

Ilaria Pagani

Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo.

Lo studio delle personalità artistiche femminili è un settore relativamente recente della storia dell'arte. L'arte al femminile è stata trascurata dagli studi fino alla fine del XIX secolo, spesso considerata come evento insolito che destava meraviglia se non sospetto; alcuni tentativi di rivalutazione si ebbero a partire dalla fine '800 - primi del '900, ma è agli inizi degli anni '70 del secolo scorso che inizia ad esserci grande attenzione per questo settore della ricerca. L'interesse per la cultura artistica femminile si mosse però in concomitanza con i grandi movimenti di opinione sulle libertà femminili e questo finì con influenzare in una certa misura anche gli studi storico artistici. Si correva il rischio insomma di un "pregiudizio al contrario". In Italia il libro di Simona Weller *Il complesso di Michelangelo*¹ uscito nel 1976 inaugura gli studi di settore; da questo momento si cominciano ad avere letture più equilibrate delle vicende delle donne artiste all'interno del loro contesto storico sociale, insieme ad una più attenta valutazione del contenuto estetico delle loro opere. Diventa quindi emblematico il caso dell'evoluzione della fortuna critica di personaggi quali la notissima pittrice Artemisia Gentileschi, dalla biografia del Baldinucci nel 1681 fino alla recentissima mostra del 2002.² Artemisia però rappresenta soltanto la punta dell'iceberg, il caso più conosciuto. In realtà tra '500 e '600 dalle Fiandre all'Italia, dalla Germania all'Inghilterra, fino alla Spagna ed al Portogallo assistiamo all'emergere di moltissime personalità di donne-artiste occupate nella pittura, nella scultura, ma anche nell'incisione. Alcune di queste donne seppero agire in un contesto sociale che indubbiamente poneva loro dei limiti, considerandole esseri di natura inferiore. Come questo sia potuto accadere proprio all'aprirsi dell'età moderna è un elemento che merita attenzione: la cultura rinascimentale permise infatti alle donne non tanto di superare quei limiti, quanto di "aggirarli". Nel XVI secolo la produzione artistica, per lo più "maschile", ha ormai completato il passaggio da arte meccanica ad arte liberale³, è divenuta il luogo ideale di incontro tra materia ed intelletto: l'idea che l'artista ha in mente si traduce nella forma materiale; l'artista si affranca dalle corporazioni medievali, esce dall'ambito della bottega artigianale, gode di agiatezza e considerazione sociale ed intellettuale; il Manierismo poi intellettualizza sempre di più il mestiere di pittore: l'idea nella mente dell'artista è una scintilla divina. È proprio in questo momento storico che vediamo emergere le prime forti personalità femminili: tenute lontane dalla promiscuità della vita di bottega, emergono solo quando l'arte si allontana dalla pratica manuale ed artigianale semplice per diventare attività di cultura ed intelletto e quando l'apertura mentale del Rinascimento consente anche a loro di ricevere una buona educazione. La cultura dell'epoca apprezza nella donna il talento artistico che però resta un'occupazione dilettantistica⁴ In quanto attività intellettuale l'arte viene quindi praticata dalle donne anche al di fuori dei chiostrini dei conventi, per lo più nella casa paterna.

Se è vero dunque che il Rinascimento permise ad alcune donne di praticare le arti, è anche vero che restarono molte limitazioni per questo tipo di attività. L'immagine della donna è ancora quella di un essere irrazionale e imperfetto, sempre definito in base alle relazioni con un uomo (padre, marito

¹ Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo*, 1976. Il libro analizza il problema dell'arte al femminile e sottolinea come la storiografia corrente privilegiasse "l'arte al maschile" e l'arte "di genio".

² Nel 1681 la biografia di Filippo Baldinucci, nel 1916 gli studi di Roberto Longhi, nel 1947 il romanzo di Anna Banti, segue la riscoperta degli anni '70 e la grande mostra del 2002.

³ Tra '300 e '400 gli artisti sono ancora considerati degli artigiani, si formano per lo più nelle botteghe, luoghi in cui le donne non venivano ammesse per il tipo di vita che le avrebbe portate fuori dalla casa paterna.

⁴ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528.

ecc.). Dunque l'arte femminile venne riconosciuta, ma sempre entro limiti di una natura "inferiore" e le donne artiste erano ancora "magnifiche eccezioni".⁵

Tali magnifiche eccezioni aumentarono sempre più nel corso dei secoli XVI e XVII, ma restarono sempre vincolate agli ambienti familiari: se dipingere è mestiere di famiglia anche la donna può farlo senza dare alcuno scandalo. La donna-artista viene istruita dal padre, seguita dal marito. I limiti sociali non sono superati, ma aggirati. L'apprendistato artistico avviene quasi sempre in casa e si specializza su alcuni generi (per la pittura soprattutto nature morte e ritratti)⁶. Rarissimo il caso di una istruzione che avvenga al di fuori delle mura domestiche: il nobile Anguissola di Cremona manda le sue figlie a studiare fuori casa, da Bernardino Campi nel 1546, ma questo poteva anche considerarsi un modo per costituire una dote.⁷ La pittura resta pur sempre un sapere di ordine pratico e all'occorrenza può salvare le sorti economiche della famiglia o costituire appunto una dote in vista di un buon matrimonio (le donne - filosofe per esempio non si sposano tanto quanto le pittrici). Anche quelle donne che interruppero la loro attività artistica con il matrimonio, prese dagli impegni familiari, erano però in grado di riprendere quando lavorare diventava un'esigenza, come nel caso della pittrice Louise Moillon.⁸

La prima vera eccezione allo schema della donna-artista figlia d'arte che abbiamo delineato è Judith Leyster, figlia di un fabbricante di birra, che nel 1626 è già famosa come pittrice, entra a far parte della corporazione dei pittori di Haarlem ed ha allievi maschi, comportandosi così da vera e propria professionista⁹. Anche lei tuttavia si mantiene nella tradizione sposando il pittore Jan Meinse Molenaer con cui poi prosegue la sua attività ad Amsterdam.

In conclusione la donna - artista tra XVI e XVII è figlia-sorella-moglie di artisti o tutto questo insieme e proprio in virtù di questo ha modo di ricevere istruzione artistica, di imparare un mestiere "maschile". Poche sono le eccezioni a questa regola.¹⁰

Figlie d'arte furono infatti Artemisia Gentileschi (1597-1652c), pittrice; Diana Ghisi Scultori (1547-1612), incisore; Lavinia Fontana (1552-1614), pittrice; Marietta Robusti (1554-c.1590), pittrice; Fede Galizia (1578-1630), pittrice; Elisabetta Sirani (1638-1665), pittrice; Levina Benning Teerlinc (1520c-1576), miniatore; Caterina van Hemessen (1528-post 1587), pittrice; Louise Moillon (1610-1696), pittrice; Maria Sibilla Merian (1647-1717), disegnatrice pittrice e naturalista; Luisa Ignatia Roldan (1656-1704), scultrice; Josefa Ayala de Obidos (1630-1678), pittrice.

⁵ "...ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti suoi, debba la donna esser molto dissimile dall'omo, perché come ad esso conviene mostrar una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta bene aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile, che nell'andare e stare e dir ciò che voglia sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo". B. Castiglione, *Il Cortegiano*, op. cit.

⁶ Dunque la donna può dilettersi di pittura, ma le sue prerogative restano casa e maternità; le possibilità di approfondire gli studi sono limitate anche per le figlie d'arte proprio dal fatto di rimanere nella casa paterna: nature morte, ritratti e autoritratti sono i generi preferiti, ma generi inferiori rispetto a quelli storici e religiosi che richiedono maggiore potere immaginativo, maggiori studi ed erano quindi ancora riservati agli uomini.

⁷ Nello stesso periodo Alessandro Allori ha per allieva Lucrezia Quinistelli della Mirandola (dote) e Tiziano Irene di Spilimbergo.

⁸ Certamente suore artiste continuano ad esserci, ma imparano il mestiere prima di entrare in clausura, rinforzata dopo il Concilio di Trento: Lucrina Fetti sorella del pittore Domenico è suora di clausura a Mantova; Luisa Capomazza nel XVII secolo di Napoli viene educata in casa da artisti tra cui Mariangiola Criscuolo e in seguito si fa suora; Maria Eufrosia della Croce è suora Carmelitana.

⁹ Nell'autoritratto di Washington l'atteggiamento è rilassato e sicuro, quasi casuale, vuole certamente dare impressione di competenza. Questo tipo di autoritratto al lavoro ha dei precedenti in quelli di Sofonosba Sofonisba e di Caterina van Hemessen del 1548. Anche Sofonosba Anguissola non è figlia d'arte, ma appartiene ad una classe sociale molto elevata; ed è anche la prima italiana a conquistare fama internazionale come artista, punto di riferimento per le altre che la seguirono (Lavinia Fontana, Fede Galizia, Barbara Longhi).

¹⁰ Tra le artiste che non furono figlie d'arte Oltre alla Leyster (1609-1660) ed a Sofonisba (1532-1625), Properzia de Rossi, scultrice, attiva a Bologna nella prima metà del '500 era figlia di un notaio. I suoi rapporti con l'ambiente artistico maschile furono molto burrascosi. Suor Plautilla Nelli, pittrice, era figlia di un patrizio Fiorentino e si fece suora nel 1537. Giovanna Garzoni (1600-1670); Maria van Oostrwyck (1630-1693) nata a Delft nel 1630 era figlia di un predicatore. È l'unica che non si sposa. Nella seconda metà del '600 è nota MaryBeale (1632-1697) di Londra, ritrattista.



Giudith Leyster
Autoritratto mentre dipinge dei bevitori, 1635
Washington D. C. National Gallery



Artemisia Gentileschi
Autoritratto come allegoria della pittura, 1631
Roma Galleria Borghese



Lavinia Fontana
Autoritratto nello studio 1579
Firenze Uffizi

BIBLIOGRAFIA

Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528.

Galeazzo Flavio Capella, *Della eccellenza e dignità delle donne*, Milano 1525, ed. cura di M. L. Doglio, Roma 1988

- M. S. Merian, *La meravigliosa metamorfosi dei Bruchi...* Norimberga 1679
Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno...* Firenze 1681
C. E. Clement, *Women in the Fine Arts from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A. D.*, Boston –N.Y. 1904
Anna Banti, *Artemisia*, Firenze 1947
W. Shaw Sparrow, *Women Painters of the World*, N. Y. 1976
G. Greer, *The obstacle Race: The fortunes of women painters and their work*, N.Y. 1979
Eva Menzio, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Milano 1981
R. Parker-G. Pollock, *Old Mistress: Women, art and ideology*, N. Y. 1981
R. Strong, *The English Renaissance Miniature*, London – N. Y. 1983
N. Heller, *Women Artists: an illustrated history*, N. Y. 1987
M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana Bolognese: Pittora Singolare 1552-1614*, cat. 1989
W. Chadwick, *Women Art and Society*, N.Y. – London 1990
Roberto Contini-Gianni Papi, *Artemisia*, Cat. M. Firenze 1991
F. Cairoli, *Fede Galizia*, Torino 1991
Judith Leyster. A dutch master and her world, cat. M. Haarlem 1993
R. Strong, *The Tudor and the Stuart Monarchy*, London 1995
AA.VV. *Lavinia Fontana*, cat. Mostra Firenze 1996
C. Limentani Viridis, *Le tele svelate*, Venezia 1996
G. A. Johnson, S. F. Mattheus Grieco, *Picturing Women*, Cambridge 1997
V. Fortunati, *Lavinia Fontana a Bologna*, cat. Milano 1998
D. Gaze, *Women Artists. Concise dictionary of women artists*, London Chicago 2001.
Keith Christiansen-Judith W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. M., Roma N.Y. Saint Louis 2001-2002.