. Gesta erotiche di Agostino Tassi, pittore*, Milano, Skira.

HILTON LISA (2016)*, Maestra*, London, Zaffre – *Maestra*, trad. it. di G. Testa, Milano, Longanesi, 2016.

LOUREY JESS (2016), *Salem's Cipher*, Midnight Ink.

SACCO BRUNO (2017), *Artemisia e gli occhi del diavolo*, Napoli, Kairòs Edizioni.

CONNOR ALEX (2018), *Caravaggio. Volume Three*, Cambridge, Cranthorpe Millner Publishers – *Eredità Caravaggio*, trad. it. di T. Bernardi, Roma, Newton, 2018.

KANKIMÄKI MIA (2018), *Naiset joita ajattelen öisin*, Helsinki, Octava – *Le donne a cui penso di notte*, trad. it. di D. Sessa, Milano, Neri Pozza, 2021.

CONNOR ALEX (2019), *Artemisia*, Cambridge, Cranthorpe Millner Publishers.

RASY ELISABETTA (2019), *Coraggio. Artemisia Gentileschi*, in *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Milano, Mondadori.

FAVIER EMMANUELLE (2020), *L'oeil d'Artemisia*, Paris, Maison Malo Quirvane.

JONES JONATHAN (2020), *Artemisia Gentileschi*, London, Laurence King Publishing.

LAFFERTY LINDA (2020), *Fierce Dreamer: A Novel*, Lake Union Publishing.

PORTER ANNA (2021), *Deceptions: A Helena Marsh Novel*, Toronto, ECW Press.

SILVA DANIEL (2021), *The Cellist*, New York, Bedfordshire.

MESSINA RAFFAELE (2022), *Artemisia e i colori delle stelle*, Napoli, Colonnese.

Teatro

Le opere sono riportate in ordine cronologico secondo l'anno di pubblicazione oppure del debutto, laddove non vi fosse un'edizione a stampa del testo teatrale.

BANTI ANNA (1960), *Corte Savella*, Milano, Mondadori – Genova, Politeama Genovese, 3 ottobre 1963, regia di L. Squarzina.

WASSERSTEIN WENDY (1989), *The Heidi Chronicles*, New York, The Fireside Theatre – New York, Playwrights Horizons, 11 dicembre 1988, regia di W. Wasserstein.

BARKER HOWARD (1990), *Scenes from an Execution*, in *Collected Palys. Volume 1*, London, Riverrun Pr – London, Almeida Theatre, 11 gennaio 1990, regia di H. Barker – tradotto in italiano con il titolo *Scene da un'esecuzione*, a cura di P. Bertinetti, Palermo, Sellerio, 1995.

CLARK SALLY (1994), *Life without instruction*, Vancouver, Talonbooks – Toronto, Jane Mallett Theatre, 1991, regia di S. Clark.

HUMPHREY OLGA (1997), *The Exception*, Woodstock, Dramatic Publishing – Fayetteville, University of Arkansas, 1996, regia di O. Humphrey.

MORETTI VALERIA (1998), *Una Tavolozza Rosso Sangue*, in *Protagoniste: tre atti unici*, Doria di Cassano Jonio, La Mongolfiera – Terracina, 15° Festival del teatro italiano Riviera d'Ulisse, 1995, regia di V. Moretti (dalla pièce è stato tratto un omonimo radiodramma su Rai Radio 3 nel 1996, poi andato in onda nello stesso anno in lingua francese con il titolo *Une palette rouge sang* anche sull'emittente France Culture, cfr. sezione *Radio…*).

MASI ROBIN (2001), *Vanishing Point Play: Scenes from the Life of Artemisia Gentileschi*, Roma, Palazzo Venezia, 15-16 dicembre 2001 (in occasione della contemporanea mostra *Orazio e Artemisia Gentileschi*, a cura di K. Christiansen e J. W. Mann).

CAPLAN CATHY (2003), *Lapis Blue Blood Red*, in *Women Playwrights: The Best Plays of 2002*, ed. by D. L. Lepidus, Hanover, Smith & Kraus Pub Inc – New York, HERE Arts Centre, 11 febbraio 2002, regia di C. Caplan (in una versione precedente: Baltimore, Splitting Image Theatre, 1995).

CREMADES ANTONIO/MONTALBÁN KROEBEL PEDRO (2011), *Perspectivas para un cuadro*, «La Ratonera», n. 32, pp. 38-74.

COLANGELO CLAUDIO (2011), *Artemisia Galileo*, Lyon, Théâtre des Marronniers, 2 ottobre 2011, regia di C. Colangelo.

CAGE CAROLYN (2013), *Artemisia and Hildegard: An Exorcism In One Act*, Lulu.

MCCULLOUGH JOY (2015), *Blood Water Paint*, Seattle, 12th Avenue Arts, 2015, regia di A. Poisson (dall'opera verrà tratto un omonimo volume di poesie della stessa autrice, cfr. sezione *Poesia*).

REINERT JEAN (2016), *Artemisia*, Massat, L'Œil du Souffleur – Agen, Théâtre Au Bout des Doigts, 26 febbraio 2015, regia di J. Reinert.

BREACH (2018), *It's true, it's true, it's true*, London, Oberon Books – London, Theatre 503, 27-28 luglio 2018, Edinburgh Fringe Festival Previews, regia della Breach Theatre Company.

THE ANTHROPOLOGISTS (2018), *Artemisia's Intent*, New York, Frigid Festival, 14 febbraio 2018, regia di M. Moschitto.

Arte contemporanea

CHICAGO JUDY (1974-79), *The Dinner Party*, ceramica, porcellana, tessuto, New York, Brooklyn Museum.

SONNEMAN EVE (1978), *Sans titre*, 3 foto a colori, Paris, Farideh Cadot/New York, Leo Castelli.

ZAZA MICHELE (1978), *Artemisia. "Vita terrestre"*, 14 foto a colori, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 143-145.

BUREN DANIEL (1979), *Autour d'un manqué : une peinture pour deux murs adjacents et à angle droit*, pittura acrilica, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 78-92.

KOUNELLIS JANNIS (1979), *Sans titre*, ready-made, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 105-107.

LA BARBARA JOAN (1979), *The executioner's Bracalet*, 1979, testo e audio di 12 minuti e 29 secondi, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 111-113.

LUBLIN LEA (1979), *Le milieu du tableau*, olio su tela e disegno, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 116-123.

MICHALS DUANE (1979), *Artemisia Gentileschi 1979*, 7 foto in bianco e nero, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 125-129.

PAOLINI GIULIO (1979), *Giuditta e Oloferne*, disegno e foto su tela, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 131-133.

TWOMBLY CY (1979), *Death of Holophernes*, collage, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 139-141.

GILJE KATHLEEN (1998), *Susanna and the Elders (Restored)*, New York, Gallery Braven.

JASHINSKY JUDY (1998), *Roman Fever: Artemisia Gentileschi*, solo exhibition, Chicago, Artemisia Gallery.

JASHINSKY JUDY (2002), *Artemisia Gentileschi: Excerpts From an Artist's Life*, mixed media installation, New York, Ceres Project Room-Elizabeth Foundation.

JASHINSKY JUDY (2002), *Artemisia Gentileschi: An Artist's Life*, McLean VA, Emerson Gallery.

NORMANNO ROCCO (2006), *Giuditta e Oloferne*, olio su tela.

GILJE KATHLEEN (2012), *Self Portrait Slaying a Rooster after Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holofernes*, olio su tavola, New York, private collection.

EJLERSON DITTE/LONDAHL EVAMARIE (2014-19), *About: The Blank Pages*, istallazione in cui le autrici realizzano le copertine di 100 possibili nuovi volumi dedicati ad artiste all'interno della celebre Basic Art Series pubblicata dalla casa editrice Taschen, in AA.VV., *Women's Histories, Feminist Histories*, São Paulo, Museum of Art (MASP), pp. 240-245.

KHAJEH ZADEH YALDA (2018), *Defamation (Susanna & The Elders)*, serie di tre opere visuali ispirate alla *Susanna* (1610) di Artemisia, http://yaldakhajehzadeh.com/?page_id=259.

TOMPKINS BETTY (2018), *Apologia (Artemisia Gentileschi #3)*, acrilico su carta, New York, P.P.O.W.

TOMPKINS BETTY (2018), *Apologia (Artemisia Gentileschi #4)*, acrilico su carta, New York, Brooklin Museum.

VICARI GABRIELE (2022), *Busto di Artemisia Gentilschi*, scultura in terracotta.

Audiovisivo

Nature morte… Uffizi Florence 1979 (1979), regia di Sarah Charlesworth, 3 min, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 93-95.

Artemisia (1992), regia di Adrienne Clarkson, 60 min, Canadian Broadcasting Corporation.

Artemisia Gentileschi (1993), regia di Anna Brasi, 55 min, RAI.

A Reputation: the Rape of Artemisia Gentileschi (1994), regia di Deborah Wignall, 30 min, BBC.

Artemisia (1997), regia di Agnès Merlet, 98 min, coproduzione Francia/Italia/Germania.

Painted Lady (1997), regia di Julian Jarrold, WGBH Boston/Granada Television.

A Woman Like That (2010), regia di Ellen Weissbrod, 93 min, 7th Street Film Syndicate.

Artemisia, una donna appassionata (2011), regia di Marco Visalberghi, 57 min, DocLab/Il Sole 24 Ore.

La venus au miroir (2015), regia di Jean-Pier Larcher, 45 min, Piera Productions.

Artemisia Gentileschi, peindre pour survivre (2016), 50 min, TBC.

Une mort galante – Partie 1 et 2 (2017), regia di Eric Woreth, 103 min, in *L'art du crime*, stagione 1, episodi 3 e 4, France 2.

Susanna (2018), regia di Oksana Mirzoyan, 11 min, produced by John Houston and Rob Cousineau.

Muse (2018), regia di Brady Hood, 90 min, in *Endeavour*, stagione 5, episodio 1, ITV Studios.

Arte (2020), serie anime, regia di Takayuki Hamana, 12 episodi, Seven Arcs (la serie è tratta dall'omonimo manga di Kei Ōkubo, cfr. sezione *Illustrazione*).

Artemisia, pittrice guerriera (2020), regia di Jordan River, 60 min, Delta Star Pictures.

L'ombra di Caravaggio (2022), regia di Michele Placido, 119 min, Goldenart Production.

9 Maggio 1611, la violenza su Artemisia Gentileschi (2022), regia di Claudio Pisano, 107 min, in *Una giornata particolare*, programma televisivo condotto da Aldo Cazzullo, prodotto da Stand By Me per LA7.

What a Man (2023), regia di Kevan Funk e Debby Friday, 4 min (videoclip dell'omonima canzone di Debby Friday ispirata dalla *Giuditta* di Artemisia, cfr. sezione *Musica*).

Illustrazione

GUERRILLA GIRLS (1998), *Bedside Companion to the History of Western Art*, New York, Penguin.

MANARA MILO (2002), *Artemisia*, in *Il pittore e la modella*, Milano, Mondadori, p. 34.

DADÀ DI DONNA (2009), *Se io fossi Giuditta*, in *Fumetto al Museo – La Nona Arte a Capodimente*, a cura di COMICON, Napoli, Electa.

ŌKUBO KEI (2014-2023), *Arte*, 18 voll., Tokyo, Tokuma Shoten – *Arte*, Modena, Panini Comics, dal 2017 fino ad oggi (dal manga è stata tratta una serie anime nel 2020, cfr. sezione *Audiovisivo*).

PALUMBO GIUSEPPE (2015), *EternArtemisia*, Bologna, Comma 22.

BAUDOUIN TAMIA/FERLUT NATHALIE (2017), *Artemisia*, Paris, Delcourt – *Artemisia*, trad. it. S. Sacchitella, Bologna-Roma, Coconino Press, 2018.

CAVALLO FRANCESCA/FAVILLI ELENA (2016), *Good Night Stories for Rebel Girls – Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie*, trad. it. di L. Baldinucci, Milano, Mondadori, 2017.

MONDAINI BINDI DONATELLA (2018), *Artemisia Gentileschi. Il cuore sulla tela*, Torino, Einaudi ragazzi.

SICILIANO GINA (2019), *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi*, Seattle, Fantagraphics Books.

PAOLINI ANNA (2020), *Artemisia Gentileschi*, Modena, Logosedizioni.

SAKKA (2021), *Artemisia: Arresa mai*, in *Artiste. Vite illustrate e ritratti immaginati*, a cura di F. Luglioli, San Giuliano Terme, Barta.

Radio, podcast e audiolibri

MORETTI VALERIA (1996b), *Une palette rouge sang*, traduction de A. Manceron, réalisé par E. Frémy, avec les voix de M. Reier, M. Simon et F. Bergé, Radio France Culture (radiodramma tratto dalla pièce *Una Tavolozza Rosso Sangue*, cfr. sezione *Teatro*).

MORETTI VALERIA (1996a), *Una Tavolozza Rosso Sangue*, interpretata da E. Pozzi in «Club d'ascolto», Rai Radio 3, 21/04/1996 (radiodramma tratto dall'omonima pièce, cfr. sezione *Teatro*).

SIDOROFF MICHEL (2013), réalisé par, *Artemisia, claire, obscure. Une fiction radiophonique*, 10 épisodes, avec les voix de J. Croizat, E. Di Giovanni, B. Suarez Passos etc., Radio France Culture.

LECLAIR BERTRAND (2016), *Artemisia Gentileschi, une artiste de la Renaissance. Une fiction radiophonique*, réalisé par C. Aussir, avec les voix de M. Barbaud, J. Bouanich, F. Ulysse, T. Lacour, É. Grebot et É. Hémon, France Inter, 20/03/2016.

Artemisia Gentileschi (2020), in *Vite che non sono la tua*, a cura di C. D'Orazio, Rai Radio 3, 07/03/2020.

Artemisia *di Anna Banti* (2022), audiolibro in 20 episodi, lettura di P. Zappa Mulas, Rai Radio 3 (cfr. l'omonimo romanzo nella sezione *Narrativa*).

Due processi per Artemisia (2024), in *trafug'Arte*, a cura di J. Pedeferri, Sky Tg 24, 12/04/2024.

Musica

SMITH LINDA M. (2006), *Artemisia*, album musicale, VIDB1.

EL MUNDO (2015), *What Artemisia heard: music and art from the time of Caravaggio and Gentileschi*, album musicale, Sono Luminus.

BUTLER BETT/DILLEY JOEL (2017), *Imágenes de Artemisia*, brano musicale.

SCHWENDINGER LAURA (2019), *Artemisia*, opera lirica, libretto di G. Strand, New York, St. Paul's Chapel.

FKA TWIGS (2019), *Magdalene*, album musicale, Young Turks.

DEBBY FRIDAY (2023), *What a Man*, brano musicale dell'album *Good Luck*, Sub Pop Records (il videoclip della canzone presenta numerosi *tableaux vivants* della *Giuditta* di Artemisia, cfr. sezione *Audiovisivo*).

Poesia

JARGEAIX MARGUERITE (2007), *Artemisia : poèmes*, illustré par Elisabeth Carli, Paris, Ours blanc.

RICKERBY HELEN (2008), *Artemisia Gentileschi, 1593-circa 1642*, *Retail therapy with Artemisia Gentileschi*, in *My iron spine*, Wellington (New Zeland), HeadworX.

MCCULLOUGH JOY (2018), *Blood Water Paint*, New York, Dutton Books for Young Readers (opera tratta dall'omonima pièce della stessa autrice del 2015, cfr. sezione *Teatro*).

FONTI TESTUALI DAL XVI AL XIX SECOLO

BAGLIONE GIOVANNI (1642), *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma.

BALDINUCCI FILIPPO (1974) [1681], *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, S.P.E.S.

BASILE DOMENICO (1628), *Il pastor fido in lingua napoletana*, Napoli.

BERTOLOTTI ANTONINO (1876), *Agostino Tassi: suoi scolari e compagni pittori in Roma*, «Giornale di erudizione artistica», V, pp. 183–204.

BOSCHINI MARCO (1660), *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia.

BRUSONI GIROLAMO (1657), *La gondola a tre remi*, Venezia.

COLONNA VITTORIA (1892), *Carteggio*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, Torino, Loescher.

DA MORRONA ALESSANDRO (1812), *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno.

DE DOMINICI BERNARDO (1742), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli.

DE' MEDICI AVERARDO (1792), *Artemisia Gentileschi, in Memorie istoriche di più uomini illustri pisasi*, a cura di A. Fabroni, vol. 4, Pisa, pp. 453-465.

DUFRESNOY CHARLES-ALPHONSE (1695), *De Arte Graphica: The Art Of Painting*, eds. by J. Dryden and R. Graham, London.

ELLET ELIZABETH F. (1859), *Women Artists in All Ages and Countries*, New York, Harper.

GUARINI GIOVAN BATTISTA (1590), *Il pastor fido. Tragicomedia pastorale*, Venezia.

HEBBEL FRIEDRICH (1841), *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten Erstdruck*, Hamburg, Hoffmann & Campe.

IMPARATO FRANCESCO (1889), *Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice*, «Archivio Storico dell'Arte», II, pp. 423-425.

JAMESON BROWNELL ANNA (1832), *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical*, Dublin.

LANZI LUIGI (1792), *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiata e ridotta a metodo per ageuolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze.

LASTRI MARCO (1791), *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, Tomo I, Firenze.

LOREDAN GIOVAN FRANCESCO (1632), *Scherzi geniali*, Venezia.

MALVIASIA CARLO CESARE (1678), *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna.

MARINELLI LUCREZIA (1621), *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia.

PALLAVICINO FERRANTE (1649), *Panegirici, epitalami, discorsi accademici, novelle et lettere amorose*, Venezia.

PASSERI GIOVANNI BATTISTA (1772), *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma.

PONA FRANCESCO (1632), *La Galeria delle Donne Celebri*, Verona.

RIPA CESARE (1593), *Iconologia. Ovvero descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Roma.

ROUSSEAU JEAN-JACQUES (1762), *Émile ou de l'éducation*, La Haye.

SANDRART JOACHIM VON (1675), *Teutsche Academie*, Nürnberg.

VASARI GIORGIO (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze.

WOLLSTONECRAFT MARY (1792), *A Vindication of the Rights of Woman*, London.

CATALOGHI DELLE ESPOSIZIONI CITATE

CHICAGO (2013), *Violence & virtue: Artemisia Gentileschi's Judith slaying Holofernes*, a cura di E. Straussman-Pflanzer, Chicago, The Art Institute of Chicago – Chicago, Art Institute of Chicago, 15 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014.

CONVERSANO (2018), *Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona*, a cura di V. Farina, Cava de' Tirreni, Area Blu Edizioni – Conversano (Bari), Castello normanno, 14 aprile - 30 settembre 2018.

FIRENZE (2023), *Artemisia UpClose*, a cura di L. Falcone, Firenze, The Florentine Press – Firenze, Casa Buonarroti, 27 settembre 2023 - 8 gennaio 2024.

FIRENZE (2010), *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, a cura di G. Papi, Firenze, Giunti – Firenze, Palazzo Pitti e Galleria degli Uffizi, 22 maggio 2010 - 09 gennaio 2011.

FIRENZE (1991), *Artemisia*, a cura di R. Contini e G. Papi, Roma, De Luca Editori d'Arte – Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 4 novembre 1991.

FIRENZE (1970), *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, a cura di E. Borea, Firenze, Sansoni – Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970.

GENOVA (2023), *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, a cura di C. D'Orazio, Milano, Skira – Genova, Palazzo Ducale, 16 novembre 2023 - 1 aprile 2024.

KÖLN (2022), *Susanna – Bilder einer Frau vom Mittelalter bis MeToo*, hrsg. R. Krischel und A. K. Sevcik, Petersberg, Michael Imhof – Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 28 ottobre 2022 - 26 febbraio 2023.

LONDON (2020), *Artemisia*, ed. by L. Treves, London, National Gallery – London, National Gallery, 4 aprile 2020 - 24 gennaio 2021 (con interruzioni causa Covid).

LONDON (1999), *Orazio Gentileschi at the Court of Charls I*, ed. By G. Finaldi, London, National Gallery – London, National Gallery, 3 marzo - 23 maggio 1999.

LOS ANGELES (1976), *Women Artists: 1550–1950*, eds. by A. Sutherland Harris and L. Nochlin, Los Angeles-New York, Alfred A. Knopf – Los Angeles, County Museum of Art/Austin, University Art Museum/Pittsburgh, Carnegie Museum/New York, Brooklyn Museum, 1976-1977.

MILANO (2021), *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di A. Bava, G. Mori e A. Tapié, Milano, Skira – Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 22 agosto 2021.

MILANO (2011), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, a cura di R. Contini e F. Solinas, Milano, 24Ore Cultura – Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011 - 30 gennaio 2012.

MILANO (1951), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, a cura di R. Longhi, Firenze, Sansoni – Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1951.

NAPOLI (2022), *Artemisia Gentileschi a Napoli*, a cura di A. E. Denunzio e G. Porzio con la consulenza speciale di G. Finaldi, Milano, Skira – Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022 - 19 marzo 2023.

NAPOLI (1985), *Caravaggio e il suo tempo*, a cura di L. Salerno, R. E. Spear e M. Gregori, Napoli, Electa – Napoli, Museo di Capodimonte, 12 maggio - 30 giugno 1985.

NEW YORK (2018), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, a cura di T. Bashkoff, New York, Guggenheim Museum Publications – New York, Guggenheim Museum, 12 ottobre 2018 - 23 aprile 2019.

NEW YORK (2002), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, eds. by K. Christiansen and J. W. Mann, New Haven-London, Yale University Press – New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 febbraio - 12 maggio 2002.

PARIS (2012), *Artemisia 1593-1654: Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, sous la direction de R. Contini et F. Solinas, Paris, Gallimard – Paris, Musée Maillol, 14 marzo - 15 luglio 2012.

PISA (2013), *Artemisia. La musa Clio e gli anni napoletani*, a cura di G. Contini e F. Solinas, Roma, De Luca Editori d'Arte – Pisa, Palazzo Blu, 23 marzo - 30 giugno 2013.

ROMA (2023), *Orazio Gentileschi e l'immagine di san Francesco. La nascita del caravaggismo a Roma*, a cura di G. Porzio e Y. Primarosa, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Roma, Palazzo Barberini, 27 Gennaio - 10 Aprile 2023.

ROMA (2021), *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. C. Terzaghi e F. Gennari, Roma, Officina Libraria – Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021 - 27 marzo 2022.

ROMA (2016), *Artemisia e il suo tempo*, a cura di F. Baldassari, J. Mann e N. Spinosa, Milano, Skira – Roma, Museo di Roma, 30 novembre 2016 - 7 maggio 2017.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ABRAHAM NICOLAS/TOROK MARIA (2009), *La scorza e il nocciolo*, trad. it. di F. Ortu, introduzione di L. Russo, Roma, Borla.

ACCATI LUISA (1986), *Simboli maschili e simboli femminili nella devozione alla Madonna della Controriforma: appunti per una discussione*, in *Women and Men in Spiritual Culture, XIV-XVII Centuries. A Meeting of South and North*, ed. by E. Van Kess, 'S-Gravenhage, Staatsuitgeverij, pp. 35-46.

ACIDINI CRISTINA/CECCHI ALESSANDRO (2023), *Artemisia Gentileschi. L'*Inclinazione *per Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Roma, Officinia Libraria.

AIKEMA BERNARD (1990), *Pietro Della Vecchia and the Heritage of the Renaissance Venice*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte.

ALESSI GIORGIA (1990), *Il gioco degli scambi: seduzione e risarcimento nella casistica cattolica del XVI e XVII secolo*, «Quaderni storici», XXV, 75, *Verginità*, a cura di G. Fiume e L. Scaraffia, pp. 805-831.

ALMANSI GUIDO (1991), *Una donna in pittura*, «FMR: mensile di Franco Maria Ricci», n. 86, maggio 1991, pp. 14-25.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2013), *Diagnostic and statistical manual of mental disorders (5th ed.)*, Washington, American Psychiatric Publishing.

ARAMBASIN NELLA (2012), *Une fiction de l'art au féminin: Artemisia et sa servante*, «Nottingham French Studies», LI, 3, pp. 314–329.

ARRUZZA CINZIA/BHATTACHARYA TITHI/FRASER NANCY (2019), *Femminismo per il 99%. Un manifesto*, trad. it. di A. Prunetti, Roma-Bari, Laterza.

BAER ULRICH (2002), *Spectral Evidence*, Cambridge, MIT Press.

BAL MIEKE (2010), *Exhibition Practices*, «PMLA», 125, pp. 9-23.

BAL MIEKE (2005), *Grounds of Comparison*, in *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed. by M. Bal, Chicago, University of Chicago Press, pp. 129-168.

BAL MIEKE (1995), *Headhunting: 'Judith' on the Cutting Edge of Knowledge*, in *Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, ed. by A. Brenner, London, Bloomsbury Publishing, pp. 253-286.

BALDINI MICHELA (2009), *Le arti figurative all'«Approdo». Carla Lonzi: un'allieva dissidente di Roberto Longhi*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3, pp. 115-130.

BANTI ANNA (2013), *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori.

BANTI ANNA (2011), *Lorenzo Lotto*, Milano, Skira.

BANTI ANNA (1982), *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, La Tartaruga.

BANTI ANNA (1981), *La verità di Artemisia*, «Paragone. Letteratura», 380, pp. 67-70.

BANTI ANNA (1980), *Premessa* a R. Longhi, *Breve ma verdica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, pp. 5-6.

BANTI ANNA (1963a), *Il testamento di Virginia Woolf*, «Paragone. Letteratura», 168, pp. 100-104.

BANTI ANNA (1963b), *Le donne muoiono*, in *Campi elisi*, Milano, Mondadori.

BANTI ANNA (1961), *Manzoni e noi*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore.

BANTI ANNA (1960), *Corte Savella*, Milano, Mondadori.

BANTI ANNA (1962), *Il testamento di Virginia Woolf*, «Paragone», 168, pp. 100-104.

BANTI ANNA (1955), *Un anniversario*, «Il Nuovo Corriere», 6 marzo 1955.

BANTI ANNA (1945), *Dedicato alle ragazze*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945, p. 9.

BANTI ANNA (1934), *Cortile*, «Occidente», 9, pp. 5-12.

BARKER HOWARD (1997), *Arguments for a Theatre*, Manchester-New York, Manchester University Press,

BARKER SHEILA (2022), *I suicidi femminili di Artemisia Gentileschi: fra tragedia privata e dissenso politico*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli*, a cura di A. E. Denunzio e G. Porzio con la consulenza speciale di G. Finaldi, Milano, Skira, pp. 81-88.

BARKER SHEILA (2021), *Artemisia Gentileschi*, Los Angeles, Getty Publications.

BARKER SHEILA (2018), *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, pp. 404-435.

BARKER SHEILA (2017), *Artemisia's Money: The Entrepreneurship of a Woman Artist in Seventeenth-Century Florence*, in *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, ed. by S. Barker, Turnhout, Brepols, pp. 59-88.

BARKER SHEILA (2014), *A New Document Concerning Artemisia Gentileschi's Marriage*, «The Burlington Magazine», 156, pp. 803-804.

BARKO CRONBERG CORTNEY (2015), *Writers and Artists in Dialogue: Historical Fiction about Women Painters*, New York, Peter Lang.

BARNES BERNARDINE (2013), *The understanding of a woman: Vittoria Colonna and Michelangelo's* Christ and the Samaritan Woman, «Renaissance Studies», XXVII, pp. 633-653.

BARTHES ROLAND (2016), *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi.

BARTHES ROLAND (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Di R. Guidieri, Torino, Einaudi.

BARTHES ROLAND (1979), *Due donne*, trad. it. di G. Camici, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 56-58.

BASSETTI EDOARDO (2023), *Artemisia scrittrice. «Se'l mio non è chiaro, e famoso inchiostro»*, «Poli-Femo», 24, pp. 3-19.

BASSETTI EDOARDO (2022b), *Artemisia e la Samaritana, o delle donne che pensano. Interpretazioni e rappresentazioni dell'episodio giovanneo al tempo della Controriforma*, in *Cristo e la Samaritana di Artemisia Gentileschi*, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 40-49.

BASSETTI EDOARDO (2022a), *«Ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera». Genealogie, crisi e svolte poetiche dai carteggi di Anna Banti*, «Studi (e testi) italiani», 49, pp. 203-224.

BASSETTI EDOARDO (2021b), *Il romanzo metastorico di Anna Banti*, «Paragone. Letteratura», 153-154-155, pp. 113-132.

BASSETTI EDOARDO (2021a), *'Un personaggio forse troppo diletto'. La rappresentazione dell'artista nell'opera di Anna Banti*, «Elephant & Castle», n. 25, pp. 96-121, https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/224.

BASSETTI EDOARDO (2020), *Scrivere (e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte «di memoria, non di maniera»*, «Allegoria», 82, pp. 186-201, https://www.allegoriaonline.it/1287-edoardo-bassetti-scrivere-e-dipingere-l-altrove-anna-banti-artemisia-e-lily-briscoe-per-un-arte-di-memoria-non-di-maniera.

BASTOGI NADIA (2021), *Novità su un gruppo di dipinti di Artemisia Gentileschi per Cosimo II de' Medici*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2020 – 2021*, Napoli, Artem, pp. 84-105.

BATTISTI EUGENIO (1963), *La data di morte di Artemisia Gentileschi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4, p. 297.

BATTISTINI ANDREA (2000), *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice.

BAZZOCCHI MARCO ANTONIO (2021), *Artemisia: immagine-desiderio*, in *Con gli occhi di Artemisia: Roberto Longhi e gli scrittori*, Bologna, Il Mulino, pp. 71-100.

BAZZOCCHI MARCO ANTONIO (2016), *Sopravvivenza di immagini: Roberto Longhi e gli scrittori*, «Poetiche», 1, 2016, pp. 13-47.

BELLOSI LUCIANO (2015), *La pecora di Giotto*, Milano, Abscondita.

BENEDETTI LAURA (1999), *Reconstructing Artemisia: Twentieth-century images of a woman artist*, «Comparative literature», LI, 1, pp. 42-61.

BENJAMIN WALTER (2000), *I «passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi.

BENJAMIN WALTER (1976), *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, pp. 72-86.

BENNER KATY/RYZIK MELENA (2020), *FKA twigs Sues Shia LaBeouf, Citing 'Relentless' Abusive Relationship*, «The New York Times», 11/12/2020, disponibile online al link: https://www.nytimes.com/2020/12/11/arts/music/fka-twigs-shia-labeouf-abuse.html.

BENVENUTI GIULIANA (2017), *Il brand Gomorra: dal romanzo alla serie TV*, Bologna, Il Mulino.

BENZONI GINO/ZANATO TIZIANO (1982), *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*, Napoli, Ricciardi.

BERTETTI PAOLO (2020), *Che cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci.

BERTINETTI PAOLO (1995), *Il teatro di Howard Barker*, in H. Barker, *Scene da un'esecuzione*, a cura di P. Bertinetti, Palermo, Sellerio, pp. 7-21.

BHABHA HOMI (2004), *The Location of Culture*, New York-London, Routledge.

BIAGINI ENZA (2004), *Con sguardo di donna: i "racconti di costume" di Anna Banti*, in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenza di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldani, Milano, Franco Angeli.

BIAGINI ENZA (1978), *Anna Banti*, Milano, Mursia.

BIANCHI ERIC/BARKER SHEILA, *'Upon his visit to see my paintings': sonnets by Artemisia Gentileschi and Pietro della Valle*, «The Burlington Magazine», CLXVI, 1451, pp. 114-125.

BISSEL WARD RICHARD (1999), *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BISSEL WARD RICHARD (1968), *Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology*, «Art Bulletin», 50, pp. 153–168.

BLACK JEREMY (2015), *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures*, Bloomington, Indiana University Press.

BOHLEN CELESTINE (2002), *Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial*, «The New York Times», 18/02/2002.

BOLCHI ELISA (2010), *The "Grand Lady of Literature": Virginia Woolf in Italy under Fascism*, in *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, edited by Jeanne Dubino, London, Palgrave Macmillan.

BOLOGNA FERDINANDO (2006), *L'incredulità del Caravaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.

BOHN BABETTE (2005), *Death, Dispassion, and the Female Hero*, in *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed. by M. Bal, Chicago, University of Chicago Press, pp. 107–27.

BORGHESI ANGELA (2019), *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet.

BORTOLOTTI LUCA (2005), *LOMI (Gentileschi), Orazio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 65, https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-lomi_(Dizionario-Biografico)/.

BORTOT SIMONA (2007), a cura di, *La semplicità ingannata. Edizione critica e commentata*, presentazione di D. Perocco, Padova, Il Poligrafo.

BOURDIEU PIERRE (2015), *Forme di capitale*, Roma, Armando Editore.

BOURKE JOANNA (2009), *Stupro. Storia della violenza sessuale*, trad. it. di M. G. Cavallo, L. Fantoni e P. Falcone, Roma-Bari, Laterza.

BOURKE JOANNA (2007), *Paura. Una storia culturale*, trad. it. di B. Bagliano, Roma-Bari, Laterza.

BRECHT BERTOLD (1971), *Vita di Galileo*, Torino, Einaudi.

BRINE KEVIN R./CILETTI ELENA/LÄHNEMANN HENRIKE (2010), *The Sword of Judith: Judith Studies across the Disciplines*, Cambridge, OpenBook.

BROGI DANIELA (2023), *Becoming Artemisia / Diventare Artemisia. Un racconto raffigurato*, in A. Banti, *Artemisia*, a cura di D. Brogi, Milano, Mondadori, 2023, pp. 199-223.

BUCHAKJIAN GREGORY (2020), *After the blast – at the Sursock Palace and Museum in Beirut*, «Apollo. The International Art Magazine», 03/09/2020, https://www.apollo-magazine.com/sursock-museum-palace-beirut-explosion/.

BUCKSBAUM SYDNEY (2022), *Shia LaBeouf addresses FKA Twigs' abuse allegations: 'I hurt that woman'*, «Entertainment Weekly», 26/08/2022, https://ew.com/celebrity/shia-labeouf-addresses-fka-twigs-abuse-allegations/.

BULLOCK ALAN (1982), a cura di, *Vittoria Colonna. Rime*, Roma-Bari, Laterza.

BURIONI MATTEO (2022), *Artemisia Gentileschi and Pietro della Valle. Four unpublished sonnets*, in *Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, a cura di D. Donetti, H. Gründler e M. Richter, Firenze, Centro Di, pp.120-122.

BURKE JILL (2004), *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, University Park PA, Pennsylvania State University Press.

BUTTAFUOCO PIETRANGELO (2023), *Pictoribus atque Poetis omnia licet*, in *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, a cura di C. D'Orazio, Milano, Skira, pp. 46-47.

CALABRESE MARIA CONCETTA (2017), *RUFFO, Antonio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», Volume 89, https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ruffo_%28Dizionario-Biografico%29/.

CAMESASCA ETTORE (1995), a cura di, *Leonardo. Trattato della pittura*, Milano, TEA.

CAMPO ALESSANDRA (2019), *Memoria, tempo e causa nella Nachträglichkeit freudiana*, in «Lo Sguardo», XXVIII, 1, pp. 173-195.

CANNON JOANN (1994), *Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman*, «Forum Italicum», 28, pp. 322-41.

CAPPELLETTO SANDRO (2005), *Lavinia fuggita. Libretto liberamente tratto dall'omonimo racconto*, «Paragone. Letteratura», 57/56/59, pp. 221-240.

CARMINATI CLIZIA (2005), *LOREDAN (Loredano), Giovan Francesco*, «Dizionario Biografico degli Italiani», Volume 65, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-loredan_%28Dizionario-Biografico%29/.

CAROFIGLIO GIANRICO (2013), *Il bordo vertiginoso delle cose*, Milano, Rizzoli.

CARUTH CATHY (2013), *Literature in the Ashes of History*, Baltimore, John Hopkins University Press.

CARUTH CATHY (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

CASSIRER ERNST (1981), *Simbolo Mito e Cultura*, Roma-Bari, Laterza.

CAVALLO SANDRA/CAVALLO SIMONA (1980). *Onore femminile e controllo sociale della riproduzione in Piemonte tra Sei e Settecento*, «Quaderni storici», 44, pp. 346-383.

CAVARERO ADRIANA (2014), *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.

CECCHI ALESSANDRO (2023), *I difficili anni fiorentini di Artemisia (1613-1620)*, in *Artemisia Gentileschi. L'*Inclinazione *per Michelangelo Buonarroti il Giovane*, a cura di C. Acidini e A. Cecchi, Roma, Officinia Libraria, pp. 27-36.

CECCHI EMILIO/CONTINI GIANFRANCO (2000), *L'onestà sperimentale*. *Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi.

CHANEY EDWARD (1998), *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, New York-London, Routledge.

CHARON RITA (2019), *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Cortina.

CHARTIER ROGER (1989), *La rappresentazione del sociale. Saggi di storia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri.

CHRISTIANSEN KEITH (2004), *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, «Metropolitan Museum Journal», 39, pp. 101-126.

CIXOUS HELENE (1976), *Le sexe ou la tête ?*, «Les Cahiers du GRIF», *Elles consonnent. Femmes et langages II*, n. 13, pp. 5-15.

COHEN ALINA (2018), *Betty Tompkins Gives Art History a #MeToo Overhaul*, «Artsy», 23 novembre 2018, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-betty-tompkins-art-history-metoo-overhaul.

COHEN ELISABETH S. (2000), *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*, «The Sixteenth Century Journal», XXXI, 1, Special Edition: *Gender in Early Modern Europe*, pp. 47-75.

COLE JANIE (2007), *A muse of music in early baroque Florence: the poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Olschki.

COLIN DAVIS (2005), *État Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms*, «French Studies», 3, pp. 373–379.

COMETA MICHELE (2012), *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina.

CONN STEVEN (2010), *Do Museums Still Need Objects?*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

CONNOR ALEX (2018), *Artemisia Gentileschi, né prostituta né icona femminista. Metteva nell'arte il suo erotismo*, trad. it. di C. Serretta, «la Stampa», 30/12/2018.

CONNOR STEVEN (1999), *The Impossibility of the Present. Or, from the Contemporary to the Contemporal*, in *Literature and the Contemporary Fictions and Theories of the Present*, eds. by R. Luckhurst and P. Marks, Harlow-New York, Longman, pp. 15-35.

CONTINI GIANFRANCO (1949), *Parere ritardato su Artemisia*, «La fiera letteraria», IV, 23 gennaio 1949, p. 1.

CORREGGIA ELENA (2023), *Romanino e Artemisia ritrovati illuminano l'asta di dipinti antichi di Bertolami*, «Il Giornale dell'Arte», 26 aprile 2023, disponibile al link: https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/romanino-e-artemisia-ritrovati-illuminano-l-asta-di-dipinti-antichi-di-bertolami/142080.html.

COSTA PATRIZIA (2000), *Artemisia Gentileschi in Venice*, «Source: Notes in the History of Art», 19, pp. 28-36,

COX VIRGINIA (2011), *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.

COX VIRGINIA (1995), *The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern* Venice, «Renaissance Quarterly», XLVIII, 3, pp. 513-581.

CITTON YVES (2013), *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, trad. it. di G. Boggio Marzet, Roma, Alegre.

CRAVEN TONI (1983), *Artistry and Faith in the Book of Judith*, Atlanta, Society of Biblical Literature.

CROCE BENEDETTO (1957), *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza.

CROCE BENEDETTO (1953), *Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella*, in Aneddoti di varia letteratura, vol. 2, Bari, Laterza, pp. 163-171.

CROPPER ELIZABETH (2009), *Galileo Galilei e Artemisia Gentileschi tra storia delle idee e microstoria*, in *Il cannochiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'eta' di Galileo*, a cura di L. Tomasi Tongiorgi and A. Tosi, Firenze, Giunti, pp. 194-213.

CUSICK SUZANNE G. (2009), *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press.

D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (2023), *Artemisia, Andreana e gli Oziosi napoletani: encomi accademici tra musica e pittura*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli. Studi e documenti*, a cura di A. E. Denunzio e G. Porzio, Napoli, UniorPress, pp. 21-76.

D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO/PORZIO GIUSEPPE (2023), *Da Venezia a Napoli. Ancora sugli arrivi di Artemisia e Giovanna Garzoni*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli. Studi e documenti*, a cura di A. E. Denunzio e G. Porzio, Napoli, UniorPress, pp. 13-20.

D'ORAZIO COSTANTINO (2021), *Vite di artiste eccellenti*, Roma-Bari, Laterza.

DE LAURETIS TERESA (1999), *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli.

DE LAURETIS TERESA (1996), *Sui generis: scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli.

DE LAURETIS TERESA (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

DE LAURETIS TERESA (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

DE MIRANDA GIROLAMO (2000), *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi (1611-1645)*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.

DE ROGATIS TIZIANA (2023), *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena.

DE ROGATIS TIZIANA/ WEHLING-GIORGI KATRIN (2022), eds. by, *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice, Studi e Ricerche (Studi umanistici), https://doi.org/10.13133/9788893772556.

DE ROGATIS TIZIANA (2021), *Il realismo traumatico e la poetica del trauma: strutture narrative nella «Storia» di Elsa Morante*, in T. de Rogatis e K. Wehling-Giorgi, *Il realismo traumatico e la poetica del trauma nell'opera di Elsa Morante*, «Allegoria», XXXIII, 83, pp. 169-177.

DE ROGATIS TIZIANA/WEHLING-GIORGI KATRIN (2021), *Il realismo traumatico e la poetica del trauma nell'opera di Elsa Morante*, «Allegoria», XXXIII, 83, pp. 169-183, https://www.allegoriaonline.it/4006-tiziana-de-rogatis-katrin-wehling-giorgi-traumatic-realism-and-the-poetic-of-trauma-in-elsa-morantes-works.

DE ROGATIS TIZIANA (2018), *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, E/O.

DERRIDA JACQUES (1996), *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, trad. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema.

DERRIDA JACQUES (1994), *Spettri di Marx*, trad. it. di G. Chiurazzi, Milano, Cortina.

DESIDERI LAURA (2013), *Notizie sui testi*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, pp. 1665-1745.

DIDI-HUBERMAN GEORGES (2016), *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di M. Spadoni, Milano, Mimesis.

DIDI-HUBERMAN GEORGES (2009), *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri.

DIDI-HUBERMAN GEORGES (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.

DRAINVILLE RAY (2018), *Outraged by Kavanaugh Confirmation, Social Media Users Cite the Vengeful Women of Art History*, «Hyperallergic», 11 ottobre 2018, https://hyperallergic.com/465337/outraged-by-kavanaugh-confirmation-social-media-users-cite-the-vengeful-women-of-art-history/.

DUBARD DE GAILLARBOIS FRÉDÉRIQUE (2004), *La double Vie de Properzia de'Rossi : d'une biographie d'artiste (1550) à une biographie philogyne (1568)*, in *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, sous la dir. de G. Leduc, Paris, L'Harmattan, pp. 75-88.

ERCOLINO STEFANO/FUSILLO MASSIMO (2022), *Empatia negativa: Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani.

EVANS GARETH (2021), *The most Googled artist in every country in the world*, «Ken Bromley Art Supllies», 09/03/2021, https://www.artsupplies.co.uk/blog/the-most-googled-artist-in-every-country-in-the-world/.

FELICI MARTA (2020), *Artisti italiani nella letteratura francese contemporanea*, Roma, Artemide.

FERLITO FLAMINIA (2022), *«Sua Maestà lascia a Vostra Eminenza l'ordinare l'historia e figure che stimerà più a proposito». I Barberini e doni diplomatici ai reali inglesi nel Seicento*, in *Behind the Image, Beyond the Image*, eds. by G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, https://doi.org/10.30687/978-88-6969-588-9/009.

FINBURGH CLARE (2008), *Women in Howard Barker's Theatre: Object or Subject?*, «Études britanniques contemporaines», 35, *Les choses dans le théâtre anglais et irlandais contemporain*, https://doi.org/10.4000/ebc.6027.

FIRPO MASSIMO (2018), *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza.

FITZGERLAD PENELOPE (2017), *Il fiore azzurro*, trad. it. di M. d'Amico, Palermo, Sellerio.

FIUME GIOVANNA / SCARAFFIA LUCETTA (1990), *Premessa*, «Quaderni storici», XXV, 75, *Verginità*, a cura di G. Fiume e L. Scaraffia, pp. 701-714.

FLEGENHEIMER MATT (2017), *Senate Republicans Deploy 'Nuclear Option' to Clear Path for Gorsuch*, «The New York Times», 6 aprile 2017.

FOSTER HAL (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge-London, MIT Press.

FORTINI LETIZIA (1997), *Un'amicizia*, in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Firenze, Olschki, pp. 143-145.

FORTUNATI VITA/GOLINELLI GILBERTA/MONTICELLI RITA (2004), *Introduzione*, in *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, a cura di V. Fortunati, G. Golinelli e R. Monticelli, Bologna, CLUEB, pp. 9-35.

FREUD SIGMUND (2018), *Sessualità e vita amorosa*, trad. it. di J. Sanders e L. Breccia, Roma, Newton.

FUSILLO MASSIMO (2018), *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini Editore.

FUSILLO MASSIMO (2014), *Introduzione. Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 13-32.

GARBOLI CESARE (1985), *Editoriale*, «Paragone. Letteratura», XXXVI, 426, p. 3.

GARBOLI CESARE (1970), *Una signora a scuola da Caravaggio*, «L'Espresso», 12 aprile 1970, p. 18.

GARRARD MARY (2020), *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London, Reaktion Books.

GARRARD MARY (1998), *Film: Artemisia's Trial by Cinema*, «Art in America», 86, pp. 65-73.

GARRARD MARY (1993), *Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'*, «The Burlington Magazine», Vol. 135, N° 1078, pp. 34-38.

GARRARD MARY (1989), *The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton UP.

GARRARD MARY (1982), *Artemisia and Susanna*, in *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, eds. by N. Broude and M. Garrard, New York-London, Routledge.

GARRARD MARY (1977), *'Women Artists' in Los Angeles*, «The Burlington Magazine», 119, 892, pp. 530-532.

GARAVINI FAUSTA (2013b), *Di che lacrime*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, pp. IX-LV.

GARAVINI FAUSTA (2013a), *Cronologia*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, pp. LVII-CLXI.

GARDNER-HUGGETT JOANNA (2012), *Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artists' Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», XXXIII, 2, Special Issue: Feminist Art and Social Movements: Beyond NY/LA, pp. 55-75.

GAYEN SRISTI (2020), *Oksana Mirzoyan Retells and Makes A Work Of Art With 'Susanna'*, «Indie Short Mag», 06/09/2020, https://www.indieshortsmag.com/reviews/2019/03/oksana-mirzoyan-retells-and-makes-a-work-of-art-with-susanna/.

GENZLINGER NEIL (2002), *Protofeminist or Not, Will the Real Artemisia Please Stand Up?*, «The New York Times», 18/02/2002.

GILLIO PIER GIUSEPPE (2006), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze, Olschki.

GIOVANARDI STEFANO (2009), *Lo "Stabat Mater" di Anna Banti*, «la Repubblica», 4 luglio 2009, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/04/lo-stabat-mater-di-anna-banti.html.

GOUMA-PETERSON THALIA/MATHEWS PATRICIA (1987), *The Feminist Critique of Art History*, «The Art Bulletin», LXIX, 3, pp. 326-357

GOUVEIA GEORGETTE (2002), *The Artemisia Mystique*, «The Journal News», 03/03/2002, 7E.

GRACE SHERRILL (2004), Life Without Instruction*: Artemisia, and the Lessons of Perspective*, «Theatre Research in Canada» / «Recherches théâtrales au Canada», XXV, pp. 116-135.

GRAY JULIE (2002), The Passion of Artemisia *by Susan Vreeland*, «The New York Times Book Review», 17 marzo 2022.

GREENBLATT STEPHEN (1980), *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press.

GREER GERMAINE (1980), *Le tele di Penelope: le donne e la pittura attraverso i secoli*, Milano, Bompiani.

GREIMAS ALGIRDAS JULIEN (1988), *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.

GREOGORI MINA (1991), *Artemisia, la pittura al femminile*, «l'Unità», 17 giugno 1991.

GREGORI MINA (1990), *Una nota per Artemisia Gentileschi*, «Paragone. Arte», XLI, 23, pp. 104-106.

HAUSNER GIDEON (2010), *Sei milioni di accusatori. La relazione introduttiva del procuratore generale al processo Eichmann*, Torino, Einaudi.

HEBBERT BENJAMIN M. (2010), *A new portrait of Nicholas Lanier*, «Early Music», XXXVIII, 4, pp. 509-522.

HEILBRUN CAROLYN (1988), *Writing a Woman's Life*, New York, Ballantine Books.

HELLER DEBORAH (2005), *Literary Sisterhoods: Imagining Women Artists*, Montreal, McGill-Queen's University Press.

HIRSCH MARIANNE (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia UP.

HIRSCH MARIANNE (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.

HIRST MICHAEL (1993), *Michelangelo, i disegni*, Torino, Einaudi.

HOLMES DIANA (2018), *Middlebrow Matters: Women's reading and the literary canon in France since the Belle Époque*, Liverpool, Liverpool University Press.

HOLT DOUGLAS (2003), *What Becomes an Icon Most?*, «Harvard Business Review», marzo 2003, https://hbr.org/2003/03/what-becomes-an-icon-most.

HUTCHEON LINDA (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G. V. Distefano, Roma, Armando Editore.

IVERSEN MARAGARET (2017), *Photography, Trace, and Trauma*, Chicago, University of Chicago Press.

JAUSS HANS ROBERT (1987), *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. di B. Argenton, vol. 1: *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino.

JENKINS HENRY (2010), *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo*, Milano, Guerini.

JENKINS HENRY (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press.

JESI FURIO (2001), *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi.

KARANIKA ANDROMACHE/PANOUSSI VASSILIKI (2020), *Emotional Trauma in Greece and Rome. Representations and Reactions*, New York-London, Routledge.

KAUFMANN DA COSTA THOMAS (1970), *Esther before Ahasuerus: A New Painting by Artemisia Gentileschi in the Museum's Collection*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XIX, 4, pp. 165-169.

KLEIN JULIA M. (2002), *Artemisia's Spell*, «The Chronicle of Higher Education», 1 marzo 2022, pp. B18-19.

KRISTEVA JULIA (2009), *La testa senza il corpo: il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma, Donzelli.

LACAN JACQUES (2003), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. di A. Succetti, Torino, Einaudi.

LAMB CHARLES (2004), *The Theatre of Howard Barker*, Abingdon-on-Thames, Taylor & Francis.

LAPIERRE ALEXANDRA (2012), *Artemisia Gentileschi : «Ce qu'une femme sait faire!»*, Paris, Gallimard.

LAPIERRE ALEXANDRA (2005), *Artemisia: Art, Facts and Fictions*, in *Artemisia Gentileschi. Taking stock*, ed. by J. Mann, Turnhout, Brepols.

LAPIERRE ALEXANDRA (2000), *Artemisia*, trad. it. di D. Comerlati, Milano, Modadori.

LATTUADA RICCARDO (2017), *Unknown Paintings by Artemisia in Naples, and New Points Regarding her Daily Life and Bottega*, in *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, ed. by S. Barker, Turnhout, Brepols, pp. 187-216.

LAUB DORI (1992), *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, in *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, eds. by S. Felman and D. Laub, New York-London, Routledge, pp. 57-74, https://doi.org/10.4324/9780203700327.

LAZZARINI ANDREA (2013), *Una polemica intorno al "Pastor fido in lingua napolitana" di Domenico Basile*, «Studi secenteschi», LIV, pp. 187-203.

LENT OLSIN TINA (2006), *"My Heart Belongs to Daddy": The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in Contemporary Film and Novels*, «Literature/Film Quarterly», XXXIV, 3, pp. 212-218.

LEONI DIEGO (2007), a cura di, *Come si porta un uomo alla morte. La fotografia della cattura e dell'esecuzione di Cesare Battisti*, Trento, Fondazione Museo Storico Trentino.

LIVI GRAZIA (1991), *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga.

LIVI GRAZIA (1971), *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 15 aprile, p. 12.

LOCKER JESSE (2022), *"La suavidad de Artemisia": reflections on the reception of Artemisia Gentileschi in Spain*, «Boletín del Museo del Prado», 38, pp. 68-84.

LOCKER JESSE (2018), *The National Gallery Acquires Its First Painting by a Woman Since 1991*, «Hyperallergic», 12 luglio, https://hyperallergic.com/451309/artemisia-gentileschi-national-gallery-london/.

LOCKER JESSE (2015), *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven, Yale University Press.

LOCKER JESSE (2007), *"Con pennello di luce": neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi*, «Studi Seicenteschi», 48, pp. 243-262.

LOFANO FRANCESCO (2016), *Tra Roma e Napoli: due collezioni tra libertinismo e nuova scienza*, in *L'altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia libertinismo e scienza*, a cura di D. Frascarelli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016.

LONGHI ROBERTO (1961), *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze, Sansoni.

LONZI CARLA (2023), *Sputiamo su Hegel. E altri scritti*, a cura di A. Buttarelli, Milano, La Tartaruga.

LUCKHURST ROGER (2014), *Not Now, Not Yet: Polytemporality and Fictions of the Iraq War*, in *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*, edited by Marita Nadal & Mónica Calvo, Abingdon, Routledge.

LUCKHURST ROGER (2008), *The Trauma Question*, London-New York, Routledge.

MAC CARTHY ITA (2020), *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.

MADOCKS LISTER S. (2000), *Trumperies Brought from Rome, Barberini Gifts to Stuart Court in 1635*, in *The Diplomacy of Art, Artistic Creation and Politics in Seicento in Italy*, ed. by E. Cropper, Bologna, Villa Spelman colloquia, pp. 151-76.

MAIDA DESIRÉE (2022), *Trovata in Austria e rimpatriata in Italia opera di Artemisia Gentileschi illecitamente esportata*, «Artribune», 20 luglio 2022, https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2022/07/trovata-in-austria-e-rimpatriata-in-italia-opera-di-artemisia-gentileschi-illecitamente-esportata/.

MALATO ENRICO (1970), *BASILE, Domenico*, «Dizionario Biografico degli Italiani», Volume 7, https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-basile_%28Dizionario-Biografico%29/.

MANERA ENRICO (2013), *Mitopoiesi, mitodinamica e mitocrazia. Appunti di lavoro per una nuova sinistra mitocratica*, in Y. Citton, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/07/mitocrazia-di-yves-citton-prefazione-e-postfazione/.

MANN JUDITH (2017), *Deciphering Artemisia: Three New Narratives and How They Expand our Understanding*, in *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, ed. by S. Barker, Turnhout, Brepols, pp. 167-186.

MARINI MAURIZIO (1989), *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor preestantissimus»*, Roma, Newton.

MARROW DEBORAH (1982), *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor, UMI Research Press.

MARSHALL CHRISTOPHER R., *Explainer: Artemisia Gentileschi, a Baroque heroine for the #MeToo era*, «The Conversation», 12/09/2018.

MAZZUCCO MELANIA (2022), *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*, Torino, Einaudi.

MAZZUCCO MELANIA (2019), *L'architettrice*, Torino, Einaudi.

MAZZUCCO MELANIA (2014), *Il museo del mondo*, Torino, Einaudi.

MAZZUCCO MELANIA (2009), *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, Rizzoli.

MAZZUCCO MELANIA (2008), *La lunga attesa dell'angelo*, Milano, Rizzoli.

MCEWAN OLIVIA (2018), *Deciphering the Genius of Artemisia Gentileschi During the #MeToo Moment*, «Hyperallergic», 05/09/2018, disponibile al link: https://hyperallergic.com/458592/artemisia-gentileschi-metoo-movement/.

MCKEE ROBERT (2013), *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Roma, Omero.

MEDUGNO GIUSEPPINA (2023), *Artemisia Gentileschi negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli. Studi e documenti*, a cura di A. E. Denunzio e G. Porzio, Napoli, UniorPress, pp. 113-206.

MEIZOZ JÉRÔME (2007), *Postura e campo letterario*, trad. it. A. Baldini, «Allegoria», 56, pp. 130-40.

MENZIO EVA (2004) [1981], a cura di, *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo per stupro*, Milano, Abscondita.

MENZIO EVA (1979), *«Autoritratto in veste di 'pittura'»*, in *Artemisia mot pour mot*, Paris, Yvon Lambert Gallery, pp. 59-69.

MERLET AGNES (1997), *Préface*, in M. Bramly, *Artemisia ou la passion de peindre ; d'après le film d'Agnès Merlet*, Paris, JC Lattès, pp. 7-11.

MEROLLA ROCCARDO (2008), *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, prefazione di A. Asor Rosa, Roma, Carocci.

MIATO MONICA (1998), *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki.

MICALE MARK STEPHEN/LERNER PAUL FREDERICK (2001), *Trauma, Psychiatry and History. A Conceptual and Historiographical Introduction*, in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age 1870-1930*, eds. by M. S. Micale and P. F. Lerner, Cambridge, Cambridge University Press.

MICOCCI CLAUDIA (1989), *DELLA VALLE, Pietro*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 37, https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-della-valle_(Dizionario-Biografico)/.

MIRABILE ANDREA (2009), *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' italiana*, Ravenna, Longo.

MITCHELL W. J. THOMAS (2008), *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Duepunti.

MITCHELL W. J. THOMAS (1994), *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press.

MODESTI ADELINA (2016), *A Newly Discovered Late Work by Artemisia Gentileschi: Susanna and the Elders of 1652*, in *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, ed. By S. Barker, Turnhout, Brepols, pp. 135-150.

MONTAGNI BENEDETTA (1994), *Quando Anna Banti si firmava Lucia Lopresti. 1919-1929, un decennio di scritti d'arte*, «Studi italiani», VI, 1, pp. 95-108.

MONTICELLI RITA (2004), *Utopie, teorie critiche e 'contromemorie' dei women's studies e degli studi di genere*, in *Studi di genere e memoria culturale*. *Women and Cultural Memory*, a cura di V. Fortunati, G. Golinelli e R. Monticelli, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 87-112.

MONTONE GABRIELLA (2003), *Lavinia fuggita di Anna Banti. Una lettura in dieci stazioni*, Torino, Le Onde.

MOORHEAD JOANNA (2020), *Artemisia Gentileschi, the baroque #MeToo heroine who avenged her rape through art*, «The Guardian», 29/02/2020.

MUIR EDWARD (2008), *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, trad. it. di L. Falaschi, Roma-Bari, Laterza.

MULVEY LAURA (2013), *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, Roma, Bulzoni.

NANCY JEAN LUC (2003), *La comunità inoperosa*, trad. it. di A. Moscati, Napoli, Cronopio.

NOCHLIN LINDA (2014), *Perché non ci sono state grandi artiste?*, trad. it. di J. Perna, Roma, Castelvecchi.

NUZZO GINAFRANCO (2012), a cura di, Publio P. Stazio, *Achilleide. Testo latino a fronte*, Palermo, Palumbo.

O'NEILL MARY (2002), *Artemisia's Moment. After being eclipsed for centuries by her father, Orazio, Artemisia Gentileschi, the boldest female painter of her time, gets her due*, «Smithsonian Magazine», May 2002, https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/artemisias-moment-62150147/.

ORDAVO RENATA (1952), *Colloquio con Anna Banti*, «Noi donne», VII, 36, p. 6.

PANOFSKY ERWIN (2009), *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi.

PAPI GIANNI (2023), *Artemisia nuda*, in *Artemisia Gentileschi. L'*Inclinazione *per Michelangelo Buonarroti il Giovane*, a cura di C. Acidini e A. Cecchi, Roma, Officinia Libraria, pp. 17-26.

PAPI GIANNI (2020), *A 'David and Goliath' by Artemisia Gentileschi rediscovered*, «The Burlington Magazine», CLXII, 1404, pp. 188-195.

PAPI GIANNI (1991), *Note su Artemisia Gentileschi*, «FMR: mensile di Franco Maria Ricci», n. 86, maggio 1991, pp. 26-29.

PAPPALARDO DARIO (2018), *Grazie al #Metoo il mondo scopre il genio di Artemisia*, «la Repubblica», 22/12/2018.

PASOLINI PIER PAOLO (1973), *Il cammino di Anna Banti dalla semplice stima ai primi posti*, «Il Tempo», 6 maggio, pp. 74-76.

PASOLINI PIER PAOLO (1957), *Anna Banti e le passioni del mondo (una nota sul Bastardo)*, «La Fiera letteraria», 3 febbraio, p. 3.

PANIZZA LETIZIA (1994), a cura di, *Arcangela Tarabotti. Che le donne siano della spezie degli uomini*, London, University of London.

PELLINI PIERLUIGI (2011), *Lo scrittore come intellettuale. Dall'*affaire *Dreyfus all'*affaire *Saviano: modelli e stereotipi*, «Allegoria», 63, pp. 135-163.

PESCATORE GUGLIELMO (2018), a cura di, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci.

PETRIGNANI SANDRA (1984), *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga.

PEYRONEL RAMBALDI SUSANNA (2012), *Una gentildonna irrequieta: Giulia Gonzaga fra reti familiari e relazioni eterodosse*, Roma, Viella.

PICCIONI LEONE (1957), *16 domande ad Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», 3 febbraio 1957, p. 2.

PINCIO TOMMASO (2018), *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi.

PIROMALLO JANUARIA (2018), *Violenza sulle donne, Artemisia Gentileschi rivive a Firenze. Denunciò il suo stupratore: ecco il primo 'MeToo'*, «Il Fatto Quotidiano», 24/11/2018.

POINTON MARCIA (1981), *Artemesia Gentileschi's "The Murder of Holofernes"*, «American Imago», XXXVIII, 4, pp. 343-367.

POLLOCK GRISELDA (2005), *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*, in *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed. by M. Bal, Chicago, University of Chicago Press, pp. 169-206.

POLLOCK GRISELDA (1999), *Differencing the Canon: Feminine Desire and the Writing of Art's Histories*, London-New York, Routledge.

POLLOCK GRISELDA (1998), *A Hungry Eye: What Does 'Artemisia' Tell Us about Sex and Creativity?*, «Sight and Sound», VIII, 11, pp. 26-28.

PORZIO GIUSEPPE (2023), *Diana Di Rosa. «Bellissima, onestissima, virtuosa dipintrice» nella Napoli del Seicento*, Napoli, Porcini.

RACCIS GIACOMO (2022), *Artemisia e le altre: il canone italiano del romanzo "della artista"*, «Narrativa», 44, pp. 49-61.

RICHARDSON BRIAN (2001), a cura di, *Fortunio Fortuni. Regole grammaticali della volgar lingua*, Roma-Padova, Antenore.

RIGA PIETRO GIULIO (2015)*, Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento: Tasso, Marino, gli Oziosi*, Città di Castello, I libri di Emil.

RIGHI NADIA/DELLA ROCCA ROBERTO (2019), *Artemisia Gentileschi. L'adorazione dei Magi*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale.

RINALDI SIMONA (1995), a cura di, *Theodore Turquet de Mayerne. Pittura scultura e delle arti minori, 1620-1646*, prefazione di M. Cordaro, Anzio (Roma), De Rubeis editore.

ROIĆ SANJA (2001), *La poetessa e il grammatico: su Gaspara Stampa e Giovanfrancesco Fortunio*, in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, a cura di S. Graciotti, Roma, Il calamo, pp. 261-268.

RORATO LAURA (2021), *L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea*, «Finzioni», 1, https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13552.

ROTHBERG MICHAEL (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford UP.

ROTHBERG MICHAEL (2000), *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, Minnesota UP.

RUBSAMEN GISELA (1980), *The Orsini Inventories*, Los Angeles, Getty Museum.

SALERNO LUIGI (1970), *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, «Storia dell'arte», 5, pp. 34-65.

SALMON CHRISTIAN (2008), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. it. di G. Gasparri, Roma, Fazi.

SANGUINETI EDOARDO (1992), *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti.

SARTONI ENRICO (2023), *Artemisia e l'Accademia del Disegno: un rapporto da precisare*, in *Artemisia Gentileschi. L'*Inclinazione *per Michelangelo Buonarroti il Giovane*, a cura di C. Acidini e A. Cecchi, Roma, Officinia Libraria, pp. 37-46.

SAUZEAU-BOETTI ANNE-MARIE (1985), *Anna dei tormenti*, «Noi Donne», 10, ottobre 1985, pp. 84-85.

SCARPA TIZIANO (2008), Stabat mater, Torino, Einaudi.

SCHROEDER JONATHAN (2005), *The artist and the brand*, «European Journal of Marketing», XXXIX, 11/12, pp. 1991-1305.

SCORRARESE ROBERTA (2014), *Piccole storie (velenose) d'arte*, «Corriere della Sera», 28 agosto 2014, https://www.corriere.it/cultura/14_agosto_27/piccole-storie-velenose-d-arte-da17b098-2e1a-11e4-833a-cb521265f757.shtml.

SERKOWSKA HANNA (2016), *La decostruzione antiutopica del «naturale»:* Le donne muoiono, «Il Giannone», *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, XIV, 27-28, pp. 231-244.

SGARBI VITTORIO (2023), *Vita e arte in Artemisia*, in *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, a cura di C. D'Orazio, Milano, Skira, pp. 25-29.

SICILIANO ENZO (1981), *Strappare il velo che oscura la verità*, intervista ad Anna Banti in occasione dell'uscita del romanzo *Un grido lacerante*, «Corriere della Sera», 12/08/1981, p. 3.

SICILIANO GINA (2019), *Making New Worlds Out of Old Worlds*, in *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi*, Seattle, Fantagraphics Books, pp. VIII-IX.

SISSA GIULIA (1992), *La verginità in Grecia*, Roma-Bari, Laterza.

SMITH-LING TIM (2020), *When #MeToo meets Baroque painting*, «The Economist», 18/02/2020.

SOLAROLI MARCO (2015), *Iconicity: A Category for Social and Cultural Theory*, «Sociologica», 1, pp. 1-52, https://www.rivisteweb.it/doi/10.2383/80391.

SOLERTI ANGELO (1905), *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze.

SOLINAS FRANCESCO (2022), *"L'istoria è la Samaritana col Messia", Artemisia Gentileschi e Cassiano dal Pozzo*, in *Cristo e la Samaritana di Artemisia Gentileschi*, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 11-26.

SOLINAS FRANCESCO (2021), a cura di, *Lettere di Artemisia. Nuova edizione critica e annotata*, Roma, De Luca Editori d'Arte.

SOLINAS FRANCESCO (2020), *'Bella pulita, e senza macchia': Artemisia and her letters*, in *Artemisia*, a cura di L. Treves, London, Yale University Press, pp. 46-63.

SOLINAS FRANCESCO (2019), *Simon Vouet e il ritratto di Artemisia*, Roma, De Luca Editori d'Arte.

SOLINAS FRANCESCO (2011), a cura di, *Lettere di Artemisia*, Roma, De Luca Editori d'Arte.

SONTAG SUSAN (2003), *A Double Destiny*, «London Review of Books», 25 September, available on https://www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n18/susan-sontag/a-double-destiny.

SONTAG SUSAN (1977), *On Photography*, London, Penguin.

SPIEGELMAN WILLARD (2019), *When a Woman Wields the Weapon*, «The Wall Street Journal», 16/08/2019, https://www.wsj.com/articles/when-a-woman-wields-the-weapon-11565981130.

SPINOSA NICOLA (1994), a cura di, *Il museo nazionale di Capodimonte*, Milano, Electa.

SPRUIT LEEN (2016), *Roman Censorship of Science and Natural Philosophy: 16th-17th Centuries*, «Bruniana & Campanelliana», XXII, 2, pp. 443-452.

SQUARZINA LUIGI (1999), *Una, due, tre, cento Giuditte*, «Lettere Italiane», 1, pp. 52-69.

STEFANELLI DIEGO (2018), *Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neo)storico*, in *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di M. Fusillo, S. Lazzarin, A. M. Mangini ed Ezio Puglia, Bologna, Il Mulino, pp. 149-168.

STRINATI CLAUDIO/ZUCCARI ALESSANDRO (2010), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, vol. II, Milano, Skira.

SUTHERLAND HARRIS ANN (1979b), *Conclusioni*, in *Le grandi pittrici: 1550-1950*, a cura di A. Sutherland Harris e L. Nochlin, trad. it. di M. Leardi. Milano, Feltrinelli, pp. 40-44.

SUTHERLAND HARRIS ANN (1979a), *Ringraziamenti*, in *Le grandi pittrici: 1550-1950*, a cura di A. Sutherland Harris e L. Nochlin, trad. it. di M. Leardi. Milano, Feltrinelli, pp. 8-10.

TAUBER CHRISTINE (2017), *Judith, mach deinen Abschnitt. Racheakt des Opfers? Rationale Tat der Heldin – und der Malerin: Das vermeintliche Trauma der Artemisia Gentileschi als Exempel feministischer Fehldeutung*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23 agosto 2017, p. N3.

TERZAGHI MARIA CRISTINA (2021), *La Giuditta di Caravaggio e i suoi primi interpreti*, in *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. C. Terzaghi e F. Gennari, Roma, Officina Libraria, pp. 47-79.

THON JAN-NOËL (2022), *Transmedia Characters/Transmedia Figures: Drawing Distinctions and Staging Re-Entries*, «Narrative», XXX, 2, pp. 140-147, https://doi.org/10.1353/nar.2022.0035.

TILFORD NICOLE (2012), *Susanna and Her Interpreters*, in *Women's Bible Commentary: Revised and Updated (3rd edition)*, eds. by C. A. Newsom, S. H. Ringe and J. E. Lapsley, Louisville, Westminster John Knox, pp. 433–434.

TOESCA ILARIA (1971), *Versi in lode di Artemisia Gentileschi*, «Paragone. Arte», 22, pp. 89-92.

TONELLI NATASCIA (2023), a cura di, *Donne di carta. Personaggi femminili della letteratura italiana da Dante a Tasso*, Alba, San Paolo Edizioni.

TOPPER DAVID/GILLIS CYNTHIA (1996), *Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path*, «Woman's Art Journal», XVII, 1, pp. 10-13.

TUFTS ELEONOR (1974), *Our hidden heritage: five centuries of women artists*, New York, Paddington Press.

TURNER VICTOR (1986), *Dal rito al teatro*, trad. it. di P. Capriolo, Bologna, Il Mulino.

USAI ANNALISA (1999), *Con i jeans lo stupro diventa consenziente*, «la Repubblica», 11 febbraio 1999.

VALONE CAROLYN (1982), *Il Padovanino: A New Look and a New Work*, «Arte Veneta», XXXVI, pp. 161-177.

VAN DER KOLK BESSEL (2015), *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, trad. it. di S. Francavilla e M. S. Patti, Milano, Cortina.

VILLARI ROSARIO (1967), *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Roma-Bari, Laterza.

VOGEL LISE (1974), *Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness*, «Feminist Studies», II, 1, pp. 3-37.

VOSS HERMANN (1924), *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen.

WALTER INGEBORG/ZAPPERI ROBERTO (2006), *Il ritratto dell' amata. Storie d' amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli.

WATT IAN (2007), *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli.

WEHLING-GIORGI KATRIN (2022), *Complex (con)temporalities: the «having-been-there» of the image*, in *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, eds. by T. de Rogaris and K. Wehling-Giorgi, Roma, Sapienza Università Editrice, Studi e Ricerche (Studi umanistici), pp. 30-32, https://doi.org/10.13133/9788893772556.

WHITEHEAD ANNE (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh UP.

WU MING 1 (2013), *L'incontro tra il salmone e gli asparagi sul tavolo del narratologo*, in Y. Citton, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, pp. I-IX. https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/07/mitocrazia-di-yves-citton-prefazione-e-postfazione/.

WU MING 1 (2008), *Recensione: Christian Salmon,* Storytelling, «L'Unità», 27/09/2008.

WOOLF VIRGINIA (2015), *A Room of One's Own and Three Guineas*, edited with an Introduction and Notes by Anna Snaith, Oxford, Oxford UP.

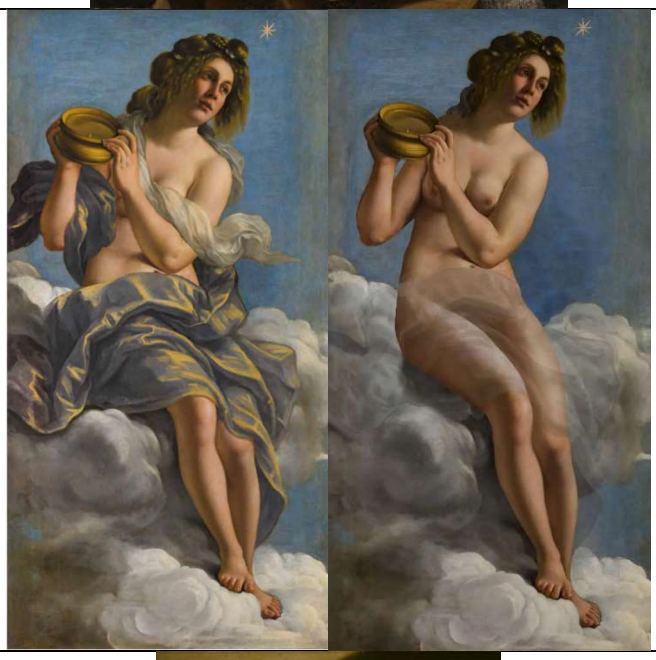
ZARRI GABRIELLA (2006), *La Religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma, Roma nel Rinascimento.

ZOTTOLA FRANCESCA (2018), *Artemisia Gentileschi femminista ante litteram: con i suoi quadri osò dipingere il #metoo nel 1700* (*sic!*), «Elle», 03/11/2018, https://www.elle.com/it/magazine/arte/a24436986/metoo-oggi-artemisia-gentileschi/.

ZUCCONI FRANCESCO (2018), *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, London, Palgrave Macmillan.

APPENDICI VISUALI

	App. 1 – Ottavio Leoni, *Ritratto di Prudentia di Ottaviano Montoni*, gesso nero, lumeggiato con gesso bianco su carta vergata, 21.4 x 14.9 cm, New York, The Morgan Library & Museum. Cfr. *supra* 1.2.
	App. 2 – Mino Maccari, *«… sposa Agostino, sciocca»*, incisione a tre colori contenuta in uno dei cento esemplari in ottavo grande su carta «Nettunia» di Fabriano del romanzo *Artemisia* di Anna Banti, pubblicato nel 1947.
	App. 3 – Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela, 198 x 160 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi. ISCRIZIONI: firma in basso a destra: "EGO ARTEMITIA / LOMI FEC."

	App. 4 – Artemisia Gentileschi, *Santa Caterina d'Alessandria*, olio su tela, 71.4 x 69 cm, London, The National Gallery. Cfr. LONDON 2020: 140-142.
	App. 5 – Artemisia Gentileschi, *Allegoria dell'Inclinazione*, 1615-1616, olio su tela, 158 × 85 cm, Firenze, Museo di Casa Buonarroti (a sinistra). A destra una simulazione virtuale della versione precedente rispetto all'intervento del Volterrano (cfr. FIRENZE 2023). Cfr. *supra* 1.5.
	App. 6 – Orazio Gentileschi, *Suonatrice di liuto*, olio su tela, 100 x 74 cm, Washington, National Gallery of Art.
	App. 7 – Artemisia Gentileschi, *Putto dormiente*, olio su rame, 12.4 × 17.5 cm, Boston, Museum of Fine Arts. ISCRIZIONI: firma sulla parete a sinistra: "Arte. Gentilesca / fecit Napo". Cfr. *supra* 1.7.

	App. 8 – Artemisia Gentileschi, *Susanna e i vecchioni*, 1622, olio su tela, 161.5 x 123 cm, Stamford, The Burghley House Collection. ISCRIZIONI: firma e data al centro, sopra al ginocchio di Susanna: "ARTEMITIA GENTILESCHI LOMI / FACIEBAT. A. D. MDC XXII". Cfr. *supra* 1.7.
	App. 9 – Artemisia Gentileschi, *Ritratto di gonfaloniere*, 1622, olio su tela, 208.4 x 128.4 cm, Bologna, Collezioni comunali d'arte di Palazzo d'Accursio. ISCRIZIONI: firma e data sul verso, "ARTEMISIA GETILESCA. FA= / CIEBAT ROMAE 1622". Cfr. *supra* 1.7.
	App. 10 – Artemisia Gentileschi, *Sinite parvulos venire ad me*, 1626, olio su tela, 134 x 97 cm, Roma, Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo della Nazione Lombarda. ISCRIZIONI: firma e data sul retro, "Artimisia Gentileschi / Romae 1626". Cfr. NAPOLI 2022: 128-129.
	App. 11 – *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, bronzo, diametro 5.35 cm, New York, The Scher Collection. ISCRIZIONI: "ARTEMISIA GENTILESCA PICTRIX CELEBRIS" (cfr. *supra* 1.7).

	App. 12 – Leonaert Bramer?, *Ritratto di Artemisia Gentileschi come un uomo con i baffi*, gesso nero su carta, 14.1 x 11.2 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
	App. 13 – Pierre Dumonstier II, *La digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine*, 1625, gesso nero e rosso su carta, 21.9 x 18 cm, London, The British Museum.
	App. 14 – Jérôme David, *Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad. Ne' Desiosi*, incisione su carta, 14.1 x 8 cm, London, The British Museum.
	App. 15 – Artemisia Gentileschi?, *Ritratto di monaca*, collezione privata. Cfr. MILANO 2011: 170-171. Cfr. *supra* 1.8.



App. 16 – Artemisia Gentileschi, *Lucrezia*, olio su tela, 92.9 × 72.7 cm, Los Angeles, Getty Museum.

Cfr. *supra* 1.8; nota 145.



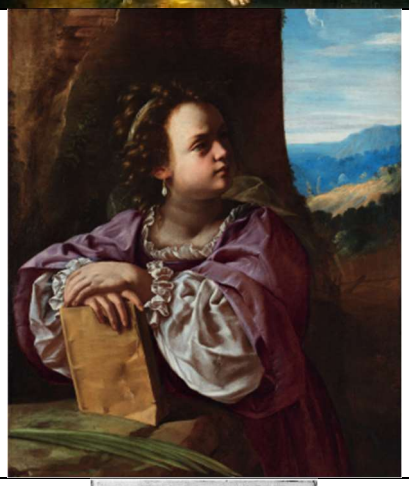
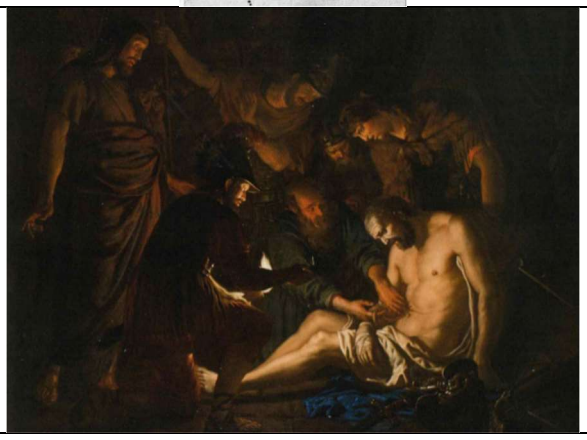
App. 17 – Artemisia Gentileschi, *Lucrezia e Tarquinio*, olio su tela, 261 × 226 cm, Potsdam, Neues Palais.

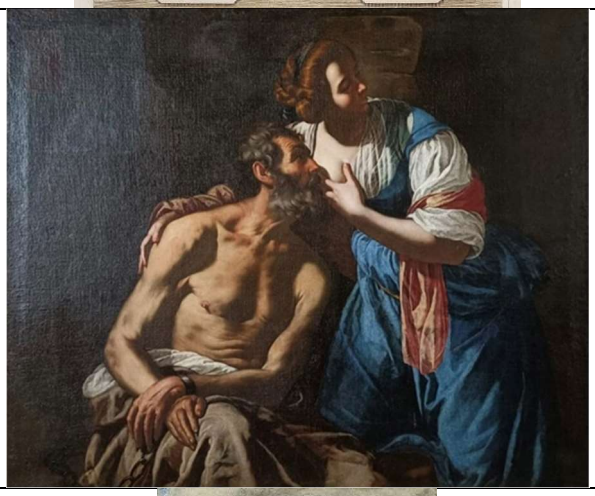


App. 18 – Artemisia Gentileschi, *Clio, la Musa della Storia*, olio su tela, 127.5 x 97.5 cm, Pisa, Museo di Palazzo Blu.

ISCRIZIONI: firma e data sul libro a sinistra: "[1]632 / ARTEMISIA / [F]aciebat / all Mo[l]to M[agnifico] / Sing[o]re [sic!] F[rançois] Rosier[s] … TIO".

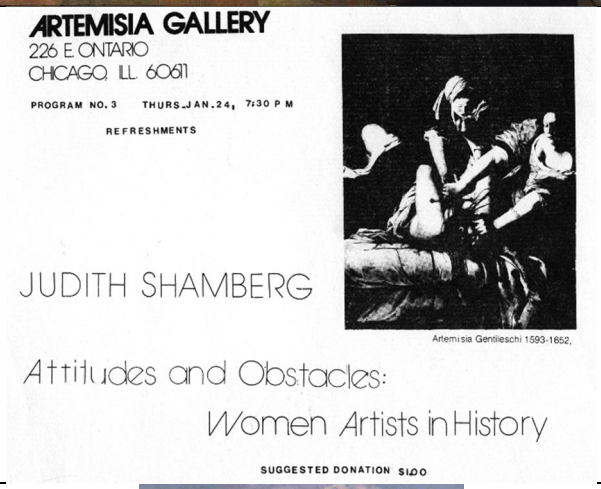
Cfr. PISA 2013: 49.

	App. 19 – Artemisia Gentileschi, *Aurora*, olio su tela, 218 × 146 cm, Roma, collezione Alessandra Masu. L'opera fu esposta nella mostra dedicata ad Artemisia, curata da Eva Menzio, in occasione dell'inaugurazione della sede della Cooperativa del Beato Angelico a Roma, nell'8 aprile 1976 (cfr. *supra* 2.5).
	App. 20 – Artemisia Gentileschi, *Santa Caterina d'Alessandria*, olio su tela, 90 x 75.4 cm, Stockholm, Nationalmuseum. Identificato anche come *Ritratto di Adriana Basile* (cfr. GARRARD 2020: 120).
	App. 21 – Nicolas Pirrey, *Ritratto di Adriana Basile*, frontespizio del volume *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile* (Napoli, 1628).
	App. 22 – Joachim von Sandrart, *Morte di Catone*, 1631, olio su tela, 140 x 186.5 cm, Padova, Museo Civico. La tela sembrerebbe essere appartenuta ad Artemisia, che appunto conosceva il pittore tedesco (cfr. BARKER 2022: 96).

	App. 23 – Joachim von Sandrart, *Horatius Gentilesco; Artemisia Gentilesca*, in *Academia nobilissima artis pictoriae*, 1683.
	App. 24 – Artemisia Gentileschi, *Carità romana*, olio su tela, 121 x 147 cm, collezione privata. Sulla base di evidenze documentali, la tela è stata attribuita ad Artemisia da Viviana Farina in CONVERSANO 2018.
	App. 25 – Antoon van Dyck, *Ritratto di Orazio Gentileschi*, gesso nero su carta, 23.6 x 17.8 cm, London, British Museum.
	App. 26 – Foto della decapitazione di Cesare Battisti ad opera del boja viennese Josef Lang nel 12 luglio 1916, a Trento. Nel saggio *Gentileschi padre e figlia* apparso sulla rivista «L'arte» in quello stesso anno (cfr. *supra* 2.3), Longhi fa riferimento al «boja Lang» per commentare l'efferatezza della *Giuditta* di Artemisia (app. 3).
	App. 27 – Foto del catalogo in formato quotidiano della mostra su Artemisia organizzata dalla Cooperativa del Beato Angelico, in occasione dall'inaugurazione della sede romana nell'8 aprile del 1976. L'esposizione fu curata da Eva Menzio, che pubblicò poi nel 1981 gli atti del processo per stupro Gentileschi-Tassi (cfr. *supra* 2.5).

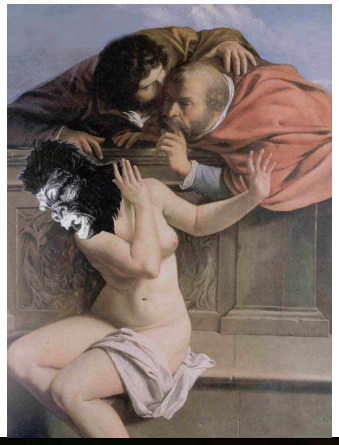


App. 28 – Artemisia Gentileschi, *Ester e Assuero*, olio su tela, 208 × 273 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



App. 29 – Locandina della conferenza-evento *Attitudes and Obstacles: Women Artists in History* tenuta da Judith Shamberg all'interno dell'Artemisia Gallery di Chicago, il 24 gennaio 1974.

Cfr. *supra* 2.5.



App. 30 – L'immagine, che ritrae la *Susanna* di Artemisia (fig. 1) con il volto di una scimmia, è tratta dalla quarta di copertina del volume *Bedside Companion to the History of Western Art* curato dal collettivo Guerrilla Girls nel 1998.

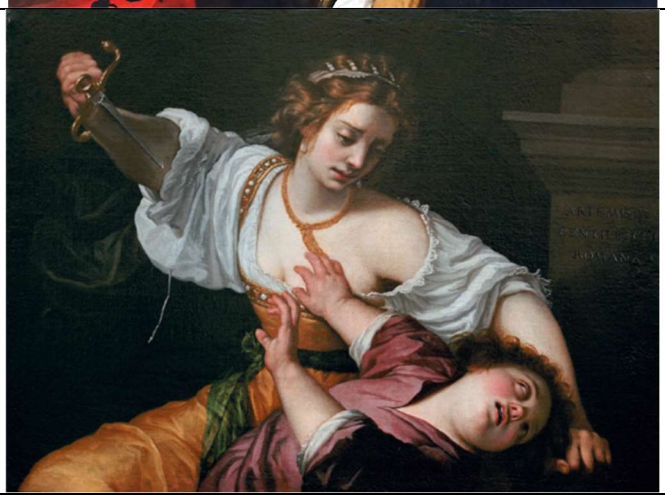


App. 31 – Una scena della puntata *Une morte galante* della prima stagione della serie tv *L'art du crime*, andata in onda in prima serata su «France 2» il 24 novembre 2017 (Paris INA thèque).

Cfr. *supra* 3.3.

	App. 32 – Alessandro Allori, *Susanna e i vecchioni*, 1561, olio su tela, 202 × 117 cm, Dijon, Musée Magnin. Cfr. *supra* 4.1.
	App. 33 – Agostino Carracci, *Susanna e i vecchioni*, stampa, 15.6 × 10.9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Cfr. *supra* 4.1.
	App. 34 – Kathleen Gilje, *Susanna and the Elders, Restored*, 1998. L'opera si basa su una lettura fittizia a raggi x della *Susanna* di Artemisia (fig. 1). Cfr. *supra* 4.1.
	App. 35 e 36 – Due *tableaux vivants* dell'opera teatrale *It's true it's true, it's true* della compagnia Breach, che ha debuttato nel 2018. La scena di sinistra si riferisce alla *Susanna* di Artemisia (fig. 1); quella a destra alla *Susanna* di Alessandro Allori (app. 32). Vedi anche app. 53.

	App. 37 – Caravaggio, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela, 145 × 195 cm, Roma, Palazzo Barberini. Cfr. ROMA 2021. Cfr. *supra* 4.2.
	App. 38 – Peter Paul Rubens, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tela, 120 x 111 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum. Cfr. *supra* 4.2.
	App. 39 – Artemisia Gentileschi, *Giaele e Sisara*, 1620, olio su tela, 86 × 125 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum. ISCRIZIONI: firma e data sulla colonna: "ARTEMITIA LOMI / FACIBAT / M.D.CXX". Cfr. *supra* 4.3.
	App. 40 – *Tableau vivant* della *Giaele e Sisara* di Artemisia (app. 39), tratto dalla puntata *Une morte galante* della serie tv *L'art du crime*, andata in onda in prima serata su «France 2» il 24 novembre 2017 (Paris INA thèque). Cfr. *supra* 4.3.
	App. 41 – Betty Tompkins, *Apologia (Artemisia Gentileschi #3)*, 2018, acrilico su una pagina di un libro, 27.9 x 21 cm, New York, P.P.O.W. Cfr. *supra* 2.7; 4.3.

	App. 42 – Artemisia Gentileschi, *Dalila e Sansone*, olio su tela, 90.5 x 109.5, Napoli, Gallerie d'Italia. Cfr. NAPOLI 2022: 156-157. Cfr. *supra* 4.3.
	App. 43 – Peter Paul Rubens, *Dalila e Sansone*, olio su tela, 185 × 205 cm, London, National Gallery.
	App. 44 – Diana Di (De) Rosa (Annella), *Dalila e Sansone*, olio su tela, 101 x 155.5 cm, collezione privata. Cfr. NAPOLI 2022: 158-159.
	App. 45 – Artemisia Gentileschi, *Medea*, olio su tela, locazione sconosciuta. ISCRIZIONI: firma sulla colonna a destra: "ARTEMISIA / GENTILESCHI / ROMANA". Cfr. GARRARD 2020: 184-187.



App. 46 – Bartholomaeus Breenbergh, *Corisca e il satiro*, 1640 ca, incisione, 9.5 x 6.6 cm, London, British Museum.

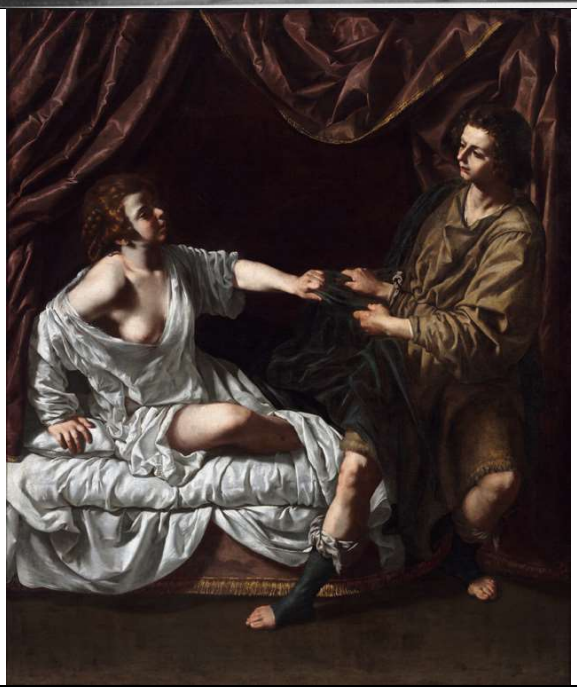
Cfr. GARRARD 1993.

Cfr. *supra* 4.3.



App. 47 – Johann Christian Von Mannlich, *Corisca e il satiro*, 1772, olio su tela, 65.5 x 81.5 cm, München, Pinacoteca di Stato Bavarese.

Cfr. *supra* 4.3.



App. 48 – Artemisia Gentileschi?, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, olio su tela, 232.7 x 193.7 cm, Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Fogg Art Museum.

Cfr. GARRARD 2020: 179-183.



App. 49 – Artemisia Gentileschi, *Ercole e Onfale*, Beirut, Sursock Palace.

Cfr. BUCHAKJIAN 2020.

Dopo l'esplosione avvenuta il 4 agosto 2020 nel porto di Beirut, il quadro è ora in restauro presso il Getty Museum di Los Angeles.

Cfr. *supra* 4.5.



App. 50 – Una scena di *Lavinia fuggita*, opera da camera in un atto su libretto di Sandro Cappelletto liberamente tratto dall'omonimo racconto di Anna Banti. Musica di Matteo D'amico. Teatro Comunale di Modena, opera lirica 2004/2005. Foto di Rolando Paolo Guerzoni.

Cfr. *supra* 5.1.



App. 51 – Orazio Gentileschi, *Il riposo durante la fuga d'Egitto*, olio su tela, 157 x 225 cm, Paris, Louvre.

Il dipinto ha ispirato il racconto breve *L'œil d'Artémisia* (2020) di Emmanuelle Favier.

Cfr. *supra* 5.3.



App. 52 – Artemisia Gentileschi, *Maria Maddalena in estasi*, olio su tela, 81 x 105 cm, collezione privata europea.

Cfr. LONDON 2020: 182-183.

L'opera ha ispirato l'album musicale *Magdalene* (2019) della pop star FKA Twigs (cfr. *supra* 3.3; 5.4).

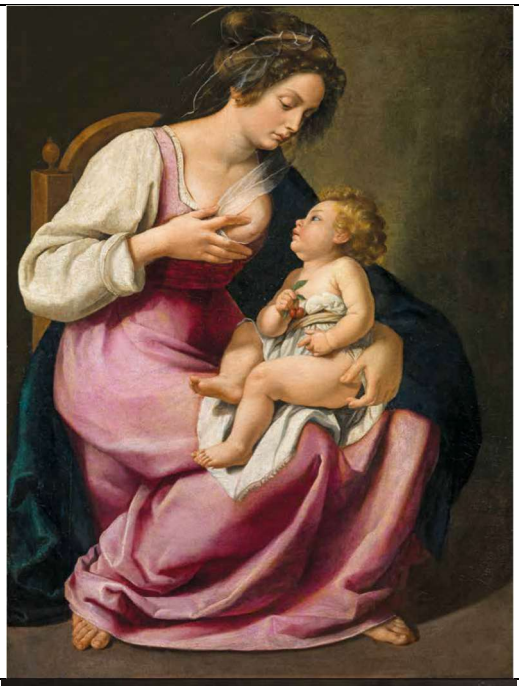


App. 53 – Fotogramma tratto dal video *Artemisia's rape trial*, girato dalla National Gallery di Londra presso l'Archivio di Stato di Roma, dove sono conservati gli atti del processo Gentileschi-Tassi. Qui l'attrice Ellice Stevens e l'archivista Michele Di Sivo stanno indicando la celebre espressione di Artemisia «è vero, è vero, è vero», che ha ispirato il titolo della pièce *It's true, it's true, it's true* (2018) della compagnia teatrale Breach.



App. 54 – Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne*, olio su tela, 184 x 141.6 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

Cfr. LONDON 2020: 178-181.

	App. 55 – Artemisia Gentileschi, *Madonna col Bambino*, olio su tela, 118 × 86 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Cfr. GENOVA 2023: 114-115.
	App. 56 – Artemisia Gentileschi, *Madonna col Bambino*, olio su tela, 116.5 x 86.5 cm, Roma, Galleria Spada. Cfr. LONDON 2020: 130-131.
	App. 57 – Artemisia Gentileschi, *Giuditta con la sua ancella* (dettaglio della mano di Giuditta posata sulla spalla dell'ancella), olio su tela, 114 × 93,5 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Cfr. *supra* 4.2.