

Quando è la donna che sta davanti al cavalletto



David Allan (1744-96): *L'origine della pittura*, 1776. L'opera raffigura Corinzia che traccia il ritratto dell'amato in partenza per la guerra.
David Allan (1744-96): *The Origin of Painting*, 1776. The work depicts a Corinthian maid tracing the silhouette of her lover departing for war.

When it is a woman standing before the easel

According to Pliny, painting owes its origin to a woman, a Corinthian maid. It has not been easy for women to assert themselves in artistic circles over the centuries. The reasons have naturally been of a sociological nature: limited possibilities of studying the subject; prejudice regarding the impropriety of a such a career; the difficulty of professional contacts. The traditional role of total dedication to the family and children's upbringing conditioned the success of many aspiring artists. Fundamental for historical or mythological compositions, the use of male models for nude posing was a deciding factor that excluded women from attending painting academies. Women were left only with the possibility of specialising in still life painting.

Nell'immaginario collettivo, quando si pensa a un quadro, di solito vengono in mente solo nomi di pittori e non di pittrici, tanto che le opere e la vita di queste ultime sono oggetto di curiosità e stupore, per la loro natura eccezionale, quasi che la pittura sia un'arte riservata normalmente agli uomini.

È curioso invece ricordare che, secondo una leggenda, ripresa da Plinio nella sua *Naturalis Historia*, la pittura sarebbe un'invenzione femminile.

Dunque, dice Plinio, fu per prima la vergine Corinzia a fare un ritratto dell'amato tracciando su una parete con un carboncino il profilo della sua ombra. Il soggetto è stato ripreso nel bel quadro di David Allan (1776): *L'origine della pittura*.

Sempre secondo Plinio, agli esordi della pittura, Elena d'Egitto (IV secolo a.C.) dipinse un grande quadro celebrativo della battaglia d'Isso, che segnò la vittoria di Alessandro Magno su Dario, quadro che avrebbe poi ispirato il famoso mosaico dello stesso soggetto conservato al Museo Archeologico di Napoli.

Altri riferimenti quasi leggendari attraverso i commenti elogiativi di Plinio sulle donne pittrici dell'antichità con testimonianze di eccelsi esempi di pittrici vengono ripresi da Boccaccio nel suo *De claris mulieribus* e un nome ricorrente è la leggendaria Timarete (V secolo a.C.), ricordata anche in miniature medievali.

Nel Medioevo difatti molte donne, generalmente suore, si dedicarono alle miniature e vengono ricordate all'inizio del 1400 nella *Cité des Dames* di Christine de Pisan, la quale, peraltro, lamenta l'esclusione delle donne dall'istruzione formale, commentando: «Se fosse consuetudine mandare a scuola le bambine e insegnar loro le stesse materie che vengono insegnate ai ragazzi, apprenderebbero altrettanto bene e potrebbero comprendere le sottigliezze di ogni arte e scienza».

Le donne artiste in quell'epoca o appartenevano a ricche famiglie aristocratiche o erano suore. Le prime frequentemente si occupavano di arti applicate al ricamo e agli arazzi, le seconde ai manoscritti e alle miniature.

Si sa che il famoso arazzo di Bayeux (1077) lungo 70 metri, che narra la battaglia di Hastings e la conquista normanna dell'Inghilterra sotto la guida di Guglielmo il Conquistatore fu prodotto da donne. Si dice che l'autrice fosse stata la stessa Regina Matilde, aiutata dalle sue dame di compagnia.

Paradossalmente nei "secoli bui" del Medioevo europeo fu forse più facile per le donne dedicarsi ad un'attività artistica che nei secoli seguenti, soprattutto perché la successiva introduzione del disegno dal modello vivente, che era invariabilmente un uomo, escluse decisamente le donne, per motivi di decoro, dall'apprendimento del disegno e della pittura

e il divieto rimase praticamente in vigore fino alla seconda metà dell'Ottocento.

È più che naturale che questa discriminazione sia stata stigmatizzata ed enfatizzata dai movimenti femministi della seconda metà dello scorso secolo.

Un manifesto del 1989 delle *Guerrilla Girls*, movimento di artiste americane di ispirazione femminista, propone una parodia della *Grande Odalisca* di Ingres, mascherata con la testa di King Kong e si pone la domanda inquietante:

motivi di decoro, che una fanciulla lo facesse. La stessa cosa successe per le scuole d'arte e poi per le accademie.

Una conseguenza pratica fu che, quand'anche una giovane pittrice avesse appreso la tecnica del disegno e della pittura, non avrebbe comunque potuto cimentarsi in quadri importanti, quali quelli con soggetto storico, mitologico o religioso, che richiedevano l'inclusione della figura umana, e quindi doveva limitarsi a generi meno importanti, come il ritratto o

tevole valore. Sarebbe un sentiero fallace e un'argomentazione sterile, perché allo stato di fatto tra le donne pittrici non ci sono comunque mai state le equivalenti di Michelangelo, Rembrandt, Cézanne o Picasso.

D'altra parte anche i criteri di valutazione sarebbero inaffidabili, perché influenzati dal mito del grande artista dotato invariabilmente di "genio" – qualità indefinibile – e servirebbero solo ad alimentare un'inutile diatriba se il sesso femminile sia dotato di "genio" al pari di quello maschile.

I motivi della vistosa disparità tra artisti uomini e donne sono piuttosto da ricercare in comportamenti di tipo sociologico e istituzionale, che hanno di fatto reso impossibile alle donne, salvo rare eccezioni, raggiungere l'eccellenza artistica. Nota la Nochlin, con un paragone solo apparentemente bizzarro, ma che va al nocciolo della questione: «Perché non ci sono stati grandi artisti nell'aristocrazia?», nonostante che proprio gli aristocratici abbiano avuto la possibilità di avere accesso ai massimi livelli di istruzione in qualunque campo.

Effettivamente gli unici aristocratici-pittori di apprezzabile livello che si ricordino sono stati Toulouse-Lautrec e Degas per la Francia ed Emilio Gola e Massimo d'Azeglio per l'Italia, mentre è noto l'interesse per la pittura, ma solo a livello dilettantistico, della regina Vittoria e del principe Alberto. È peraltro evidente, e a nessuno verrebbe in mente di dubitarne, che dagli aristocratici ci si aspettasse l'assoluta concentrazione sul raggiungimento di livelli di eccellenza nel campo governativo, politico e diplomatico, anche a scapito di ogni altro interesse culturale ed artistico.

Se dalle donne ci si è istituzionalmente aspettato per secoli, come obiettivo di vita e come valore di riferimento, l'assoluta dedizione alla famiglia e all'educazione dei figli, non ci si deve poi meravigliare che non abbiano prodotto opere artistiche di livello comparabile a quelle dei loro colleghi ma-

«Le donne devono essere nude per entrare al Met?». Nel 1989 le *Guerrilla Girls* calcolarono che meno del 5% dei lavori in mostra al Metropolitan Museum erano firmati da donne, ma l'85% dei nudi in mostra ritraevano corpi femminili.



«Le donne devono essere nude per poter entrare al Metropolitan Museum?», ricordando che meno del 5% degli autori presenti nel museo sono donne, mentre l'85% dei nudi ritratti nelle opere esposte sono femminili.

Ci dobbiamo allora domandare quali sono state nei secoli le cause di questa palese esclusione delle donne dal mondo dell'arte e come sono state superate dalle (relativamente poche) pittrici che sono poi passate alla storia.

Vi sono almeno tre impedimenti: le limitazioni nell'istruzione specifica, il pregiudizio della società e le difficoltà nei contatti professionali. In realtà i tre ostacoli non sono che diversi aspetti di una profonda discriminazione di genere che le donne si sono portate addosso da secoli e che non è ancora superata completamente al giorno d'oggi.

Tradizionalmente un aspirante pittore entrava da ragazzo nella bottega di un maestro, dove restava anche per anni insieme ad altri apprendisti. Era impensabile, per

la natura morta, considerati più adatti alle donne.

L'educazione artistica si faceva anche viaggiando e studiando i quadri famosi in musei e pinacoteche, anche all'estero.

Per una donna, tuttavia, viaggiare da sola era complicato e non privo di restrizioni e pericoli.

Queste limitazioni aumentavano il gap culturale e professionale tra pittori e pittrici e tra l'altro riducevano sensibilmente per queste ultime la possibilità di sviluppare contatti sociali e la promozione della propria arte presso potenziali committenti.

In piena rivoluzione femminista (1971) la storica dell'arte Linda Nochlin scrisse lo stimolante saggio *Why have there been no great women artists?*, analizzando il problema senza farsi prendere la mano da preconcetti faziosi. Giustamente la Nochlin non si pone l'obiettivo di dimostrare che le donne hanno lo stesso talento potenziale dell'uomo anche in campo artistico, né di arguire che in taluni casi esse hanno prodotto opere di no-

In 1989, the Guerrilla Girls calculated that less than 5% of the artwork on display in the Metropolitan Museum was painted by women but that 85% of the nudes exhibited were female bodies.

schi. Quelle che ci hanno provato hanno dovuto tra l'altro combattere con sensi di inadeguatezza e di colpa e con un ambiente esterno, spesso anche quello familiare, ostile e pronto a ridicolizzare e sminuire o nella migliore delle ipotesi a trattare con benevola compiacenza gli impegni ed i risultati artistici delle donne.

Con l'affermazione dell'Umanesimo ci fu un passaggio graduale dei pittori da artigiani ad artisti (quindi appartenenti alle arti liberali), che dovevano conoscere la prospettiva, la matematica, l'arte antica e l'anatomia.

Nel tardo Rinascimento l'addestramento dei pittori passò gradualmente dalla bottega del maestro all'accademia (nel 1577 sorse a Roma l'Accademia di San Luca) e incominciò la lunga lotta delle donne, non risolta fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, per essere ammesse all'Accademia. Lo studio del corpo umano richiedeva di osservare e copiare nudi maschili. Era una preparazione indispensabile per creare quadri realistici di storia, mitologia o religione. Le donne, per motivi di decoro, non avevano accesso alla scuola del nudo e quindi non potevano concorrere con i colleghi maschi nella produzione di quadri importanti di soggetti religiosi richiesti dai committenti più prestigiosi. Addirittura il Louvre non permetteva alle studentesse di pittura di copiare i quadri esposti nel museo, pratica didattica invece diffusa tra gli studenti maschi, e David dovette intervenire con la sua autorità per fare ammettere come copiste alcune sue allieve, garantendo personalmente per la loro moralità.

Non mancarono naturalmente le eccezioni. Ad esempio nei Paesi Bassi protestanti c'era maggiore libertà di studio per le donne e verso la fine del '400 un quarto degli iscritti alla Corporazione di San Luca di Bruges era composto da donne, ancorché molte si limitassero alla miniatura.

Le Accademie divennero ben presto un forte centro di potere sia didattico sia stilistico e promozionale e la maggioranza non aprì alle

donne. L'Accademia di Parigi contava solo 15 donne su 450 membri, ma si trattava per lo più di figlie o spose di accademici e a fine Settecento deliberò comunque di non ammetterne altre. Una delle ultime a entrare fu Elizabeth Louise Vigée-Lebrun, che ricorderemo più avanti. Per contro in Inghilterra Angelica Kauffmann e Mary Moser furono tra i soci fondatori della Royal Academy of Arts nel 1768. Dopo di loro si attese fino al 1936 per ammettere una nuova accademica. Per di più, le scuole della Royal Academy non ammisero donne come studentesse fino al 1861 e altre scuole le ammettevano, ma con un buffo compromesso, facendo posare i modelli maschili, non già nudi, ma vestiti con un'armatura.

L'emarginazione delle donne artiste, che sembrava finita con la loro generalizzata ammissione alle accademie, ritornò fuori in forme subdole anche in contesti dichiara-

tamente progressisti. Nel discorso inaugurale (1919) del Bauhaus, Gropius dichiarò enfaticamente, per sottolineare l'assoluta parità di diritti e doveri: «Nessun riguardo particolare per le donne: quando si tratta di lavoro, siamo tutti artigiani», ma solo un anno dopo fece un passo indietro, raccomandando per le donne una dura selezione all'iscrizione e dando direttive di assegnarle «subito dopo il corso propedeutico, alla tessitura, al laboratorio di ceramica e alla legatoria», insomma alle arti minori, piuttosto che all'architettura, colonna portante del Bauhaus.

Che ci fossero generi artistici "femminili" era del resto convinzione acquisita da tempo. Non potendo cimentarsi con il nudo e quindi con i quadri di storia o mitologici, le pittrici si dedicavano frequentemente al ritratto, all'autoritratto e alla natura morta, generi ritenuti più adatti alla loro "indole dolce, gentile ed aggraziata".

Sofonisba Anguissola (1535 ca.-1625), qui in un suo *Autoritratto* del 1554 conservato al Museo di Capodimonte, Napoli, fu una delle prime esponenti femminili della pittura europea oltre che ritrattista della famiglia reale spagnola.

●
Sofonisba Anguissola (1535 ca.-1625), here in a *Self-portrait* dated 1554 now at the Capodimonte Museum in Naples, was one of the first female European painters in addition to being a portraitist of the Spanish Royal family.



Bridgeman Art Library / Archivio Alinari

Nel ritratto diventarono famose e molto ricercate Lavinia Fontana e Sofonisba Anguissola.

Con l'autoritratto spesso le pittrici davano messaggi sulla propria personalità e ci tenevano a sottolineare la propria cultura ritraendosi come musiciste o letterate.

In particolare la natura morta, che nell'espressione italiana e francese ha una connotazione riduttiva e negativa (al contrario dell'inglese *still life* o del tedesco *Stilleben* = vita immobile), vanta numerosi esempi di eccellenti pittrici, ancor prima che Chardin portasse il genere a livelli sublimi. A difesa dell'ingiusta sottovalutazione della natura morta basti ricordare l'affermazione del Caravaggio, che sosteneva che «tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figura».

Se questi sono i condizionamenti culturali e sociologici che fanno da sfondo alla pittura “al femminile”, quali sono le pittrici di spicco che vengono ricordate nella storia dell'arte, sia per la qualità delle loro opere, sia per tratti caratteriali ed episodi biografici insoliti?

L'elenco sarebbe lungo, ma in questa carrellata necessariamente rapida ci dovremo limitare a ricordarne poco più di una dozzina. La scelta ha ovviamente un valore meramente esemplificativo.

Nei secoli passati fu frequente il caso di pittrici che raggiunsero una certa affermazione e notorietà grazie anche all'influenza della famiglia di origine, specie se il padre era pittore.

La circostanza metteva in grado la figlia di apprendere tutti i segreti dell'arte senza dovere andare a bottega da un altro pittore, cosa che sarebbe apparsa sconveniente, e spesso la fama del padre era inoltre un eccellente trampolino di lancio nei confronti dei potenziali committenti.

La bolognese Lavinia Fontana (1552-1614) si firmava infatti “Lavinia figlia di Prospero Fontana” e raggiunse rapidamente, grazie agli insegnamenti paterni, livelli di eccellenza nella pittura ed



Artemisia Gentileschi (1597-1652 ca.): *Giuditta che uccide Oloferne*. Galleria degli Uffizi, Firenze. Allieva e collaboratrice del padre Orazio, è sicuramente una delle artiste più influenti del Seicento europeo.

● Artemisia Gentileschi (1597-1652 ca.): *Judith Slaying Holofernes*. The Uffizi Gallery, Florence. Student and collaborator of her father Orazio, she is surely one of the most influential artists of 17th century Europe.

in particolare nel ritratto muliebre, diventando una ritrattista assai ricercata dalla nobiltà. Sposò un allievo del padre che le fece – come si direbbe oggi – da “manager” e dal quale ebbe ben undici figli, solo tre dei quali le sopravvissero.

Non aveva il padre pittore la cremonese Sofonisba Anguissola (1527-1623), ma certamente i genitori erano di larghe vedute e investirono molto nell'educazione artistica e letteraria delle figlie. La bellezza dei suoi ritratti riscosse gli elogi del Vasari, che definì le sue figure «veramente vive e che non manchi a lor altro che la parola». La sua fama raggiunse la Spagna dove Filippo II la invitò e la nominò dama di compagnia ed insegnante di pittu-

ra della regina. Particolarmente longeva, un anno prima di morire venne onorata da un ritratto disegnato da Van Dyck.

Figlia d'arte e riscoperta dalle femministe negli ultimi anni per una vicenda di violenza sessuale subita ad opera di un amico di famiglia e oggetto di un controverso processo, Artemisia Gentileschi (1597-1652 ca.) fu allieva e collaboratrice del padre Orazio, ottimo pittore caravaggesco. La lettura femminista della sua vicenda umana ha voluto evidenziare nel suo quadro *Giuditta che uccide Oloferne* una specie di vendetta iconografica della violenza subita, e ne ha fatto un simbolo della ribellione della donna contro la prepotenza maschilista mettendo forse in secondo piano il grande talento arti-

stico di Artemisia, certamente non inferiore a quello del padre, e la sua notevole capacità di gestire la sua professione e di muoversi nel mondo dell'arte e della committenza senza alcun impedimento derivante dalla sua condizione femminile.

Altra figlia d'arte, della quale è peraltro rimasto ben poco, fu Marietta Robusti (1554-90), amatissima figlia del Tintoretto, detta infatti "la Tintoretta", un po' soffocata dalla protettiva e straripante personalità del genitore, nella cui bottega lavorò per quindici anni. Il padre non le concesse di andare a lavorare a Madrid alla corte di Filippo II, che l'aveva richiesta. Morì giovane, di parto. Si narra che il padre volle dipingerla sul letto di morte.

Come "la Tintoretta", un altro bell'esempio di figlia d'arte fu la valtellinese Vittoria Ligari (1713-83), che apprese i segreti della pittura dal padre, l'eccellente pittore Pietro e con lui collaborò strettamente senza mai allontanarsi dal suo studio. Dotata di profondi sentimenti mistici (rimase nubile tutta la vita e accarezzò il desiderio di farsi suora), fece pregevoli dipinti di soggetti religiosi e fu anche provetta musicista.

Elizabeth Louise Vigée-1842), *Autoritratto*, 1789, Galleria degli Uffizi, Firenze. Fu la pittrice preferita della regina Maria Antonietta. Sotto: Rosalba Carriera (1675-1757): *Autoritratto con il ritratto della sorella*, 1715, Galleria degli Uffizi, Firenze. Finissima ritrattista e miniaturista, fu definita "prima pittrice de l'Europa".

Elizabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), *Self-portrait*, 1789, Uffizi Gallery, Florence. She was Queen Marie Antoinette's favourite painter. Below: Rosalba Carriera (1675-1757): *Self-portrait with a portrait of the sister*, 1715, Uffizi Gallery, Florence. Excellent portraitist and miniaturist, she was described as "Europe's first female painter".



Del Settecento, il "Secolo dei lumi", ricorderemo tre grandi pittrici, donne di eccezionale intraprendenza e forza di carattere, nonché grandi viaggiatrici.

La veneziana Rosalba Carriera (1675-1757), miniaturista e ritrattista, diede un nuovo impulso alla tecnica del pastello, allora poco usato, che le permise effetti vellutati sconosciuti nella tradizionale pittura a olio. Le si aprirono con onore le porte normalmente chiuse alle donne e fu ammessa all'Accademia di San Luca di Roma e a quelle di Bologna e Parigi. Si spostò per importanti commissioni alla corte estense di Modena e anche a Vienna dove fece un ritratto dell'imperatrice.

Come abbiamo ricordato prima, la svizzera Angelica Kauffmann (1741-1807) fu addirittura tra i soci fondatori della Royal Academy di

Londra. Tra l'altro passò alcuni anni dell'adolescenza in Valtellina, dove il padre, pittore, lavorava. *Enfant prodige*, a soli ventitré anni entrò nell'Accademia di San Luca e si costruì una solida carriera, curando molto anche le pubbliche relazioni. Vicina alla corrente artistica neoclassica e al mondo letterario dell'Arcadia, si guadagnò l'amicizia e il sostegno di Winckelmann, Reynolds e Fussli e le lodi di Goethe e lasciò opere in tutti i generi pittorici. La sua attività spaziò da Londra a Roma, in un'Europa permeata dalla cultura del *Grand Tour*.

Ben altre premesse, purtroppo per lei, ebbero i viaggi della bella e brava ritrattista francese Elizabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842).

Anche lei pittrice precoce e di rapido successo, consacrato dal-

l'ammissione alla prestigiosa ma misogina Académie Royale e dalla nomina a ritrattista ufficiale della regina Maria Antonietta, di cui fece decine di ritratti, fu costretta a fuggire precipitosamente dalla Francia durante il Terrore, poiché rischiava di fare la stessa fine della sua amata regina e si rifugiò a Napoli e poi in Austria e in Russia, ottenendo altissimi *patronage* nobiliari, continuando una splendida produzione artistica e superando con grande coraggio la sua difficile condizione di esule. Ritornò in Francia dopo ben tredici anni, ma riprese poi a viaggiare per lavoro in tutta Europa. Consapevole della propria avvenenza fece con una punta di narcisismo molti autoritratti, uno dei quali, bellissimo, è esposto nel Corridoio Vasariano di Firenze.

E siamo così arrivati all'Ottocento, secolo di grandi fermenti e di grandi conquiste per le donne, che assumono una crescente consapevolezza dei propri diritti, sia sociali, con un maggiore inserimento nel mondo del lavoro, sia politici, reclamando a gran voce il suffragio universale, che però arriverà solo nel secolo successivo.

È nella seconda metà dell'Ottocento che si supera, sia pure a

Vittoria Ligari (1713-83): *Mosè fanciullo spregiatore del Faraone*, Coll. Banca Popolare di Sondrio (www.popsoarte.it). L'artista valtellinese si mantenne fedele ai canoni estetici del padre Pietro. In basso: Rosa Bonheur (1822-99): *L'aratura in Nivernais*, 1849. Musée d'Orsay, Parigi. Fu esponente della corrente realista del XIX secolo.

•
Vittoria Ligari (1713-83): *Boy Moses, Despiser of the Pharaoh*, Banca Popolare di Sondrio Collection (www.popsoarte.it). *The Valtellina artist remained faithful to the aesthetic canons of her father Pietro.* Below: Rosa Bonheur (1822-99): *Ploughing in the Nivernais*, 1849. Orsay Museum, Paris. *She was an exponent of the realist trend of the 19th century.*



Archivio BPS

gradi e vincendo ataviche resistenze, la secolare esclusione delle donne dalle scuole di nudo.

Non mancarono tuttavia gli ultimi colpi di coda della tradizione misogina. Spesso l'iscrizione alle scuole di pittura era gratuita per gli uomini, mentre era a pagamento per le ragazze. Per pagarsi gli studi diverse artiste fecero la modella: il caso più noto fu quello di Suzanne Valadon.

Mentre nei secoli precedenti la professione di pittrice veniva spesso nascosta nell'ambito familiare ed era vista dalla società, salvo rare eccezioni, con sospetto e malcelata denigrazione, ora lo

status di artista comincia ad essere esibito con orgoglio e soddisfazione, meglio ancora se accompagnato dalla disponibilità di un *atelier*. Talune pittrici scrivono anche un'autobiografia.

Nel panorama europeo i nomi di maggiore risonanza sono quelli di pittrici francesi ed inglesi. Non si ricordano invece delle artiste italiane di spicco.

Il panorama è ancora contraddittorio: mentre in Francia viene fondata nel 1876 la Société du Droit des Femmes, in Inghilterra il modello sociale ed etico vittoriano continua ad esaltare il ruolo familiare della donna. È peraltro in In-



Photosevice Electa / Lecat

ghilterra che il movimento dei pre-raffaelliti è molto aperto alla presenza di donne pittrici.

Fra l'altro alcune pittrici pre-raffaellite viaggiano molto di più dei loro colleghi maschi, a cominciare dal caposcuola Dante Gabriel Rossetti, che non visitò mai l'Italia.

Cade così un altro tabù che limitava molto la professione di pittrice: le donne incominciano a spostarsi più liberamente in Europa, sulle orme del *Grand Tour*.

Non che il viaggiare da sola per una donna fosse esente da problemi. Un'artista che disegnava o dipingeva all'aperto era spesso molestata o derisa, mentre il trasporto del cavalletto e dei materiali da pittura era scomodo e poco confacente ai voluminosi vestiti femminili. Suscitò scandalo Rosa Bonheur quando vestì una tuta da operaio e ottenne dalla polizia un permesso speciale per indossare in pubblico vestiti maschili.

Nell'ambito preraffaellita la presenza delle donne è spesso passata alla storia più per le intriganti vicende amorose che le coinvolsero con i pittori della Confraternita, che per i propri meriti artistici. Tra l'altro l'ideale di donna preraffaellita è complesso e contraddittorio. Può essere l'incarnazione della donna angelicata, letteralmente la Beatrice salvifica, ma anche il simbolo della seduzione diabolica e della sensualità perversa e pericolosa.

Merita ricordare la figura di Elizabeth Siddal (1829-62), modella, amante e poi moglie di Rossetti, che imparò assai bene il disegno e la pittura. Angustata dai frequenti tradimenti del marito e caduta in depressione dopo aver dato alla luce un figlio morto, finì per suicidarsi a soli trentatré anni.

Ironia della sorte: il suo tragico destino era forse adombrato nel momento stesso in cui posò per Millais come Ofelia suicida. Pare che il suo futuro marito la conoscesse proprio in quella circostanza e si innamorasse di lei vedendola in quella posa mentre galleggiava, per la verosimiglianza della scena, in una vasca di acqua riscaldata.

La culla, 1872. Musée d'Orsay, Parigi. Dipinto di Berthe Morisot (1841-95), personalità di spicco del gruppo impressionista che si distinse per il suo modo delicato di trattare la luce.

• *The Cradle*, 1872. Orsay Museum, Paris. A painting by Berthe Morisot (1841-95), a leading figure in the impressionism group who distinguished herself for her delicate way of dealing with light.



Bridgeman Art Library / Archivio Alinari

Anche nella Francia del Secondo Impero alcune donne pittrici seppero muoversi con talento, risolutezza e ardimento, ottenendo visibilità e successo.

Se Angelica Kauffmann era stata tra i fondatori della Royal Academy, Berthe Morisot (1841-95) figurò, unica donna, nel piccolo gruppo di pittori che esposero nel 1874 nello studio del fotografo Nadar, dando origine al movimento impressionista.

Berthe venne sostenuta moltissimo dai genitori nella sua passione per la pittura e diventò addirittura allieva del grande Corot, che la introdusse nel mondo dell'arte. A ventisette anni Berthe, pittrice già esperta, conobbe Edouard Manet, di cui diventò grande amica e modella per diversi quadri e Manet le insegnò moltissimo. Ciò non le impedì di staccarsi dalla lezione del maestro e di unirsi agli impressionisti, nonostante il parere nettamente contrario di Manet.

Desiderosa di mantenere la sua libertà per dedicarsi pienamente alla professione, rinviò il matrimonio finché si sposò a

trentatré anni con Eugène, fratello di Manet. Il suo stile sviluppò in un certo senso un impressionismo al femminile e i suoi quadri più famosi privilegiarono scene familiari, dove spesso figurava la figlia Julie.

Rosa Bonheur (1822-99), di cui abbiamo ricordato le stravaganze nell'abbigliamento (del resto consone con le sue tendenze safiche), caratterizzò i suoi quadri con una grande attenzione per la vita dei contadini ed un eccezionale realismo nel ritrarre gli animali, che amava moltissimo. Seppe coniugare con talento e successo la pittura *en plein air* con un verismo sociale, ma non malinconico come quello di Millet. La sua abilità nella pittura animalista non mancò di essere apprezzata anche all'estero, specialmente in Inghilterra (dove esiste una Society of Equine Painters).

Se Manet fu il mentore per la Morisot, Degas lo fu per una giovane americana approdata a Parigi, Mary Cassatt (1844-1926). Vincendo le resistenze del padre, Mary si dedicò con impegno e

passione all'arte e studiò con Gerome, costruendo una solida base tecnica, anche se il suo stile si allontanò presto dal rigore accademico del maestro, sotto l'influenza determinante di Degas e grazie all'ammirazione per l'opera di Courbet e Manet. Si appassionò anche per l'arte giapponese, che verso la fine del secolo aveva suscitato grande interesse in Europa, diventando quasi una moda che contagiò molti artisti.

Rimasta nubile tutta la vita, seppa tuttavia ritrarre con grande efficacia e tenerezza il mondo delle madri e dei bambini.

Se c'è una pittrice che incarna lo spirito geniale e sregolato del mondo di Montmartre, che negli ultimi decenni dell'Ottocento era diventato a buon diritto il luogo consacrato agli artisti, questa è Suzanne Valadon (1867-1938).

Di origini incerte, senza padre e spesso abbandonata dalla madre, fece tutti i mestieri, compreso il circo e, grazie alla sua bellezza, diventò ben presto modella e amante di artisti famosi, da Puvis de Chavanne a Renoir, Zandomenighi, De Nittis e Toulouse-Lautrec. Fu nota nell'ambiente artistico come "la terrible Marie" (il suo nome di battesimo era infatti Marie-Clémentine). Fu Toulouse-Lautrec, a quanto pare, a ribattezzarla "Suzanne" dicendole: «Tu sei Susanna tra i vecchioni». Il nomignolo le restò appiccicato e divenne nome d'arte.

Aveva iniziato a posare a quindici anni e a diciotto ebbe un figlio naturale, Maurice, da un padre mai rivelato. Qualche anno dopo un suo amante passeggero, Miguel Utrillo, fece l'atto generoso di adottare il bambino, che crescendo rivelò una forte propensione alla pittura, che la madre incoraggiò e sostenne nella speranza di allontanarlo da un crescente e devastante alcolismo. La frequentazione degli ambienti artistici spinse Suzanne ben presto ad interessarsi al disegno e alla pittura, mostrando doti notevoli, che le permisero di diventare a pieno titolo una pittrice affermata, molto apprezzata anche da Degas.

Tamara de Lempicka (1898-1980), *Autoritratto sulla Bugatti verde*, 1925. Sicuramente si tratta dell'artista più nota e amata del periodo Déco, simbolo delle istanze moderniste degli anni Venti e Trenta.

• Tamara de Lempicka (1898-1980), *Self-portrait in the green Bugatti, 1925. She was surely the most renowned and beloved artist of the Art Deco era and a symbol of the modernist expressions of the 1920s and 1930s.*



Archivi Allinari / © 2010 Tamara Art Heritage, by SIAE 2011

Quando la Valadon morì, l'arte aveva subito, nei primi decenni del nuovo secolo, violente trasformazioni con l'emergenza e l'affermazione delle avanguardie e dei movimenti di ripudio della tradizione classica figurativa, sull'onda del cubismo e dell'astrattismo.

C'erano state esperienze di convergenza e commistione tra la pittura, le arti decorative e l'architettura, espresse dai movimenti dell'Art Nouveau e dell'Art Déco.

In quel periodo di fertile e agitata transizione si mise in vista una pittrice di grande valore ed inventiva, che diventò un'icona dell'estetica, della sregolatezza e dell'eleganza dei tempi, con la quale concluderemo questa rapida carrellata sulle donne pittrici: Tamara de Lempicka (1898-1980).

Nacque a Varsavia come Tamara Gorska da una famiglia ricca e colta che fin da piccola la fece viaggiare nelle città simbolo del lusso e della raffinatezza, come San Pietroburgo, Karlsbad, Marienbad e Montecarlo.

Giovanissima si sposò con Tadeusz Lempicki, prendendo così, come nome d'arte, Tamara de Lempicka, che mantenne tutta la

vita anche se dodici anni dopo il marito la lasciò, stanco del suo comportamento sregolato. Tadeusz ebbe dei guai durante la rivoluzione sovietica per le sue simpatie zariste e la coppia riuscì fortunatamente a fuggire a Parigi, città ideale per Tamara, che, frequentando il bel mondo, iniziò a dipingere avendo come maestri due pittori con influenze stilistiche divergenti, Denis e Lhote.

Ciò le permise di crearsi uno stile personalissimo di grande fascino e rigore compositivo, che coniugava un'espressione moderna che teneva addirittura conto del cubismo, con delle attente rivisitazioni degli artisti del passato, che lei aveva studiato con grande passione, in particolare Ingres, per la purezza della linea e, tra gli italiani del Cinquecento, Pontormo e il Guercino.

Attenta alle esigenze delle mode dell'alta società diventò una pittrice molto ricercata per i ritratti e soprattutto per i nudi femminili che dipinse con una resa algida non priva di una carica erotica.

Nel privato ebbe molte relazioni amorose, anche saffiche, che le ispirarono alcuni quadri e nel 1926 fu ospite al Vittoriale da Gabriele D'Annunzio, al quale voleva fare un ritratto e che cercò di approfittare dell'occasione per sedurla, senza riuscirci, nonostante la sua fama di invitto *tombeur de femmes*.

La sua stella cominciò a declinare sulla cinquantina e passò gli ultimi anni della sua lunga vita tormentata dall'arteriosclerosi.

Le pittrici che abbiamo ricordato in questa breve rassegna si distinsero tutte sia per l'eccellenza della loro arte, sia per tratti della personalità e per una vita decisamente fuori dal comune, smentendo in ogni epoca gli stereotipi ed i pregiudizi legati alla loro condizione femminile e dando così ragione al commento che Giorgio Vasari fece, nelle sue celebri *Vite*, con serena acutezza: «Ma se le donne sì bene sanno fare gli uomini vivi, che meraviglia che quelle che vogliono sappiano ancora fargli sì bene dipinti?».