



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Voci silenziose

Per una storiografia delle artiste italiane tra Cinquecento e Seicento
dalle fonti ai giorni nostri

Relatore

Prof. Giulio Zavatta

Correlatrice

Prof.ssa Émilie Passignat

Laureanda

Giorgia Bornancin

Matricola 858100

Anno Accademico

2021/2022

Libero cor nel mio petto soggiorna,
Non servo alcun, né d'altri son che mia.

Moderata Fonte, *Il Merito delle Donne*, 1600

Indice

Introduzione.....	1
CAPITOLO 1.....	4
LE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLE FONTI	4
1.1 Una premessa storica: lo status e l'istruzione della donna nell'Italia del Rinascimento	4
1.2 Le artiste nelle <i>Vite</i> del Vasari	9
1.2.1 Le artiste nelle fonti cinquecentesche	14
1.3 Le fonti del Seicento e del Settecento	19
1.3.1 Una città per le artiste: il primato di Bologna	25
1.4 L'Ottocento e il Novecento: il mito delle artiste	32
CAPITOLO 2.....	36
IL REINSERIMENTO DELLE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLA STORIA DELL'ARTE TRA ESPOSIZIONI E PUBBLICAZIONI.....	36
2.1 Negli Stati Uniti: <i>Why Have There Been No Great Women Artists?</i> e la mostra <i>Women Artists: 1550-1950</i>	36
2.2 In Italia: il rapporto tra arte e femminismo	43
2.2.1 L'arte nella riflessione teorica del femminismo.....	49
2.2.2 Il rapporto con le istituzioni	53
2.3 La mostra <i>L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940</i>	55
2.3.1 Intorno a <i>L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940</i> : Giovanni Testori e Carla Lonzi.....	60
2.4 <i>Artemisia</i> , la figlia del Novecento.....	66
2.4.1 La mitizzazione di Artemisia Gentileschi	70
2.5 Sofonisba Anguissola <i>itinerante</i>	80
2.6 Il <i>Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste</i> di Bologna.....	82
2.6.1 Lavinia Fontana nella sua città natale e a Washington	84
2.6.2 La " <i>pittrice eroina</i> ", un altro primato bolognese	87
CAPITOLO 3.....	90
LE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLA CONTEMPORANEITÀ.....	90
3.1 Le artiste italiane di epoca moderna: uno sguardo dall'ieri al giorno d'oggi	90
3.1.1 Artemisia Gentileschi nel Movimento #MeToo.....	98
3.2 Storie di artiste nel terzo decennio del XX secolo	100

3.2.1 <i>Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600</i>	106
3.2.2 <i>Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta</i>	109
3.2.3 <i>By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800</i>	112
Conclusioni	115
Appendice A	119
Appendice B	123
Bibliografia	128
Sitografia	142
Immagini	146

Introduzione

Nella storia dell'arte non è inusuale incontrare artiste la cui immagine, attraverso la letteratura artistica, ha assunto un'aura leggendaria, che le ha private di ogni coerenza storica. Sono personalità silenziose che nel corso degli anni hanno suscitato e continuano a suscitare domande a studiosi e studiose, spingendoli a trovare nuovi metodi di ricerca con l'obiettivo di distinguere il mito dalla storia.

L'immagine femminile è sempre stata l'oggetto prediletto della creatività fin dall'antichità. Nell'iconografia antica, la donna era sempre associata alla fecondità e alla sua vicinanza con la natura. Con le sue connotazioni comincia a diventare il soggetto della piccola statuaria paleolitica con le statuette antropomorfe, battezzate dalla tradizione storiografica *Veneri Preistoriche*, raffiguranti chiaramente dei corpi femminili, in omaggio a Venere, dea dell'amore. Tra le più celebri ricordiamo la *Venere di Willendorf*, risalente al 30.000-25.000 a.C., in cui viene rappresentato il concetto di donna, in particolare quello della donna-madre, composto dalle parti anatomiche più importanti, cui il ventre e i seni.

È con l'arte greca e romana che ci avviciniamo al concetto moderno di bellezza, a cui vengono associati i concetti di grazia, misura e proporzione del corpo. Nell'iconografia medievale invece la donna viene identificata con il ruolo della Vergine Maria, protagonista dell'arte medievale. Con l'Umanesimo e il Rinascimento, la donna non ricopre solo il ruolo di Santa, ma la troviamo raffigurata anche in episodi di vita quotidiana o di natura mitologica. L'uomo, quindi, ha sempre rappresentato il corpo della donna come amuleto di fertilità, Dea, madre, guerriera, Santa, seduttrice, *femme fatale*, compagna, moglie e musa. Solo nel corso dell'Ottocento si avrà una rappresentazione più realistica della donna all'interno della propria contemporaneità.

Pur essendo la donna il soggetto privilegiato della raffigurazione artistica non è semplice ricostruire la sua presenza attiva nel campo artistico perché la loro attività si svolge prevalentemente tra le mura domestiche, nelle botteghe paterne e nei conventi.

Lo studio intende ricostruire il ruolo delle artiste italiane attive tra il Cinquecento e il Seicento, partendo innanzitutto da un quadro generale dello status e dell'istruzione della donna nell'Italia del Rinascimento e del contributo del libro *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione che, grazie alla sua diffusione, ha permesso la possibilità per una donna di dedicarsi all'attività artistica. Le fonti analizzate tra il Cinquecento e il Settecento mettono in luce un aspetto che accomuna la maggior parte delle artiste: la formazione presso la bottega di famiglia, rimanendo legate ad essa per tutta

la loro carriera. Invece alcune di loro, come si vedrà, avranno modo di intrecciare una serie di rapporti con committenti importanti che le porteranno ad acquisire una fama internazionale. La produzione artistica di un'artista difficilmente trova un riconoscimento nella letteratura artistica, tant'è che vengono ricordate dai loro biografi attraverso una chiave favolistica, dando una maggiore rilevanza agli aspetti della loro vita personale per espiare la loro qualità artistica. In questo contesto, rappresenta un caso peculiare i biografi bolognesi che si discostano completamente da questo criterio. Questa lettura della donna artista, innescata dal Vasari, ha portato nell'Ottocento allo sviluppo di una visione romantica e mitizzata. L'Ottocento è anche il secolo in cui si assiste ai primi tentativi di storicizzazione della donna nell'arte, sia nel campo della ricerca che dell'esposizioni.

È negli anni Settanta del Novecento e negli Stati Uniti che viene inaugurata la stagione delle mostre dedicate alle artiste di epoca moderna, di cui è pioniera la mostra *Women Artists 1550-1950* del 1976. La mostra, curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, viene pensata e si inserisce all'interno del clima politico femminista dell'epoca e nel quale vengono applicate le teorie espresse nel saggio di Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* pubblicato nel 1971. L'analisi del saggio e della mostra sono utili per comprendere l'impatto che hanno avuto sul mondo dell'arte, sull'immagine della donna nel mondo dell'arte e della lotta femminista. La situazione italiana si discosta in modo radicale da quella statunitense. All'interno di questo contesto si inserisce il dibattito del rapporto tra l'arte e il movimento femminista italiano e la prima mostra italiana sulle artiste curata dalla critica Lea Vergine nel 1980 *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Questa analisi mette in luce come in Italia, nonostante la forte ricezione di quello che accadeva oltreoceano e della mostra di Lea Vergine, non si è assistito a uno sviluppo della ricerca sulle artiste italiane di epoca moderna.

È negli anni Novanta che si assiste a una piena ripresa degli studi e alla realizzazione delle prime mostre monografiche dedicate a un'artista. Lo studio di quattro antologie svoltesi tra gli anni Novanta e gli inizi del Duemila, dedicate rispettivamente ad Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani, intendono mostrare le conseguenze che esse hanno generato nel campo della ricerca, dell'editoria, delle mostre e, in particolar modo, dell'impatto del ruolo associato alla figura di Artemisia Gentileschi nella società odierna.

L'inizio del nuovo secolo ha visto un forte incremento delle mostre dedicate alle artiste o alle donne nell'arte. In questo studio sono state prese in considerazione soltanto le mostre sulle artiste di epoca moderna realizzate a partire dal 1976, con *Women Artists 1550-1950*, fino a quelle

inaugurate alla fine del 2022. L'analisi dei dati condotta, attraverso una serie di grafici, permette di avere una migliore comprensibilità dell'andamento, soprattutto degli ultimi anni, nel campo delle esposizioni in Italia e all'estero, delle mostre monografiche dedicate a un'artista o un gruppo d'artiste. Nel capitolo conclusivo si esplorano le principali mostre realizzate negli ultimi quattro anni e il loro tentativo di dare una oggettività e scientificità a questo genere di studi, al giorno d'oggi al massimo della loro espansione.

CAPITOLO 1

LE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLE FONTI

1.1 Una premessa storica: lo status e l'istruzione della donna nell'Italia del Rinascimento

Nell'Italia del Rinascimento, la configurazione sociale dell'artista subisce un cambiamento rivoluzionario che denota una forte autoconsapevolezza. Gli artisti cominciano a rivendicare l'autorevolezza intellettuale della loro arte, finora classificata e compensata come una forma di artigianato. Rudolf e Margot Wittkower, in *Nati sotto Saturno*, scrivono:

Per due volte, nella storia del mondo occidentale, assistiamo al fenomeno dell'elevazione dei cultori delle arti visive dal rango di semplici artigiani al livello di artisti ispirati: nella Grecia del IV secolo e nell'Italia del Quattrocento.¹

L'analisi dei coniugi Wittkower parte dalle fonti degli artisti dell'antichità classica, che descrivono la fama e l'importanza di un artista. In epoca medievale il prestigio del singolo si affievolisce: non esistevano artisti, bensì artigiani che sottostavano alle regole imposte dalle corporazioni. Tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento le attestazioni letterarie ci lasciano intendere che nella società esisteva un'aspettativa che delineava gli artisti come figure non perfettamente regolari². Solamente dal Quattrocento in poi comincia a svincolarsi l'idea di artigiano-artista: si iniziano a riconoscere eccellenze capaci di opere straordinarie, irrealizzabili senza il loro genio. Per l'artista diventa, quindi, necessaria una solida base intellettuale che lo rende consapevole della propria arte. Questo nuovo ideale trova una grande diffusione attraverso il trattato *Della pittura* di Leon Battista Alberti del 1435, redatto dapprima in volgare e, successivamente, in latino. Nel terzo libro, dove sono contenute delle considerazioni sulla professione dell'artista, si legge:

Sed cupio pictorem, quo haec possit omnia pulchre tenere, in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium. Nam nemo nescit quantum probitas vel magis quam omnis industriae aut artis admiratio valeat ad benivolentiam civium comparandam. Tum nemo dubitat benivolentiam multorum artificum plurimum conferre ad laudem atque ad opes parandas.

¹ R. WITTKOWER, M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2016, (ed. or, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963), p. 9.

² *Ivi*, p. 23.

Siquidem ex ea fit ut cum non nunquam divites benivolentia magis quam artis peritia moveantur, tum lucra ad hunc potissimum modestum et probum deferant, spreto alio peritiore sane, sed fortassis intemperanti. Quae cum ita sint, moribus egregie inserviendum erit artificii, maxime humanitati et facilitati, quo et benivolentiam, firmum contra paupertatem praesidium, et lucra, optimum ad perficiendam artem auxilium, assequatur. Doctum vero pictorem esse opto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero.³

Non era più sufficiente svolgere un apprendistato settennale nella bottega di un maestro: con l'avvento della pittura, della scultura e dell'architettura nel campo delle arti liberali, l'artista doveva apprendere la geometria e la matematica commerciale⁴, le leggi della prospettiva e avere una buona conoscenza sia letteraria che diretta delle opere dell'antichità. Era essenziale, inoltre, lo studio del corpo umano su modello maschile, la conoscenza dei più importanti centri artistici e degli artisti delle generazioni passate⁵. Queste novità resero ancora più difficile per le donne la possibilità di sviluppare un proprio carattere artistico e intellettuale. Era pressoché impossibile, per la donna del Quattro e del Cinquecento, acquisire le suddette nuove conoscenze, ad esclusione delle donne dell'alta società che venivano istruite sulla base delle politiche matrimoniali⁶.

³ L.B. ALBERTI, *De pictura praestantissima*, Portland, Collegium Graphicum, 1972 (ed. Basilea, 1540), pp. 100-101. «Ma piacerammi sia il pictore, per bene potere tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere; et sa ciaschuno quanto la bontà del huomo molto più valla che ogni industria o arte ad acquistarsi benivolentia da ciptadini et niuno dubita la benivolentia di molti molto all'artefice giovare a lode insieme et al guadagno; et interviene spesso che i ricchi, mossi più da benivolentia che da maravigliarsi d'altrui arte, prima danno guadagno a costui modesto et buono lassando a drieto quell'altro pittore, forse migliore in arte, ma non in buoni costumi. Adunque conviensi all'artefice molto porsi costumato, massime da humanità et facilità et così arà benivolentia, fermo aiuto contro la povertà et guadagni, ottimo aiuto ad bene inparare sua arte. Piacemi il pittore sia docto in quanto e possa in tutte le arti liberali ma imprima desiderio sappi geometria.» L.B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. MALLE, Sansoni, Firenze, 1950, p. 103.

⁴ Sulla questione della geometria e la matematica commerciale si veda: M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M. PIA, P. DRAGONE, Torino, Einaudi, 1978 (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972). Baxandall spiega più precisamente che l'artista doveva conoscere la geometria e la matematica commerciale. La matematica commerciale si basava sulle esigenze del mercato e le sue nozioni erano profondamente inserite nella pittura del Quattrocento. Baxandall riporta come esempio le istruzioni utilizzate per misurare un barile, prese da un manuale di matematica per mercanti scritto da Piero della Francesca, *De abaco*. «Le capacità che Piero o qualsiasi altro pittore usava per analizzare le forme che dipingeva erano le stesse che Piero, o qualunque commerciante, usava per misurare delle quantità. [...] Da un lato molti pittori, loro stessi uomini d'affari, erano passati attraverso l'istruzione matematica secondaria delle scuole laiche: si trattava della geometria che essi conoscevano e usavano quotidianamente. Dall'altro il pubblico colto aveva queste stesse nozioni geometriche per guardare i dipinti: era uno strumento di cui erano dotati per esprimere dei giudizi e i pittori lo sapevano», p. 102; Matteo Palmieri raccomandava lo studio della geometria per istruire i bambini e Giovanni Rucellai sostituisce la geometria con l'aritmetica, altra branca della matematica commerciale, anch'essa fondamentale nella cultura quattrocentesca, p. 106; Baxandall menziona anche il trattato dell'Alberti *Della pittura*, diffuso tra gli umanisti che si occupavano di pittura o geometria, p. 130.

⁵ Cfr. *Le grandi pittrici: 1550-1950*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art, 21 dicembre 1976-13 marzo 1977; Austin, University Art Museum, 12 aprile-12 giugno 1977; Pittsburgh, Museum of Art, 14 luglio-4 settembre 1977; Brooklyn, City Museum, 8 ottobre-27 novembre 1977), a cura di A. SUTHERLAND HARRIS, L. NOCHLIN, ed. it. Milano, Feltrinelli, 1979, (ed. orig. *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, County Museum of Art, 1976), p. 22.

⁶ *Ibidem*.

Il ruolo delle donne all'interno della società ci viene restituito dell'enorme produzione letteraria dell'epoca. Nello studio condotto da Ruth Kelso sono elencati 891 libri dedicati alle donne pubblicati tra il 1400 e il 1600⁷. Da questi scritti emerge come negli uomini fosse assodata la certezza dell'inferiorità dell'altro sesso ed elogiassero qualità che risultavano essere un impedimento all'affermazione personale⁸. Soltanto nella letteratura dedicata alle personalità femminili del passato viene mostrato un atteggiamento più propositivo. Nell'opera latina *De Claris Mulieribus*⁹, del 1370 circa, Boccaccio traccia 106 biografie di donne dell'Antichità e del Medioevo. Da quest'opera l'autore trae anche delle interpretazioni da un brano del *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (23-79 d.C.), in cui vengono citate le prime artiste donne della storia:

Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatores Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Rpmiae et penicillo pintix et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque umaginem ad speculum. Nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent. Pintix et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum.¹⁰

Infatti, la maggioranza dei biografi, dal Vasari¹¹ in poi, citano artiste del passato nell'introduzione alle artiste rinascimentali e barocche¹². Lo stesso Alberti le ricorda: «Anzi fu

⁷ R. KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956, pp. 327-424.

⁸ Cfr. *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., p. 23.

⁹ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di V. ZACCARIA, 2 ed., Milano, Mondadori, 1970.

¹⁰ P. IL VECCHIO, *Storia Naturale*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1982-1988 (ed. or., 77-78 d.C., ed. a stampa, Venezia, G. da Spira, 1469), V, pp. 467-468. «Ci sono state anche donne pittrici: Timarete, figlia di Micone, dipinse una Diana, un quadro che si trova ad Efeso, di pittura assai antica; Irene, figlia ed allieva del pittore Cratino, la fanciulla quadro che si trova ad Eleusi; Calipso un Vecchio e il prestigiatore Teodoro e il ballerino Alcistene; Aristarete, figlia e allieva di Nearco, un Esculapio. Iaia di Cizico, rimasta nubile, fu a Roma quando Marco Varrone era giovane ed ivi dipinse sia a tempere sia col cestro sull'avorio ritratti specialmente di donne; a Napoli fece una Vecchia in un quadro di grande formato nonché il suo autoritratto allo specchio. Nessuna altra mano fu più veloce della sua a dipingere e lo fece con tanta arte da superare di molto nei pezzi di vendita i due più famosi ritrattisti dell'epoca, Sopolim e Dionisio, dei cui quadri sono piene le pinacoteche. Fu pittrice anche una certa Olimpiade, di cui si sa soltanto che ebbe come discepolo Autobulo».

¹¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. MILANESI, 9 voll., Firenze, 1878-1885, I, p. 50. Un riferimento alle artiste dell'antichità nella seconda edizione delle *Vite* lo troviamo nella lettera di Giovan Battista Adriani a Vasari del 23 settembre 1567: «Ebbero ancora di cotale arte pregio alcune donne, le quali di loro ingegno e maestria abbellirono Tarte del ben dipignere; infra le quali Timarete, figliuola di Micone pittore, dipinse una Diana, la quale in Efeso fa fra le molte e molto nobili ed antiche tavole celebrata; Irena figliuola e discepola di Gratino dipinse una fanciulla nel tempio di Cerere in Attica; Alcistene uno saltatore, Aristarte, figliuola e discepola di Nearco, uno Esculapio. Marzia di Marco Yarrone nella sua giovinezza adoperò il pennello e ritrasse figure, massimamente di femmine, e la sua istessa dallo specchio; e, secondo si dice, ninna mano menò mai più veloce pennello, e trapassò di gran lunga Sopilo e Dionisio pittori della sua età, i quali di loro arte molti luoghi empierono ed adornarono. Dipinse anco una Olimpiade, della quale non rimase altra memoria se non eh' ella fu maestra di Antobolo».

¹² G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbanò Ottavio nel 1642*, Roma, 1642, p. 144. Le cita nella vita di Lavinia Fontana; F. BALDINUCCI, *Notizie dei*

ancora alle femine honore sapere dipingere. Martia, figliuola di Varrone, si loda adpresso delli scriptori che seppe dipingere»¹³. Per di più, esse le troviamo menzionate nel dibattito sulle arti, dove trattatisti come Paolo Pino, Benedetto Varchi e Francesco da Sangallo sostengono che l'assenza di donne scultrici, giustificata dalla maggior difficoltà, indica una superiorità della scultura sulla pittura. Paolo Pino (1534-1565) nel *Dialogo di pittura* scrive:

FA. [...] E non tanto diletto la pittura agli uomini, ma le femine insieme ne fecero profitto, tra le quali Tamarete, la qual dipinse una Diana lungamente conservata in Efeso, un'altra Irene e Calisso, l'altra Zizena, vergine olimpica, né di minor ingenuità fu Marzia, figliuola di Varrone, che dipinse anco ne' fori pubblici, è stata publicata da' scrittori.

LA. Mi spiace udir ragguagliar le femine con l'eccellenza dell'uomo in tal virtù, e parmi che l'arte si denigri, e che se tiri la specie femminile fuori del suo proprio, perché alle femine non si vi conviene altro che la conocchia e l'arcolao.¹⁴

Francesco da Sangallo (1494-1576), nella lettera indirizzata a Benedetto Varchi (1503-1565), allude alle donne che dipingono, soprattutto a quelle delle Fiandre e della Francia, apprezzate in Italia e afferma che: «[...] ma in loco nissuno per tempo alcuno si trova mai che donna alcuna lavorassi di marmo. Questo non già io il dico in dispregio de l'arte, ma per dirvi della facilità e termine che ha in sé la pittura, la quale ha terminata fine»¹⁵: evidentemente non aveva sentito parlare di Properzia de' Rossi. Lo stesso Varchi riprende l'argomento:

E quando fusse più difficile la pittura, direbbero gli scultori, i quali la tengono mestiere da donne a comperazione della scultura, che questa ragione fa per loro, perché bisogna più fatica a voler dare ad intendere la bugia e fare parere quello che non è, che a sprimere il vero.¹⁶

D'altronde, la produzione artistica dell'antichità, secondo gli studiosi rinascimentali, aveva lo stesso valore delle Sacre Scritture: era tutto ben fatto.

professori del disegno da Cimabue in qua, 6 voll., Firenze, 1681-1728, (ed. 1974-1975, 7 voll., a cura di F. RANALLI, Firenze, S.P.E.S.), II, p. 619. Balducci, nell'introduzione alle notizie delle sorelle Anguissola, condanna questa usanza come una forma di tolleranza: «ma io che so, che non solo non è cosa impossibile, né anche cosa punto nuova, che un ben coltivato ingegno d'una femmina, si renda in ogni facoltà meraviglioso, ogni qualvolta, tolto da quelle umili applicazioni, alle quali per lo più vien condannato quel sesso»; B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742-1745, p. 327. Vengono citate artiste dell'antichità ma anche moderne nella vita di Mariangiola Criscuolo; P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753.

¹³ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 80.

¹⁴ P. PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548, in *Trattati del Cinquecento*, 3 voll., a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962, I, p. 109.

¹⁵ B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze, Giunti, 1590, in *Trattati del Cinquecento*, 3 voll., a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962, I, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 50.

Quest'ultimi, tessendo le lodi di questo nuovo periodo dell'arte, che trova, secondo la versione del Vasari, il culmine nelle figure di Leonardo, Raffaello e Michelangelo, non negano il fatto che questo nuovo spirito creativo potesse coinvolgere una donna, trattandosi chiaramente di un'eccezione¹⁷.

Questa nuova condizione sociale, che gli artisti conquistano nel Rinascimento, comporta una svolta nel campo dell'istruzione femminile. Nel 1528 viene pubblicato *Il libro del Cortegiano* dell'umanista Baldassarre Castiglione (1478-1529), scritto durante il suo periodo presso la corte di Urbino, in cui nel terzo libro viene delineata la perfetta 'donna di palazzo':

[...] Così alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile. [...] Parmi ben che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortegiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza.¹⁸ [...] E medesimamente quelle condizioni che si convergono a tutte le donne, come l'esser bona e discreta, il saper governar le facultà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che richieggono ad una bona madre di famiglia.¹⁹ [...] Voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare, accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano. E così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accommodatamente e con motti e facezie convenienti a lei ogni persona che le occorrerà.²⁰

Il Cortegiano, grazie all'invenzione della stampa, ebbe una grande diffusione all'interno delle corti rinascimentali, fino ad arrivare alle famiglie della piccola nobiltà e dei ricchi mercanti che potevano permettersi di imitare quel modo di vivere. La sua influenza sul comportamento sociale e sul pensiero educativo permise, almeno in un determinato livello sociale, l'emancipazione dall'istruzione minima e dall'analfabetismo della donna. Grazie a Castiglione poteva esser considerato degno di ammirazione, per una donna, dedicarsi alle attività artistiche, tanto da essere ricordata dai contemporanei per il suo talento ed è per questo che l'immagine della donna artista è stata avvalorata dalle origini familiari, ma, soprattutto, dal modo in cui ella è stata presentata dai biografi al pubblico.

¹⁷ Cfr. *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., p. 24.

¹⁸ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Einaudi, Torino, 1998, (ed. or., Venezia, Aldo Manuzio, 1528), p. 261.

¹⁹ *Ivi*, p. 262.

²⁰ *Ivi*, p. 267-268.

1.2 Le artiste nelle *Vite* del Vasari

Dal momento che nell'Italia del Cinque-Seicento l'opzione, per una donna, di intraprendere la carriera dell'artista restava una scelta eccentrica, non è un caso che i biografi la descrivano sottolineando soprattutto la sua serietà e signorilità.

Come considerato in precedenza, Pino, Varchi e Sangallo hanno avvalorato la superiorità della scultura sulla pittura sulla base della mancanza di scultrici nella storia dell'arte, ma l'unica artista a cui Giorgio Vasari (1511-1574) dedica un'intera biografia nella raccolta delle *Vite*, nell'edizione torrentiniana, è proprio una scultrice: la bolognese Properzia de' Rossi (Bologna, 1490 circa-Bologna, 1530)²¹. Lo storiografo aretino apre l'elogio di questa artista, attiva nel cantiere della Basilica di San Petronio, attraverso un lungo elenco di donne antiche e moderne, per mostrare il valore della creatività femminile²²:

Gran cosa è che in tutte quelle virtù et in tutti quelli esercizi ne' quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne intramettersi con qualche studio, siano sempre riuscite eccellentissime e più che famose, come con una infinità di esempi agevolmente può dimostrarsi a chi forse non lo credesse. [...] Né si sono vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche e fra la ruvidezza de' marmi e l'asprezza del ferro, per conseguir il desiderio loro e riportarsene fama, come fece nei nostri dì la Properzia de' Rossi da Bologna, giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze che non che le donne, ma tutti gli uomini l'ebbero invidia. Costei fu del corpo bellissima e sonò, e cantò ne' suoi tempi, meglio che femmina della sua città.²³

²¹ Cfr. V. FORTUNATI, I. GRAZIANI, *Properazia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna, Compositori, 2008, pp. 76-78. Le fonti d'archivio hanno permesso di confermare l'identità dell'artista nella figlia di un certo Girolamo de' Rossi, collocando la data di nascita intorno al 1490.

²² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Torrentini, 1550 (ed. 1986 a cura di L. BELLOSI, A. ROSSI, Torino, Einaudi), pp. 728-729. «E certamente ognuno sa quanto elleno universalmente tutte nelle cose economiche vagliono, oltra che nelle cose della guerra medesimamente si sa chi fu Camilla, Arpalice, Valasca, Tomiri, Pantasilea, Molpadia, Orizia, Antiope, Ippolita, Semiramide, Zenobia, chi finalmente Fulvia di Marcantonio che, come dice Dione storico, tante volte s'armò per defender il marito e se medesima. Ma nella poesia ancora sono state maravigliosissime: come racconta Pausania, Corinna fu molto celebre nel versificare, et Eustazio nel catalogo delle navi d'Omero fa menzione di Safo, onoratissima giovane; il medesimo fa Eusebio nel libro de' Tempi; la quale invero, se ben fu donna, ella fu però tale che superò di gran lunga tutti gli eccellenti scrittori di quella età. E Varone loda anch'egli fuor di modo, ma meritamente, Erinna, che con trecento versi s'oppose alla gloriosa fama del primo lume della Grecia, e con un suo picciol volume chiamato Elecate equiparò la numerosa Iliade del grand'Omero. Aristofane celebra Carissena nella medesima professione per dottissima et eccellentissima femina; e similmente Teano, Merone, Polla, Elpe, Cornificia e Telisilla, alla quale fu posta nel tempio di Venere, per maraviglia delle sue tante virtù, una bellissima statua. E per lassar tant'altre versificatrici, non leggiamo noi che Arete nelle difficoltà di filosofia fu maestra del dotto Aristippo, e Lastenia et Assiotea discepole del divinissimo Platone? E nell'arte oratoria Sempronia et Ortensia, femmine romane, furono molto famose; nella grammatica Agallide, come dice Ateneo, fu rarissima; e nel predir delle cose future, o diasi questo all'astrologia o alla magia, basta che Temi e Cassandra e Manto ebbero ne' tempi loro grandissimo nome; come ancora Iside e Cerere nelle necessità dell'agricoltura, et in tutte le scienze universalmente le figliuole di Tespio. Ma certo in nessun'altra età s'è ciò meglio potuto conoscere che nella nostra, dove le donne hanno acquistato grandissima fama non solamente nello studio delle lettere, com'ha fatto la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambarà, la signora Caterina Anguisola, la Schioppa, la Nugarola, madonna Laura Battiferra, e cent'altre sì nella volgare come nella latina e nella greca lingua dottissime, ma eziandio in tutte l'altre facultà».

²³ *Ibidem*.

Vasari attribuisce a Properzia quei valori che, secondo i principi enunciati da Baldassarre Castiglione, erano essenziali per una donna del Rinascimento, ma per l'aretino la provocazione più grande fu quella «di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche» e di porsi in modo competitivo col mondo maschile per togliere «il vanto della superiorità» e «riportarsene fama». Il biografo cerca di trovare una spiegazione per l'attività di Properzia svolta presso uno dei più prestigiosi cantieri della città, partendo dalla sua vita privata: «ella per mezzo del marito, chiedesse a gli operai una parte di quel lavoro, i quali di ciò furono contentissimi, ogni volta ch'ella facesse veder loro qualche opera di marmo condotta di sua mano». Riconosce, poi, la grande manualità nella realizzazione di un «ritratto di finissimo marmo» del Conte Alessandro Pepoli, che piacque a tutta la città, tanto da permetterle di ricevere un incarico presso il cantiere²⁴. Un'opera, in particolare, della «scultra» riesce a suscitare l'ammirazione del Vasari:

Ella finì, con grandissima maraviglia di tutta Bologna, un leggiadrissimo quadro, dove (perciocché in quel tempo la misera donna era innamoratissima d'un bel giovane, il quale pareva che poco di lei si curasse) face la moglie del maestro di casa del Faraone, che innamoratasi di Iosep, quasi disperata del tanto pregarlo, a l'ultimo gli toglie la veste d'attorno con una donnesca grazia e più che mirabile. Fu questa opera da tutti riputata bellissima et a lei di gran soddisfazione, parendole con questa figura del vecchio Testamento aver isfogato in parte l'aredentissima sua passione.²⁵

Quella che possiamo considerare un'invenzione letteraria del Vasari ci restituisce, da una parte, la figura di una donna coinvolta presso i Fabbricieri di San Petronio, dove il marito svolge la funzione d'intermediario e, dall'altra, l'amante ispiratore della realizzazione di un'opera apprezzata da tutta la città. Tuttavia, quanto riporta Vasari differisce da quanto emerge dalle carte dell'Archivio criminale di Bologna, ritrovate da Mazzoni Toselli, dalle quali si deduce che l'artista fu coinvolta in due processi. Il primo, nel 1520, per «turbato possesso», ovvero per aver «schiantato» insieme ad Anton Galeazzo Malvasia, del quale gli atti la definiscono «concupina», ventiquattro piedi di vite e un albero di marasca nell'orto di Francesco da Milano²⁶. Mazzoni Toselli ipotizza che sia stato Antonio Galeazzo Malvasia a facilitare l'accesso di Properzia nel cantiere di San Petronio, in quanto amico di Alessandro Pepoli, presidente della Fabbrica²⁷.

²⁴ *Ivi*, p. 729-730.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. O. MAZZONI TOSELLI, *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*, 3 voll., Bologna, Chierici, 1868, II, p. 101. «Si narra in quell'accusa che Antonio Galeazzo del *quondam* Napoleone dei Malvasia abitante nella parrocchia di S. Andrea delli Ansaldi, e Properzia De' Rossi abitatrice nella parrocchia di S. Felice concubina del suddetto Ser Antonio Galeazzo (cioè amante, o come scrivevasi in latino *Filocapta*) nel settembre dell'anno 1520 entrarono nell'orto di Francesco da Milano velutaro posto nella parrocchia di San Lorenzo, e precisamente nel Borgo Lorenzo pone Renum (che io spiegherei confinante con le case poste su la sponda del Reno, presso i beai delli eredi di Giovanni Franchini ec. ec.) ed in quell'orto Antonio Galeazzo e Properzia tagliarono o fecero tagliare e schiantare ventiquattro piedi di vite, ed un albero di Marasca».

²⁷ Cfr. V. FORTUNATI, I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, cit., p. 12.

Il secondo processo risale al 1525, per aver aggredito il pittore Vincenzo Miola insieme al pittore Domenico Francia; Amico Aspertini, collega dell'artista nel cantiere della basilica e, da quanto riporta Vasari, animato da un'invidia professionale nei confronti di Properzia²⁸, fu l'unico testimone²⁹. Dalle ricerche di Manuela Iodice emerge che Aspertini fu chiamato a testimoniare perché la sua casa confinava con quella di Miola, ma dichiara di non aver visto nessuna presenza e che quello che sapeva erano voci di bottega³⁰. È probabile che Vasari abbia strumentalizzato la vicenda processuale e la testimonianza di Aspertini per metterlo in cattiva luce³¹.

La figura di Properzia de' Rossi è anomala per l'epoca e Vasari cerca in qualche modo di farla rientrare nel contesto sociale. La qualità professionale è espiata da un amore infelice, tanto da diventare un 'miracolo della natura', un *topos* che sarà ricorrente nelle biografie delle artiste fino all'Ottocento.

Nella seconda edizione delle *Vite* (1568) sono citate più artiste. Nell'esplorazione del ristretto mondo delle artiste donne, Vasari traccia una serie di luoghi e percorsi diversi da quella dei colleghi: per le donne era consueto studiare presso le mura di un convento o nella bottega familiare.

La corrispondenza epistolare tra il nobile cremonese Amilcare Anguissola e Michelangelo³² in merito a due disegni³³ di Sofonisba (Cremona, 1532/1535 circa-Palermo, 1625), porta Vasari a

²⁸ Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, cit., p. 730.

²⁹ Cfr. O. MAZZONI TOSELLI, *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*, cit., p. 118-119. «Quella non so se io debba dire rozzezza ferocia e barbarie femminile durò sino al principio del 1500 ed anche oltre, perché leggo nelle carte del decimosesto secolo, nobilissime dame tenere a commensali i fattuchieri ed i sicari, e trattare con banditi: quindi non deve parer strano se attribuirò a Properzia Scultrice un atto d'iracondia contro un Pittore commesso in concorrenza di Domenico Francia altro pittore. Correva l'anno 1525 che al tribunale criminale fu portata un'accusa contro Domenico del Francia pittore abitante in allora nella parrocchia di Santa Barbara il quale entrò di notte nella casa di Vincenzo Miola pittore, posta nella stessa parrocchia a muro della casa di Amico Aspergini pittore e quivi ingiuriò e fece insulto al suddetto Vincenzo Miola. Fu citato a testimonio Amico rispose esse nella età di 50 anni, e possedere in beni il valore di lire tremila. Io non affermerò essere questa Properzia la scultrice, abbenchè il non avere l'Aspertini aggiunto al nome di Properzia la qualità sua [...], sia non lieve indizio che il solo nome bastava agli artisti per distinguerla».

³⁰ Cfr. V. FORTUNATI, I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, cit., p. 13.

³¹ Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, cit., pp. 775-780.

³² Il rapporto epistolare culmina nella lettera di Amilcare Anguissola a Michelangelo del 7 maggio 1557, in R. SACCHI (a cura di), *Regesto*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra (Cremona, Centro culturale "Città di Cremona" – Santa Maria della Pietà, 17 settembre-11 dicembre 1994; Vienna, Kunsthistorisches Museum, gennaio-marzo 1995; Washington, The National Museum of Women in the Arts, aprile-giugno 1995), Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 364-365. Amilcare nel ringraziare «Hamorevole affezione ch'egli dimostra ad Sophonisba» chiede «uno vostro disegno perché lei lo collerisse in olio, con obbligo de rimandarlo di propria mano fidelmente finito».

³³ Il primo disegno si ritiene fosse il modello dell'incisione realizzata da Jabob Bos: Scheda di B.W. MEIJR, in *Sofonisba e le sue sorelle*, cit., nota 2, p. 272; Il secondo è quello donato da Tommaso Cavalieri a Cosimo I nel 1562: G. VASARI, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Giunti, 1568, (ed. 1966-1987 a cura di R. BETTARINI, P. BAROCCHI, 6 voll., Firenze, Sansoni), IV, p. 405. «E non è molto che messer Tommaso Cavalieri, gentiluomo romano, mandò al signor duca Cosimo (oltre una carta di mano del divino Michelagnolo, dove è una Cleopatra) un'altra carta di mano di Sofonisba, nella quale è una fanciullina che si ride di un putto che piagne, perché avendogli ella messo inanzi un

recarsi a casa Anguissola nel 1566³⁴. A quella data, Sofonisba si trovava già presso la corte di Madrid, ma Vasari ebbe modo di conoscere la sorella Europa (Cremona, 1548/1549-Cremona, 1578), anch'essa pittrice. Vasari, pertanto, sottolinea il loro privilegio di poter unire lo studio alla loro vocazione naturale:

Bisogna avere da natura inclinazione alle virtù e poi a quella aggiungere l'esercizio e lo studio come hanno fatto queste quattro nobili e virtuose sorelle, tanto da innamorate d'ogni più rara virtù et in particolare delle cose del disegno, che la casa del signor Amilcare Angosciuola (perciò felicissimo padre d'onesta et onorata famiglia) mi parve l'albergo della pittura, anzi di tutte le virtù.³⁵

Nella *Vita di Properzia de' Rossi* Vasari elogia il peculiare talento di Sofonisba Anguissola nella pittura e nel disegno, ma non cita alcuna opera:

Ma Soffonisba cremonese, figliuola di messer Amilcaro Angosciuola, ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de' tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno, perciò che ha saputo non pure disegnare, colorire e ritrarre di naturale e copiare eccellentemente cose d'altri, ma da sé sola ha fatto cose rarissime e bellissime di pittura; onde ha meritato che Filippo re di Spagna, avendo inteso dal signor duca d'Alba le virtù e' meriti suoi, abbia mandato per lei e fattala condurre onoratissimamente in Ispagna, dove la tiene appresso la reina con grossa provisione e con stupor di tutta quella corte, che ammira come cosa meravigliosa l'eccellenza di Soffonisba.³⁶

Altre sono le nobildonne citate dal Vasari, educate ai modi contemplati dal *Cortegiano*, che ebbero modo di sviluppare il loro talento attraverso lo studio della pittura, delle lettere, del canto, della musica e della danza. Tra queste troviamo Lucrezia Quistelli³⁷ (Firenze, 1541 – Firenze?, 1594), che viene riconosciuta come allieva di Alessandro Allori e moglie del conte Clemente Pietra:

Similmente ha con molta sua lode atteso al disegno et alla pittura, et attende ancora, avendo imparato da Alessandro Allori allievo del Bronzino, Madonna Lucrezia figliuola di Messer Alfonso Quistelli della Mirandola e donna oggi del conte Clemente Pietra; come si può vedere in molti quadri e ritratti che ha lavorati di sua mano, degni d'esser lodati da ognuno.³⁸

canestrino pieno di gambari, uno d'essi gli morde un dito: del quale disegno non si può veder cosa più graziosa né più simile al vero».

³⁴ Cfr. G. MORI, "Se Pablo fosse stato Pablita". *Artiste italiane del Rinascimento e del Barocco, tra storia e mito*, in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021), a cura di A. BAVA, G. MORI, A. TAPIÉ, Milano, Skira, 2021, p. 25

³⁵ G. VASARI, *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Capri, pittori ferraresi e d'altri lombardi*, in *Le Vite*, V, cit., pp. 428-429.

³⁶ G. VASARI, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, in *Le Vite*, IV, cit., p. 405.

³⁷ Sulla figura di Lucrezia Quistelli si veda: Sheila Barker. S. BARKER, *Lucrezia Quistelli (1541-94), a woman artist in Vasari's Florence*, in *Women artists in Early Modern Italy: careers, fame, and collectors*, Londra, Turnhout, Harvey Miller publishers, 2016.

³⁸ G. VASARI, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, in *Le Vite*, IV, cit., p. 405.

Nonostante l'elogio del Vasari, ad oggi non è possibile attribuirle un *corpus* di opere definito. Ugualmente nobile era la contessina friulana Irene di Spilimbergo (Spilimbergo, 1538- Venezia, 1559), vittima dell'amore per l'arte a soli ventuno anni. Vasari, frequentatore di Tiziano, probabilmente conosceva la sua storia, ma non si soffermò sulla sua figura di pittrice e la descrisse come una «vergine bellissima, letterata, musica et incaminata nel disegno»³⁹.

Nella breve rassegna sulle donne artiste, Vasari nomina anche alcune artiste monache. Fra queste troviamo la carmelitana Antonia Doni (Firenze, 1456-Firenze, 1491), figlia di Paolo Uccello, «che sapeva disegnare»⁴⁰, e la domenicana Plautilla Nelli⁴¹ (Firenze, 1524-Firenze, 1588), di cui Vasari racconta il percorso nella *Vita di Properzia de' Rossi*, utilizzando termini lusinghieri. Plautilla comincia con l'attività di miniatrice, continuando come copista degli autori conservati nel convento, come Fra Bartolomeo e riuscendo a realizzare «cose meravigliose», nonostante i limiti che non le permisero di approfondire lo studio dal vero del corpo umano. Vasari appunta che: «nelle sue opere i volti e fattezze delle donne, per averne veduto a suo piacimento, sono assai migliori che le teste degli uomini non sono, e più simili al vero»⁴². Ma l'affermazione del biografo non può essere comprovata, dal momento che Plautilla realizzò, originariamente per il refettorio del convento e oggi conservata presso il Museo di Santa Maria Novella, *L'Ultima Cena* (1550-1568), una delle tele più grandi mai eseguita da una donna dove troviamo tredici figure maschili a grandezza naturale⁴³. Una volta divenuta maestra, Plautilla ebbe modo di avviare una propria 'officina sacra' con allieve al suo seguito.

In aggiunta, Vasari, ricordando il pittore romagnolo Luca Longhi, fa menzione della giovane figlia di quest'ultimo, Barbara Longhi (Ravenna, 1552-Ravenna, 1638), di cui purtroppo poche sono le notizie biografiche nella letteratura artistica⁴⁴. Vasari, su di lei, ci dice che «disegna molto

³⁹ G. VASARI, *Descrizione delle opere di Tiziano da Cadore*, in *Le Vite*, VI, cit., p. 168.

⁴⁰ G. VASARI, *Vita di Paulo Uccello*, in *Le Vite*, III, cit., p. 72.

⁴¹ Per la prima monografia di Plautilla Nelli si vedano: G. PIERATTINI, *Suor Plautilla Nelli, pittrice domenicana*, Firenze, Convento S. Maria Novella, 1938; seguono, *Suor Plautilla Nelli, 1523-1588: the first woman painter of Florence*, atti del convegno (Fiesole, 27 maggio 1998), a cura di J. NELSON, Fiesole, Cadmo, 2000; J. NELSON, *Plautilla Nelli (1524-1588): the painter-prioress of Renaissance Florence*, Firenze, SUF, 2008; F. NAVARRO, *Orate pro pictora: nuove opere restaurate di Suor Plautilla Nelli, la prima donna pittrice di Firenze*, Prato, Gruppo B, 2009. La prima mostra monografia risale al 2017. *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola / Art and Devotion in Savonarola's Footsteps*, catalogo della mostra, a cura di F. NAVARRO, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 8 marzo-4 giugno 2017, Livorno, Sillabe, 2017; C. SCAGLIOSI, *Plautilla Nelli*, in *Le signore dell'arte*, cit., pp. 132-135.

⁴² G. VASARI, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, in *Le Vite*, IV, cit., p. 404.

⁴³ Cfr. G. MORI, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., p. 33. Per un approfondimento sull'opera si veda: *Visible: Plautilla Nelli and her Last supper restored / Plautilla Nelli e la sua Ultima Cena restaurata*, Prato, Gruppo B, 2019.

⁴⁴ Per una biografia aggiornata su Barbara Longhi si vedano: S. SIMONI, *Appunti intorno a Barbara Longhi (1562-1638)*, in «Romagna arte e storia», n. 55, a. XIX, 1999, pp. 59-72; G. VIROLI, *I Longhi: Luca, Francesco, Barbara:*

bene, et ha cominciato a colorire alcuna cosa con assai buona grazia e maniera»⁴⁵. Vasari ebbe modo di conoscere Diana Scultori, detta Diana Mantovana (Mantova, 1547 circa-Roma, 1612), durante il suo breve soggiorno a Mantova nel 1566, e ce ne parla in termini lusinghieri:

che è cosa più maravigliosa, una figliuola, chiamata Diana, intaglia anch'ella tanto bene, che è cosa maravigliosa, et io che ho veduto lei, che è molto gentile e graziosa fanciulla e l'opere sue che sono bellissime, ne sono restato stupefatto.⁴⁶

Diana viene avviata alla professione incisoria dal padre, specializzandosi nelle incisioni di traduzione. Dopo il matrimonio con l'architetto Francesco Capriani da Volterra, si trasferisce a Roma dove ha modo di portare avanti la sua attività, riuscendo ad ottenere un grande successo, a tal punto da diventare la prima artista donna nella storia dell'arte ad essere ammessa in un'associazione di artisti nel 1580, l'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, della quale il marito e il fratello erano già membri attivi⁴⁷.

1.2.1 Le artiste nelle fonti cinquecentesche

Nel XVI secolo, Vasari non è l'unico ad accennare o scrivere intere biografie dedicate ad artiste donne. Prima di lui, Dionigi Atanagi (1504-1573) celebra la fama della giovane Irene di Spilimbergo con un volume pubblicato a Venezia nel 1561, *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti in morte della medesima signora*⁴⁸. A quest'opera presero parte autori che rimasero anonimi e 143 che firmarono i loro componimenti. Un poeta anonimo fa di Irene un'allieva di Tiziano: «Dal divin Titian et immortale / l'arte imparò già di

pittori ravennati (sec. XVI - XVII), Ravenna, Longo, 2000; S. SIMONI, *Ritratti e autoritratti del Cinquecento ravennate: Barbara Longhi e la donna artista*, in «Romagna arte e storia», n. 92-93, a. XXXI, 2011, pp. 5-22.

⁴⁵ G. VASARI, *Descrizione dell'opere di Francesco Primaticcio, bolognese abate di S. Martino*, in *Le Vite*, VI, cit., p. 150.

⁴⁶ G. VASARI, *Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi*, in *Le Vite*, V, cit., p. 424.

⁴⁷ Cfr. E. LINCON, *The Invention of the Italian Renaissance Printmarker*, New Haven, 2000, p. 137; P. BELLINI, *Contributi per Diana Scultori*, in «Rassegna di studi e notizie», VII, 1980, 8, pp. 63-98; P. BELLINI, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza, Neri Pozza, 1991; I. CALIDONNA, *Diana Scultori Mantovana (1547-1612): appunti per una ricerca*, in «Predella», n. 36, 2014, pp. 21-54.

⁴⁸ D. ATANAGI, *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti in morte della medesima signora*, Venezia, Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli, 1561; si veda A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, in «Italice», vol. 75, n. 1, 1998, pp. 41-61; lo studio più recente su Irene di Spilimbergo è di E. VAN KESSEL, *A Martyr of Painting: Irene di Spilimbergo, Titian, and Venetian Portraiture between Life and Death*, in *The Lives of Paintings: Presence, Agency and Likeness in Venetian Art of Sixteenth Century*, Boston-Berlino, 2017, pp. 131-179.

ritrar altrui / Irene...»⁴⁹; mentre Laura Terracina scrive «che se dipinto / Havesse ella il bel volto; nel ritratto / Proprio mirando, in quel punto, e ‘n quell’atto» avrebbe fatto la fine di Narcisio⁵⁰. Il mito di Irene, infatti, fa dell’arte la causa della sua morte, consumata dalla passione posta nella realizzazione di copie di alcune opere di Tiziano. Atanagi narra che:

Essendo fatto vedere un ritratto di Sofonisba Anguisciola fatto di sua mano, e rappresentato al re Filippo, e sentendo meravigliose lodi di lei nell’arte della pittura; mossa da generosa emulazione s’accese tutta d’un caldo desiderio di pareggiar quella nobile e valorosa donzella. Laonde coll’indirizzo del signor Tiziano si pose al colorito [...]. Perciocchè in ispatio d’un mese e mezzo trasse copia d’alcune pitture del detto signor Tiziano, con tanti particolari avvertimenti alle misure a’ lumi alle ombre, e così agli scorci a’ nervi alle ossature alla tenerezza e dolcezza delle carni, e non meno alle pieghe de’ panni.⁵¹

Dalle parole di Atanagi possiamo trarre il modello su cui si basa la descrizione della vita di Irene: quello di Sofonisba Anguissola, un’artista affermata presso la corte più controriformata d’Europa. Atanagi racconta come Irene, fin dalla giovane età, sia stata istruita alla musica, alla scrittura, alla lettura, alla pittura e alla buona conversazione. Vengono sottolineati maniere e virtù della buona aristocrazia, che ritroviamo all’interno del *Galateo*⁵², pubblicato nel 1558 a Treviso, di monsignor Della Casa, figura vicina alle vicende del Concilio di Trento. Pertanto, la biografia di Irene, che assume una dimensione agiografica, viene utilizzata come un mezzo di riscatto per una famiglia dalle simpatie riformate⁵³.

Sulla base dell’educazione aristocratica, le fanciulle venivano avviate all’arte del ricamo, considerato all’epoca parallelo e preparatorio alla pratica pittorica. Tale arte era praticata anche da Irene e le fu d’aiuto per giungere alla pittura⁵⁴: un sonetto anonimo della silloge riporta la descrizione di un velo ricamato da quest’ultima, dove la composizione sembra prendere vita attraverso l’ago⁵⁵.

La più famosa ricamatrice della seconda metà del Cinquecento fu, però, la lombarda Caterina «della famiglia de Leuco molto nobile, & antica in Milano»⁵⁶ (Milano, 1542-Milano, 1601), che aveva sposato nel 1559 il nobile Bartolomeo Cantoni e che aveva imparato a ricamare per

⁴⁹ D. ATANAGI, *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, cit., p. 109.

⁵⁰ *Ivi*, p. 118.

⁵¹ D. ATANAGI, *Vita della Signora Irene*, in *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, cit.

⁵² G. DELLA CASA, *Galateo*, a cura di S. Prandi, Torino, Einaudi, 1994 (ed. or. Treviso, 1558).

⁵³ Cfr. G. MORI, in *Le signore dell’arte. Storia di donne tra ‘500 e ‘600*, cit., p. 31.

⁵⁴ D. ATANAGI, *Vita della Signora Irene*, cit., «& ricevendo aiuto dall’arte del ricamare, nella quale valeva sopra ogni altra; atteso con sì diligente studio, e con tanta pazienza; che in pochi giorni fece quello, che huomo, non che donna, non havrebbe fatto forse in molti anni».

⁵⁵ D. ATANAGI, in *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, cit., p. 108-109.

⁵⁶ P. MORIGIA, *Historia dell’antichità di Milano*, Venezia, 1592, p. 674.

assolvere un voto fatto per superare un pericolo⁵⁷. Nel 1587, nelle *Rime*, Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), dopo un accenno alle artiste dell'antichità, nomina Caterina accanto alle artiste che praticavano la scultura e la pittura, come Properzia e Sofonisba⁵⁸ e attesta la stima dell'artista presso le corti europee attraverso un elogio che troviamo nel trattato del 1590, *Idea del tempio della pittura*:

famosa Catarina Cantone nobile donna della Città di Milano, ma più nobile per il suo rarissimo ingegno, e per l'eccellenza dell'arte di ricamar sopra la tela e il rete; nella quale non è per haver mai alcun pari ne ha havuto a tempi avanti [...]. Percioche tra l'altre eccellenze cuce con tale arte che il punto appare così dall'una come dall'altra parte. Onde ancho per eccellenza egli si dimada il punto dell'ago della gran Cantona.⁵⁹

Anche Paolo Morigia (1525-1604) la menziona nella sezione dedicata alle pittrici e ricorda come ella fosse abile sia nella pittura che nel ricamo, imitando «divinamente la virtuosissima e celebre sua madre»⁶⁰, anche se tale affermazione non è possibile accertarla. Morigia sottolinea l'equivalenza dell'arte del ricamo e della pittura e, nel capitolo «Delli Huomini, e Donne, che nella virtù del ricamare sono eccellenti», sottolinea come Caterina fa dell'ago una pittura: «Questa dunque honorata Gentildonna con l'Ago, e con i colorii di Seda & Oro, imita con stupore ogni qual si voglia notabile pittura, ò miniatura»⁶¹. Sia Lomazzo che Morigia riconoscono una grande talento nella Cantoni, tant'è che entrambi le attribuiscono l'invenzione del 'punto alla Cantona', caratteristica che contraddistingue le sue opere⁶².

La vicenda biografica di Caterina Cantoni si intreccia con quella di Sofonisba Anguissola poiché, entrambe, lavorano per il re di Spagna, Filippo II, per il quale Caterina realizza un fruttiero con una raffigurazione allegorica⁶³ e si determina un lontano rapporto di parentela tra le due, in quanto il primogenito di Caterina, Pietro, sposa Agata Ponzoni, cugina di Sofonisba⁶⁴. Caterina

⁵⁷ Non è dato sapere alcuna notizia in merito alla sua formazione e la sua attività. *Ivi*, p. 675: «per timore ch'ella ebbe del parto l'anno 1577»; Id., *La Nobiltà di Milano*, Milano, 1595, p. 299: «questa virtù [...] l'apprendesse lei stessa, avendo fatto voto di fare una coperta da calice alla Sacrestia de' Padri Cappuccini, per timor ch'ella hebbe al tempo della Peste che fù in Milano anno 1576».

⁵⁸ G.P. LOMAZZO, *Rime*, Milano, 1587, p. 115. «Di Properzia scoltrice à tempo nostro, D'Europa; Sofonisba, e lor sorella, lessi di Rè pittrici et di Singori. Ma de la gran Cantona i chiari honori, in ricamar effige ornate e belle, avanza ciò che può dirne ogni inchiostro».

⁵⁹ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura [...] nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1590, p. 166.

⁶⁰ P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, cit., p. 282.

⁶¹ *Ivi*, p. 299.

⁶² G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, cit., p. 115; P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, cit., p. 675. Questa tecnica venne in seguito utilizzata anche da Antonia Pellegrini (Milano, 1583-Milano, dopo il 1635).

⁶³ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, cit., pp. 166-167; per una biografia aggiornata si veda G.L. BOVENZI, *Antonia Pellegrini*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., pp. 124-125.

⁶⁴ Cfr. G.L. BOVENZI, *Caterina Cantoni*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., p. 122.

Cantoni diventa poi un «nome senza opere», ovvero un'artista citata nelle fonti ma di cui non è possibile ricostruire un catalogo accertato⁶⁵.

Essenzialmente, le artiste presenti nelle fonti della letteratura artistica del Cinquecento sono le sorelle Anguissola⁶⁶: Sofonisba, Elena, Lucia (Cremona, 1537/1542 circa-Cremona, 1565), Minerva ed Europa, che vengono educate alle arti, alla letteratura e alla pittura secondo i dettami del modello proposto da Baldassarre Castiglione. Soltanto Minerva non fu pittrice, ma insegnante ed educatrice. Vasari, durante la sua visita nel 1566, ricorda Europa come «la terza sorella Angosciola»⁶⁷, in quanto Lucia e Minerva erano già morte, lodando il fatto che «non sarà, per quello che si vede nelle sue opere e disegni, inferiore né a Sofonisba né a Lucia sue sorelle»⁶⁸. Delle sorelle Anguissola ce ne parla anche Antonio Campi (1522-1587) in *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de' Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa* del 1585:

Lucia, e Minerva ambedue Verginelle di grandissima speranza (percioche la prima dava faggio di riuscire euguale, e sorsi superiore alla Sofonisba nella Pittura, & l'altra di dover esser eccellentissima nelle lettere latine, e volgare) nel fiore della loro gioventù furono da morte acerba oppresse. Morì etiandio Europa molto eccellente nella Pittura; era questa maritata a Carlo Schinchinello, gentilhuomo de' principali della nostra città, il quale amandola sopra mondo sentì estremo dolore della sua morte.⁶⁹

Francesco Zava, invece, nel suo trattato *Orationes IV, Epistolae libri VIII et Carmina Libri III* del 1569 elogia l'ingegno di Lucia e la produzione ritrattistica di Europa⁷⁰.

Tra le storie di attività svolte sotto l'influenza paterna troviamo quella di Marietta Robusti, detta Tintoretta (Venezia, 1554 circa-Venezia, 1590), figlia del pittore Jacopo Tintoretto (1518-1594). Quello che sappiamo sulla vita di Marietta lo dobbiamo a Raffaello Borghini (1537-1588), con il suo trattato del 1584, dal titolo *Il Riposo* e a Carlo Ridolfi (1594-1658) con l'opera *Le maraviglie dell'arte*, pubblicata nel 1648.

Borghini racconta come Tintoretto avesse una figlia, chiamata da tutti Tintoretta, che «oltre alla bellezza e alla grazia, e al saper suonare di gravicembalo, di liuto e d'altri strumenti dipinge

⁶⁵ Nei secoli a venire la Cantoni viene citata in P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, cit., p. 107; *Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo*, Roma, Pallotta, 1840; S. MUZZI, *Vite d'Italiani illustri in ogni ramo dello scibile: da Pitagora a Gino Capponi, scritte pel popolo e le scuole*, Bologna, Zanichelli, 1876, p. 345.

⁶⁶ Per una monografia sulle sorelle Anguissola si veda: F. CAROLI, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Mondadori, 1987. Per la prima mostra monografia dedicata a Sofonisba e le sue sorelle si veda: *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit.

⁶⁷ G. VASARI, *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Capri*, in *Le vite*, V, cit., p. 428.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A. CAMPI, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de' Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa*, 1585, p. L.

⁷⁰ Cfr. M. MARUBBI, *Lucia Anguissola*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., pp. 110-112.

benissimo e ha fatto molte belle opere»⁷¹. Come Borghini, anche Ridolfi loda la qualità di Marietta come ritrattista e narra che ella fu chiamata dalla corte di Spagna e dall'arciduca Ferdinando d'Asburgo, ma il padre, legato dal forte amore per la figlia, la maritò in giovane età a Mario Augusta per poterla aver accanto a sé e permettendole di continuare a praticare la pittura⁷². Ciononostante, Marietta non firmò mai le sue opere: ciò è provato dal fatto che la produzione artistica di quest'ultima fu accorpata a quella del padre e la sua figura divenne ben presto un mito.

Un'altra artista, nota soprattutto negli studi novecenteschi come autrice di nature morte, è Fede Galizia (Milano?, 1574/1578-Milano, dopo il 21 giugno 1630), di origine trentina. Fede – un nome programmatico per l'Europa della Controriforma – si forma nella bottega paterna fin da giovanissima e ben presto acquisisce uno stile personale, sviluppando un particolare interesse per la ritrattistica milanese di Lomazzo, Figino e Peterzano⁷³. Già nel 1587, nelle *Rime*, Lomazzo testimonia la sua precoce attitudine artistica⁷⁴ e nell'*Idea* la ricorda come copista⁷⁵, esercitandosi soprattutto sulle opere di Correggio. Nel contesto milanese Fede riesce a tessere una rete di conoscenze nell'ambiente cortigiano e, grazie all'amicizia stretta con figure come quella di Paolo Morigia e del pittore Giuseppe Arcimboldo, riesce ad ottenere un grande successo. Nel 1595 Paolo Morigia, suo mentore, ricorda «essendo volata la fama di lei alla Cesarea Maestà di Rodolfo Imperatore, egli s'è compiaciuto d'haver cose di mano di questa virtuosa Fede»⁷⁶. L'attenzione degli studiosi si è focalizzata per molto tempo soprattutto nella produzione di nature morte, ma Fede fu celebre anche per la realizzazione di ritratti, di soggetti religiosi e pale d'altare, che all'epoca erano prerogativa degli uomini⁷⁷.

⁷¹ R. BORGHINI, *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella, dei più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; E le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano*, Firenze, 1584, pp. 558-559.

⁷² C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato [...]*, Venezia, 1648 (ed. 1835-1837, 2 voll., Padova), II, p. 260.

⁷³ Cfr. M. MARUBBI, *Fede Galizia*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., p. 204.

⁷⁴ G.P. LOMAZZO, *Rime*, cit., p. 335.

⁷⁵ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, cit., p. 163.

⁷⁶ P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, cit., p. 282.

⁷⁷ S. BOTTARI, *Fede Galizia pittrice (1578-1630)*, Trento, Maroni, 1965; F. CAROLI, *Fede Galizia*, Torino, Allemandi, 1989; *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021), a cura di G. AGOSTI, L. GIACOMELLI, J. STOPPA, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2021.

1.3 Le fonti del Seicento e del Settecento

Non mancano neppure nel corso del XVII e XVIII secolo le fonti che riportano testimonianze di artiste formatesi presso la bottega di famiglia o le mura di un convento. Nel Seicento ebbero maggiore formazione due monache: Lucrina Fetti e Orsola Maddalena Caccia.

Giustina Fetti (Roma, 1595 circa-Mantova, 1651), ai voti rinominata suor Lucrina, apprende le prime nozioni artistiche nella bottega romana del padre, ma fu indispensabile il ruolo del fratello, Domenico Fetti (1589-1623), che svolse, in quanto uomo, l'apprendistato presso la bottega del Cigoli, per il miglioramento della sua pittura. Nel 1614 il duca Ferdinando Gonzaga fece chiamare a Mantova Domenico, insieme a sua sorella e anche altri membri della famiglia. Lucrina entra così nel convento di Sant'Orsola, fondato da Margherita Gonzaga (1564-1618)⁷⁸ in seguito alla morte del marito Alfonso d'Este. Nel convento, che era uno degli ambienti più importanti della corte, dopo Palazzo Ducale, ebbe modo di poter svolgere l'attività pittorica, ottenendo prestigiose commissioni. La prima attestazione sulla reputazione artistica di Lucrina ci viene restituita da Giovanni Baglione (1566-1643), che soggiorna a Mantova tra il 1621 e il 1622:

Questo Domenico Fetti havea una sorella, che parimente anch'ella dipingeva; Et il Serenissimo Duca, sommo amatore della virtù, e particolarmente della pittura, fece venire a Mantova non solo lei, ma il padre con tutta la famiglia; & a tutti provide, e la fanciulle fece la Monaca entro nobile Convento, e pur qui ella effettuava il talento della pittura, e con buona maniera, e con amore operando, arricchì non solo quel Monastero di varie figure, ma anche adornò co' suoi colori altri Monasteri della nobile Città di Mantova.⁷⁹

Lucrina Fetti è ricordata anche dall'Orlandi nel suo *Abecedario Pittorico* del 1753 e gli studiosi settecenteschi attestano che la sua fama si estese ben oltre il livello locale⁸⁰. Anche la monaca Orsola Maddalena Caccia, al secolo Theodora Caccia (Moncalvo (Asti), 1596-Moncalvo (Asti),

⁷⁸ Per un approfondimento sul monastero di Sant'Orsola e sul ruolo di Lucrina Fetti si veda: C. A. GLADEN, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, in *I monasteri come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno storico internazionale (Bologna 8-10 dicembre 2000), a cura di G. POMATA, G. ZARRI, Roma, Edizione di storia e letteratura, 2005, pp. 126-128.

⁷⁹ G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 155.

⁸⁰ P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, cit., p. 145; F.N. DURANDO DI VILLA, *Ragionamento sulle belle arti*, in 'Regolamento della Reale Accademia di pittura e scultura di Torino', Torino, 1778, p. 26, p. 58; L. LANZI, *Viaggio del 1793 pel Genovesato e il Piemontese. Pittori specialmente di questi due stati e qualcosa de' suoi Musei*, edizione a cura di G.C. SCIOLLA, Libreria editrice Canova, 1984, p. 29; G. DELLA VALLE, *Notizie degli artefici piemontesi (1793-94)*, a cura di G.C. SCIOLLA, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1990, pp. 59-60, pp. 93-94; G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, Torino, 1833-1856, pp. 100-101; V. DE CONTI, *Notizie Storiche della città di Casale e del Monferrato*, Casale Monferrato, 1838-1842, p. 570; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1838; G. MIGNOGGIO, *Moncalvo. Brevi cenni storici*, Roma-Torino-Firenze, 1877.

1676)⁸¹ viene ricordata dall'Orlandi, il quale riporta che il padre, Guglielmo Caccia (1568-1625), pittore noto come il Moncalvo, «fondò un Monastero d'Orsoline in Moncalvo, dove introdusse cinque sue figlie, fra le quali Orsola Maddalena Pittrice, che decrepita morì l'anno 1678»⁸². Theodora e la sorella Francesca vennero istruite alla pittura dal padre e vennero definite dal Lanzi nel 1809 «le Gentileschi o le Fontane di Monferrato»⁸³. Nel monastero, costruito dentro le mura di casa, voluto per aver accanto a sé le figlie, Guglielmo aveva previsto una stanza 'dove si lavora di pittura' e, quando morì nell'autunno del 1625, lasciò alle figlie tutti i disegni, gli strumenti e le opere incompiute. Orsola fu badessa dal 1627 al 1652 circa e rese il monastero, con la sua officina, un centro culturale di riferimento per la vita della comunità di Moncalvo.

Se le donne, ad esclusione delle nobili, erano pressoché impossibilitate all'apprendimento della pittura, finora abbiamo visto che, per la maggior parte delle artiste italiane, la bottega del padre fu un luogo privilegiato per la loro educazione artistica. In tutta Italia troviamo donne che intrapresero la professione artistica ereditando, in alcuni casi, la bottega e i committenti: Rosalia Novelli (Palermo, 1628-Palermo, documentata fino al 1689) è una di queste. Rosalia – che è la prima artista donna del Sud citata in questa sede⁸⁴ – si forma presso la bottega paterna di cui prenderà le redini dopo la morte del padre nel 1647. Purtroppo, non vi sono testimonianze sulla sua figura di pittrice nella letteratura artistica, ma le carte d'archivio dimostrano che visse in uno status privilegiato grazie alle tre relazioni coniugali che le permisero di affrontare l'impegnativa strada, per una donna, della pittura⁸⁵.

Anche la padovana Chiara Varotari (Padova, 1584-Venezia, post 1663)⁸⁶ muove i suoi primi passi nella bottega del padre. Viene citata dal Ridolfi nella *Vita di Marietta Tintoretta* come

⁸¹ Per una monografia aggiornata si vedano: *Orsola Maddalena Caccia*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 3 marzo-29 luglio 2012), a cura di P. CARETTA, D. MAGNETTI, Savigliano, Fondazione Cosso, 2012; T. VERDON, *Moncalvo, i Caccia e la pittura della Controriforma*, in *Fede e cultura nel Monferrato di Guglielmo e Orsola Caccia*, a cura di T. VERDON, A. LONGHI, Savigliano, 2013, pp.11-45; A. CHIODO, *Biografie di Guglielmo e Orsola Maddalena Caccia*, in A. MONTI, G. BERTOLA, G. VAGLIO, *Le chiese di Moncalvo e i capolavori di Guglielmo e Orsola Maddalena Caccia. Alla scoperta di un tesoro di fede, di storia e di arte*, Asti, 2015, pp. 8-14; A. CHIODO, *Orsola Maddalena Caccia*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., pp. 136-145.

⁸² P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, cit., p. 318.

⁸³ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze, 1809 (ed. 1968-1974 a cura di M. CAPUCCI, 3 voll., Firenze), III, p. 243.

⁸⁴ Si nota come siamo in pieno Seicento e prima di Rosalia Novelli manca del tutto il Sud Italia.

⁸⁵ S. GRASSO, *L'arte gentile. Profilo biografico e artistico di Rosalia Novelli*, in S. GRASSO, M.C. GULISANO, M.I. RANDAZZO, D. VULLO, *Voci d'artiste. Sofonisba Anguissola, Rosalia Novelli, Anna Fortino*, Palermo, Kalós, 2017, pp. 37-63.

⁸⁶ Per la biografia della Varotari si vedano: N. PIETRUCCI, *Delle illustri donne padovane. Cenni biografici. Seconda edizione con note ed aggiunte dell'autore*, Padova, Bianchi, 1853, pp. 65-65; N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858, pp. 279-280; C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, Sandron, 1967, p. 408; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, Electa, 1981, I, p. 106; G. ERICANI, *Un rinascimento per le donne? La donna ritratta e la donna artista tra Cinque e Seicento*, in *Tracciati del femminile a Padova. Immagini e Storie di Donne*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 5 marzo-30 aprile

esempio per dimostrare «a quale segno arrivi la perspicaccia [sic] donnesca, all'hor, che viene erudita negli studij»⁸⁷ e nella *Vita di Dario Varotari*, in cui viene descritta come «valorosa Donna» dedita alla casa paterna, avendo rifiutato «ogni onorevole accasamento» e della quale si ammirano «molti belli, e somiglianti ritratti»⁸⁸. Marco Boschini ci restituisce l'immagine di un'artista «unica (se puol dirlo) in far retrati»⁸⁹ che teneva anche una scuola di pittura, ma di cui Luigi Lanzi mette in dubbio l'esistenza:

Il Boschini dà luogo a credere che questa tenesse scuola, come si sa aver fatto la bolognese Sirani, e che istruisse una Caterina Taraboti e una Lucia Scaligeri nipote di Bartolommeo: il passo però del poeta veneziano è alquanto ambiguo e forse voll'egli dir solamente che quelle due giovani premevano in pittura le stesse orme.⁹⁰

Troviamo il nome della Varotari, insieme a quello di altre pittrici «quali non cediono, ne maneggi de pennelli, ad essi Pittori», alla fine del *Quinto catalogo de gli pittori di nome, che al presente vivono in Venezia*, di Giustiniano Martinioni, nella sua aggiunta alla *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino⁹¹.

Proveniente da generazioni d'artisti è la cremonese Maddalena Natali (Cremona, 1654- Cremona o Roma, documentata fino al 1675). L'unica fonte che ricorda la pittrice sono le *Notizie storiche* di Giambattista Zaist (1700-1757), che la vorrebbe nata da Carlo Natali nel 1657. In realtà Natali nacque nel 1564 da Giovanni Battista, figlio di Carlo, e Prudenzia Vicenzi. Zaist narra che Maddalena seguì il padre a Roma, dove realizzò l'unica opera autografa ad oggi nota, il *Ritratto di prelato*, del 1675. Secondo lo scrittore, Maddalena torna a Cremona col padre nel 1676, ma da questa data se ne perdono le tracce⁹².

1995), a cura di C. LIMENTANI VIRDIS, M. CISOTTO NALON, Padova, Il poligrafo, 1995, pp. 75-75; G. ERICANI, *Chiara Varotari*, in *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. LIMENTANI VIRDIS, Milano, Eidos, 1996, pp. 64-75; F. PREDROCCO, *Le pittrici a Venezia tra Seicento e Settecento*, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, catalogo della mostra (Torino, Museo Pietro Accorsi, 28 marzo-23 luglio 2003), a cura di A. COTTINO, Torino, Allemandi, 2003, pp. 75-82; R. LAMON, *Le Donne nella storia di Padova*, Padova, 2013.

⁸⁷ C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato [...]*, II, cit., p. 259.

⁸⁸ *Ivi*, p. 83.

⁸⁹ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura [...]*, Venezia, 1660, p. 525 sgg.

⁹⁰ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, cit., III, p. 245.

⁹¹ F. SANSOVINO, G. MARTINIONI, *Quinto catalogo de gli pittori di nome, che al presente vivono in Venezia*, in *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XII Libri, da M. Fransceo Sansovino [...] con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580 sino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni [...]*, Venezia, 1663, p. 23. «Chiara Varottari, sorella del già Alessandro Varottari, Padoana, valorosa nel dipingere. Catterina Trabotta. Paulina Grandi. Lucia Scagliera. Clorinda Consorte di Pierro Vecchia, e figlia di Nicolò Renieri & Angelica sorella della detta. & Lucretia delle dette fu moglie di Daniel Vendich. Flaminia Trivia. Regina figlia di Giuseppe Enzo. Mariana & Grazia, Sorelle Hebre. La prima copia bene le cose del Bellotto».

⁹² G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, a cura di A. M. PANI, 2 voll., Cremona, 1774, II, pp. 86-87; per fonti bibliografiche recenti si vedano: A. MACCABELLI, *Giovan Battista Natali, Estrato*

Un caso peculiare è quello delle sorelle Volò⁹³: Margherita (Milano, 1648-Milano, 1710), Francesca (Milano, 1660-Milano?, 1700) e Giovanna (Milano, 1652-Milano, 1680), attive nella seconda metà del Seicento e specializzate nel genere floreale. Tra le figlie del pittore Vincenzo Volò, soprannominato Vicenzino dei fiori, la primogenita Margherita fu quella che ebbe maggior successo. A soli diciannove anni lasciò Milano per seguire il marito Ludovico Caffi, sposato nel 1667, avviando un percorso autonomo che le consentì di conquistare una fama internazionale. La notorietà di Margherita viene ricordata da Marcello Oretti (1714-1787) che riporta una citazione di Giampietro Zanotti scritta nell'opera *Storia dell'Accademia Clementina*: «Nel dipinger fiori fu egregia al sommo, come la fama ne dice, ma più l'opere sue, le quali sono ricercate, e comperate a caro prezzo»⁹⁴. Margherita rientra tra le poche donne ad aver ottenuto il privilegio di accedere ad un'accademia: il 2 febbraio 1667 entra all'Accademia milanese di San Luca insieme alla sorella Francesca e Lucrezia Ferrari. Le sorelle Francesca e Giovanna, nella scena artistica del Seicento, sono un esempio di intraprendenza poiché presero in carico la gestione della ormai rinomata bottega Vicenzini dopo la morte del padre.

La totalità degli elenchi seicenteschi testimonia la presenza delle artiste all'interno delle accademie. A Roma esisteva l'Università dei pittori, minatori e ricamatori che, nel 1577, prese il nome di Accademia delle arti della pittura, della scultura e del disegno, istituzione che nel 1593 diventerà l'Accademia di San Luca⁹⁵. Nel 1607 lo statuto fu modificato per permettere alle donne di accedervi, sulla base della fama acquisita, a condizione di donare una loro opera all'istituzione, ma privandole di presenziare alle sedute esecutive⁹⁶. Tra le 'accademiche' troviamo nomi noti come quelli di Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Anna Maria Vaiani⁹⁷, Maddalena Corvina,

ramemorativo, ossia anotacioni (ms. Vat. Lat. 10305). Memorie e saperi di un artista lombardo del Seicento tra Cremona e Roma, in Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona, LXI (2012-2014), Cremona-Città del Vaticano 2015, pp. 171-172, doc. 7; M. MARUBBI, Maddalena Natali, in Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600, cit., pp. 210-211, p. 324.

⁹³ Per accenni biografici sulle sorelle Volò si vedano: G. BOCCHI, *Ricerche genealogiche e indagini storico-artistiche intorno a una famiglia di pittori milanesi del XVII secolo: i Vicenzini*, in «Arte Lombarda», 175, 3, 2015, pp. 47-69; G. BOCCHI, *Margherita Volò Caffi, Francesca Volò, detta Francesca Vicenzina, Giovanna Volò, detta Giovanna Vicenzina*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600, cit.*, pp. 216-221, pp. 222-225, pp. 226-227.

⁹⁴ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del Disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 1760-1780, mss. B. 128, 488.

⁹⁵ <https://accademiasanluca.it/accademia/storia-dell-accademia> (15/07/2022).

⁹⁶ *L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma, Inventario*, a cura di M. GROSSI, S. TRANI, Roma, Direzione generale degli archivi, 2010, pp. XIV-XVII.

⁹⁷ Anna Maria Vaiani (1604 circa-1654) nasce a Milano da padre fiorentino e madre milanese. Prima del 1626, la famiglia si trasferisce a Roma. Anna Maria, come il fratello, apprende i rudimenti del mestiere dal padre. Per una sua biografia si veda: M.B. GUERRIERI BORSOI, *Novità su Alessandro e Anna Maria Vaiani*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontifici», 2010, 27, pp. 241-264.

Giovanna Garzoni, Virginia Vezzi⁹⁸, Plautilla Bricci; altre sono del tutto sconosciute come Teresa del Po, Lucia Neri, Ippolita De Biagi, Giustiniana Guidotti e Caterina Ginnasi.

Giovanna Garzoni (Ascoli Piceno, 1600-Roma, 1670) fu la più grande miniaturista italiana dell'epoca barocca che vanta un'importante tradizione storiografica, a partire dalla menzione del biografo medico Cristofano Bronzino (1580 circa-1640), nel volume inedito *Della dignità et della nobiltà delle donne*, pubblicato nel 2018 da Sheila Barker⁹⁹, cui segue quella di Ridolfi¹⁰⁰, riproposta in seguito da Filippo Baldinucci (1624-1696)¹⁰¹. Nel corso del XVIII e XIX il nome della Garzoni ritorna nell'*Abecedario Pittorico* di Orlandi, nelle *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti* di Pascoli fino ai primi studi pionieristici di Carboni e Ricci della prima metà dell'Ottocento¹⁰². Garzoni ebbe stretti rapporti con l'Accademia di San Luca, quando si trasferì definitivamente a Roma nel 1651, tant'è che nel suo testamento dispose che tutti i suoi averi fossero destinati all'Accademia, tra cui il *Libro di miniature e disegni*. Tra le 'accademiche' presenti troviamo Maddalena Corvina (Roma, 1607-Roma, 1664)¹⁰³ che Baldinucci definì «miniatrix eccellente»¹⁰⁴ e Plautilla Bricci (Roma, 1616-Roma, post 1690)¹⁰⁵ «rinomata pel

⁹⁸ Virginia Vezzi (1600-1638) nasce a Velletri e si trasferisce a Roma nel 1611 per poter studiare. Entra in contatto con Marco Tullio Montagna, Cavalier d'Arpino, Gaspare Celio e Lanfranco che all'epoca avevano botteghe attive e ben organizzate. Nel 1623 conosce il futuro marito Simon Vouet e frequenta la sua bottega. Nel 1624 entra nell'Accademia di San Luca. Per una sua biografia si veda: S. BRUNO, *Virginia Vezzi*, in *Le signore dell'arte*, cit., pp. 258-263.

⁹⁹ Cfr. S. BARKER, 'Marvellously gifted': *Giovanna Garzoni's First Visit to the Medici Court*, in «The Burlington Magazine», CLX, 1385, 2018a, pp. 654-659. «[fol. 128v] Con questa occasione mi pare ^anco^ [cancelled: pur bene di aggiungere apresso et] far menzione [crossed: ancora che] ^di^ una fanciulla de' nostri tempi, la quale disegna, dipinge, minia, colorisce, suona, et canta eccellentissimamente chiamata Giovanna Garzoni veneziana, et fanciulla al presente del [written in margin: 1625] di quindici anni in circa, e nata [crossed: talmente] nel [fol. 129r] felice nostro secolo l'anno milleseicentocinque: [written in margin: 1605] ed allevata da suoi Progenitori con quei più nobili costumi, virtù ed Arti, che in qualsivoglia bell'ingegno desiderare si possano; poiche ella (come si è detto), disegna, dipinge, colorisce, et minia tanto eccellentemente bene, che eccede ogni credenza».

¹⁰⁰ Cfr. C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato [...]*, II, cit., p. 259.

¹⁰¹ Cfr. F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1681-1728, VI, pp. 619-620.

¹⁰² P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, cit., p. 205. «Giovanna Garzoni della Città d'Ascoli insigne Miniatrix, la quale per il suo cognito valore fè vedersi nella più celebri Città d'Italia, e dimorò a lungo tempo in Firenze, dove acquistò ricchezze, e molti luoghi di Monte, lasciando ivi bellissime memorie della sua rara virtù. In vecchiaja si fermò in Roma da tutti stimata, dove in età decrepita morì, e lasciò erede l'Accademia del disegno di S. Luca, non solo degli stabili, ma ancora di qualità disegni di d'Uomini illustri; perlochè l'Accademia gli alzò una memoria col suo ritratto, ed iscrizione fatagli da Gioseffo Ghezzi Pittore, e Segretario di detta Accademia»; L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, II, Roma, 1736, p. 451; G. CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli Piceno, 1830, pp. 202-204; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, 1834 pp. 293-295.

¹⁰³ Sulla figura di Giovanna Garzoni si veda: "La grandezza dell'universo" nell'arte di Giovanna Garzoni, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi-Palazzo Pitti, 10 marzo-24 maggio 2020), a cura di S. BARKER, Livorno, Sillabe, 2020.

¹⁰⁴ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, VI, cit., p. 615.

¹⁰⁵ Sulla figura di Plautilla Bricci si vedano: Y. PRIMAROSA, *Nuova luce su Plautilla Bricci pittrice e 'archittrice'*, in «Studi di storia dell'arte», 25, 2015, pp. 145-161; C. LOLLOBRIGIDA, *Plautilla Bricci: pictura et architectura celebris: l'archittrice del barocco romano*, Roma, Gangemi, 2017; Y. PRIMAROSA, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, Roma, 2018; *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e archittrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Corsini, 5

valore nell'arte di pittura e architettura»¹⁰⁶. Maddalena Corvina nasce in una famiglia di artisti e scienziati che le permise di crescere e formarsi in un ambiente ricco di stimoli. Alla fine del Cinquecento il padre, Hendrik de Raef (1565 circa-1639) che, arrivato in Italia, cambiò il suo nome in Enrico Corvino, aprì una farmacia divenuta un luogo che contribuì a definire l'identità internazionale di Roma perché frequentata da molti intellettuali e artisti stranieri; anche il nonno materno, Frans van de Castele (1541 circa-1621), contribuì alla formazione della nipote in quanto fu anch'esso un famoso miniaturista originario di Bruxelles. Corvina viene ricordata dal suo contemporaneo Giovan Pietro Bellori (1613-1696), quando descrisse il patrimonio della famiglia Corvina, nel 'Museo di cose naturali et di varie curiosità antiche e peregrine' ricordò «vaghissime miniature della Sig. Maddalena Corvini celebre in questa arte»¹⁰⁷. Plautilla Bricci, invece, fu unica donna architetto del Seicento di cui sia giunta memoria: un caso eccezionale dovuto all'incontro di un'artista di «opere insigni»¹⁰⁸ e del suo mecenate, l'abate Elpidio Benedetti.

Un'artista, amica di Giovanna Garzoni, che non troviamo nell'elenco delle artiste dell'Accademia di San Luca, bensì presente nell'Accademia delle Arti del disegno di Firenze e che diventerà un emblema nel corso del Novecento, è quella di Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Napoli, dopo l'agosto del 1654). I principali biografi del XVII secolo tacciono sulla figura professionale di Artemisia: ciò è dovuto, probabilmente, al fatto che anteposero le vicende personali dell'artista ai meriti professionali, in seguito alla vicenda giudiziaria che coinvolse l'artista (Agostino Tassi nel 1612 violentò Artemisia, evento che segnerà in modo irreversibile la sua vita). Giovan Battista Passeri (1610-1679), in merito ad Artemisia, scrive:

Haveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima se fusse stata di qualità più onesta e onorata. Era questa assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticala 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.¹⁰⁹

La prima biografia dell'artista risale al suo periodo fiorentino tra il 1615 e il 1620. Tra le cinquanta pagine manoscritte reperite da Barker compare la biografia di Artemisia in cui Bronzini

novembre 2021-19 aprile 2022), a cura di Y. PRIMAROSA, Roma, Officina Libraria, 2021. La figura di Plautilla Bricci viene presentata anche in ambito letterario, protagonista di un romanzo: M. MAZZUCCO, *L'architettrice*, Torino, Mondolibro, 2019.

¹⁰⁶ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, VI, cit., p. 615.

¹⁰⁷ G.P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, 1664 (ed. 1976 cura di E. ZOCCA, Roma), pp. 27-28.

¹⁰⁸ E. BENEDETTI (alias di M. MAYER), *Villa Benedetta descritta da Matteo Mayer e dal medesimo dedicata al serenissimo principe Ludouico Landgrauio d'Hassia*, Roma, 1677, p. 5.

¹⁰⁹ G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, e che son morti dal 1641 al 1673*, Roma, presso Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, 1772, p. 105.

riporta il periodo della sua giovinezza a Roma e della formazione, senza però accennare alle vicende dello stupro e del processo¹¹⁰, indice che la stessa Artemisia potrebbe effettivamente aver supervisionato la scrittura della propria biografia, di fatto idealizzandola. Tra le altre fonti troviamo Baglione che, nelle *Vite* del 1642, accenna ad Artemisia in calce alla biografia del padre¹¹¹; Baldinucci dedica, invece, pagine lodevoli nei confronti di una «valente pittrice quanto mai altra femmina»¹¹² e il biografo napoletano Bernardo De Dominici, quasi un secolo dopo la morte dell'artista, nelle *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani* del 1742-1745¹¹³. Per secoli, dunque, come molte altre artiste, Artemisia rimane sconosciuta, destinata all'oblio, ma il XX secolo farà di lei una profemministina. Il culto di Artemisia torna in auge nel 1916, anno in cui Roberto Longhi pubblica l'articolo *Gentileschi padre e figlia*¹¹⁴. Longhi analizza per la prima volta la figura di Artemisia dal punto di vista professionale e non personale, definendola «l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura e colore, e impasto, e simili essenzialità»¹¹⁵.

1.3.1 Una città per le artiste: il primato di Bologna

Nell'ambito delle fonti artistiche, la città di Bologna rappresenta un caso peculiare. Nel Seicento vengono contate quarantaquattro artiste attive in città. Il numero crescente di donne che hanno ricevuto commissioni pubbliche conferma il riconoscimento di Bologna come un 'centro per le artiste'. Ben venticinque pittrici bolognesi hanno ricevuto commissioni pubbliche e sembra importante, a partire dal Seicento, che esse siano passate dalla ritrattistica ad una nuova enfasi sulla pittura storica, soprattutto di soggetti religiosi. Questo cambiamento ha aumentato il tasso di sopravvivenza delle loro opere: si stima che il 40% delle artiste registrate per nome siano ancora note in opere esistenti, mentre nel resto d'Italia il tasso di sopravvivenza è del 20%. Questo è determinato anche dall'usanza, da parte delle artiste bolognesi, di firmare spesso le loro opere come uno strumento di autopromozione.

¹¹⁰ Cfr. C. BRONZINI, *Della dignità et della nobiltà delle donne*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. Cl. VIII, 1525, I fol. 102r, in S. BARKER, *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Note on Women Artists*, in «Mitteilungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz» LX, 3, 2018, pp. 405-435.

¹¹¹ G. BAGLIONE, *Le Vite De' Pittori, Scultori Et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 360. «Lasciò egli figliuoli, & una femina, Artemisia nominata, alla quale egli imparò gli arteficij della Pintura, e particolarmente di ritrarre dal naturale sì, che buona riuscita ella fece, & molto bene protossi: hora dicono, che nella Città di Napoli si ritrovi, e che per diversi Principi, e gran Personaggi vi faccia con sua lode varie, e belle opere».

¹¹² F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1974-1975, III, pp. 713-716.

¹¹³ B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, cit., p. 241.

¹¹⁴ Cfr. R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in «L'Arte», n. 19, 1916, pp. 245- 314.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 253.

I contributi degli scrittori bolognesi furono insoliti nel contesto italiano dell'epoca e questo ha portato a un nuovo approccio nella creazione della storia professionale dell'artista, senza enfatizzare le loro vite personali come accadde altrove in Italia. Soltanto a Bologna le donne non furono definite 'bellissime', ad eccezione di una biografia, quella di Properzia de' Rossi. La tendenza dei biografi ad accentuare le opere d'arte, invece di quelle personali, è indice del fatto che le donne erano riconosciute come delle professioniste¹¹⁶.

A Bologna troviamo le fonti più ricche sulle artiste. Tra queste la *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi* di Carlo Cesare Malvasia (1616-1693). L'opera viene pubblicata nel 1678, sessant'anni dopo la morte di Lavinia Fontana (Bologna, 1552-Roma, 1614)¹¹⁷ che «sotto la disciplina del Padre attese al disegno, e riuscì pratica, e vaga nel colorire»¹¹⁸. Lavinia, «oltre il sonare et cantare molto bene, scriver meglio e dettar benissimo, dipinge tanto eccellentemente»¹¹⁹, racconta Giulio Cesare Croce (1550-1609), commediografo che probabilmente frequentava la bottega di Prospero Fontana¹²⁰. La formazione di Lavinia trova il suo culmine nella laurea presso l'Alma Mater di Bologna¹²¹. Il ruolo sociale che svolge Lavinia si incastra tra quello del padre, il pittore Prospero (1512-1597) e quello del marito, l'imolese Giovan Paolo Zappi:

Parue in oltre alla sagace giouane potersi francamente assicurare della dabbenaggine, anzi semplicità del futuro sposo; il perche, diuenutale poscia consorte, con condizione non solo di permetterle, che proseguire potess'ella il dispingere; mà lei ancora aiutar douesse, e ciò affaticarsi, nulla riuscendo, solea burlando; e ponendolo a fare almeno il busto a que' ritratti, ch'ella ricauaua, & vestirli solamente, soggiungere, che in tal guisa si contentasse fare almeno il Sartore, già che il cielo non lo voleva Pittore.¹²²

La consapevolezza del suo valore emerge già dal contratto matrimoniale, dove viene posta come condizione quella di poter continuare a praticare l'arte della pittura insieme al marito, che svolgerà il ruolo di garante e firmatario nei contratti. Ella non vive dunque all'ombra di un uomo: un'anomalia per l'epoca. Il contratto del matrimonio del 14 febbraio 1577 tra Lavinia Fontana e Giovan Paolo Zappi non ha precedenti: il neosposo doveva trasferirsi da Imola a Bologna e la

¹¹⁶ B. BOHN, *Il fenomeno della donna artista a Bologna. Nuovi spazi interpretativi*, I mercoledì di Santa Caterina – Incontri con l'arte 2022, a cura di F. MASSACCESI e F. SPAMPINATO, YouTube, 23 marzo 2022, video, <https://youtu.be/HV9TUwxIucc> (20/07/2022).

¹¹⁷ R. GALLI, *Lavinia Fontana pittrice 1552-1614*, Imola, Galeati, 1940; seguono V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. FORTUNATI PIETRANTONIO, 2 voll., Bologna, Grafis, 1986, pp. 727-776; C. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth century Bologna*, Cambridge, 2003; per la prima mostra monografia si veda: *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1° ottobre-4 dicembre 1994), a cura di V. FORTUNATI, Milano, Electa, 1994.

¹¹⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, 1678, I, p. 223.

¹¹⁹ G.C. CROCE, *La nobiltà delle donne*, Bologna, 1590, p. 18.

¹²⁰ R. MORSELLI, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 90.

¹²¹ K. MCIVER, *Lavinia Fontana's self-portrait making music*, in «Woman's Art Journal», 19, 1998, pp. 3-8.

¹²² *Ibidem*.

coppia doveva vivere nella casa di Prospero. I guadagni ricavati dalla loro professione andavano direttamente nelle tasche di Prospero che garantiva di mantenerli per il resto della loro vita. Questo garantiva che la bottega e l'eredità sarebbe passata nelle mani della figlia¹²³. Il segno di passaggio dell'impresa è testimoniato dall'*Autoritratto nello studio* che Fontana dipinge nel 1579 (fig. 1). La pittrice si ritrae nello studiolo del padre, una stanza ricordata da Alessandro Tiarini, allievo di Prospero a cui era stato concesso l'ingresso. La stanza dell'umanista ora era di Lavinia Fontana, indicando così il passaggio generazionale e la parità professionale con il padre¹²⁴.



Figura 1. Lavinia Fontana, *Autoritratto nello studio*, 1579, Gallerie degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Firenze, olio su rame, 15,7x15,7cm.

Già alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, Lavinia era conosciuta in tutta Bologna e aveva tessuto una rete di conoscenze e committenze a Roma; tant'è che non le fu difficile insediarsi nel contesto artistico romano quando si trasferì con la famiglia nel 1603. La capacità di Lavinia di aggiornare il proprio linguaggio artistico e di intraprendere contatti altolocati, le permise di ottenere la stima, il rispetto e la committenza di personaggi facoltosi dell'Urbe, dall'aristocrazia al papa in persona, entrando a far parte dell'Accademia di San Luca. La sua fama è attestata già nel 1611, da un medaglione commemorativo di Giovanni Baglione:

¹²³ Il contratto del matrimonio viene analizzato da C. MURPHY, *The market for pictures in post-Tridentine Bologna*, in *The Art market in Italy: 15th-17th centuries*, a cura di M. FANTONI, L.C. MATTHEW. S.F. MATTHEWS-GRIECO, Modena, Panini, 2003, pp. 41-53.

¹²⁴ *Ivi*, p. 47.

Venne ella a Roma nel pontificato di Clemente VIII e per diversi particolari molto operò, e nel rassomigliare i volti altrui, qui fece gran profitto, e ritrasse la maggior parte delle dame a Roma e spetialmente le Signore Principesse e anche molti Signori Principi, e Cardinali onde gran fama e credito ne acquistò, e per esser una Donna, in questa sorte di pittura, assai bene si portava¹²⁵.

Lavinia crebbe in un ambiente privilegiato rispetto alle sue contemporanee perché, grazie al padre, uomo colto, raffinato e ben inserito nei circoli culturali della città che supportò sempre il talento della figlia, poté conoscere, fin da subito, la pratica della pittura e il mondo della cultura che fu fondamentale per lo sviluppo della sua arte.

Oltre vent'anni dopo la morte di Lavinia nasceva a Bologna un'altra figlia d'artista: la «Pittrice Eroina» Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-Bologna, 1665)¹²⁶. Il padre, Giovanni Andrea, la formò all'arte della pittura, del disegno e dell'incisione e ben presto fu in grado di sostenere economicamente tutta la famiglia. Questa informazione è attestata da una lettera del Cospi, indirizzata al cardinal Leopoldo de' Medici del 19 agosto 1662: «la figliola la quale oggi qui è tenuta maestra et è lei che mantiene con sua lavori tutta la sua numerosa famiglia»¹²⁷. Malvasia nella *Felsina Pittrice* ci restituisce la biografia femminile più lunga e dettagliata mai scritta: «Vissi adoratore di quel merito, che in lei fu inarrivabile, di quella virtù non ordinaria, di quella umiltà impareggiabile, modestia indicibile, bontà imitabile» e incoraggiò l'avvio della carriera della Sirani: «Io fui, quell'io (posso ben dire) che volli assolutamente che il Padre, per altro in ciò renitente, l'arricchisse a' pennelli»¹²⁸. Il ritratto che Malvasia ci restituisce è quello di una donna intraprendente, che «ebbe oltramodo l'animo inclinato à viaggiar fuori dalle Mura Paterne»¹²⁹ e definisce la sua opera «virile»: «Elisabetta [...] à prezzo di sangue, non che di sudori s'acquistò il Sesso Virile. Nacque Femmina, ma d'effeminato altro non ritenne, che la cortecchia del Nome»¹³⁰, e «non solo oprò mai da donna, e più che da huomo»¹³¹. Elisabetta Sirani, che morì giovane a soli 27 anni, fu una delle artiste più prolifiche e affermate della seconda metà del Seicento: realizzò oltre duecento tele registrate nel suo diario di lavori, la *Nota delle pitture fatte*

¹²⁵ G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori scvltori et architetti*, cit., p. 143.

¹²⁶ Per una monografia aggiornata su Elisabetta Sirani si vedano: A. MODESTI, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento*, Bologna, Compositori, 2004; *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a cura di J. BENTINI, V. FORTUNATI, Bologna, Editrice Compositori, 2004; A. MODESTI, *Elisabetta Sirani "Virtuosa". Women's cultural production in early modern Bologna*, Turnhout, Brepols, 2014; A. FRATTOLINO, *Elisabetta Sirani: il genio e la grazia nel Seicento bolognese*, Bologna, Persiani, 2018.

¹²⁷ Cfr. A. MODESTI, *Elisabetta Sirani*, in *Le signore dell'arte. Storia di donne tra '500 e '600*, cit., p. 179, nota 5.

¹²⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, cit., p. 454.

¹²⁹ *Ivi*, p. 458.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 478.

da me Elisabetta Sirani, pubblicato successivamente dal Malvasia¹³². La *Nota* ha permesso di ricostruire il suo profilo professionale e la rete di committenti: sono registrati centodieci clienti di tutti i ceti sociali, da mercanti e professionisti fino ai sovrani europei. Malvasia pone l'attenzione anche alla Sirani disegnatrice, di cui si conserva un *corpus* di 150 disegni. È la prima artista a ricevere tale ammirazione e questo segna il riconoscimento del suo talento per qualità generalmente riservata agli uomini. Prima del Malvasia, soltanto Vasari aveva lodato Sofonisba Anguissola in merito ad un suo disegno¹³³. Elisabetta fu una delle figure più innovative e influenti della Scuola bolognese e aprì le porte della sua bottega alle artiste: infatti, oltre a formare le sorelle Barbara e Anna Maria, Malvasia annovera un elenco di «altre donne, e giovanette» che hanno seguito «l'esempio di questa tanto degna Pittrice»¹³⁴. Tra le sue allieve troviamo Ginevra Cantofoli (Bologna, 1618-Bologna, 1665)¹³⁵, artista esortata dalla Sirani nella realizzazione di opere di più ampio respiro, come ci racconta Malvasia e dalle quali ricavò grande successo¹³⁶. La figura di Elisabetta Sirani è fondamentale nel contesto di riconoscimento della professionalizzazione delle artiste:

Elisabetta's prime significance lies in the professionalisation of women's artistic practice, developing a method of professional training for women outside the traditional male mentor model (whereby women artists learnt the trade of their craft via male colleagues: fathers, husbands, brothers), and hence in creating avenues for women's cultural production and female to female transmission of knowledge, as an educator and role model for the next generation of professional women artists. It is with Elisabetta Sirani and her female academy that the transmission of Bologna's cultural heritage mediated through and by women is, I would argue, formally institutionalised.¹³⁷

¹³² *Ivi*, pp. 467-476.

¹³³ Cfr. G. VASARI, *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, in *Le Vite*, IV, cit., p. 405.

¹³⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, cit., p. 487. «[...] e fra queste una Signora de' Franchi, e due piccole Signorine; e figlie, l'unva del Sig. Dottor Muratore, l'altra del Sig. Riniero Panazzchi: Una figliuola del tante volte mentovato Cavalier Coriolani, intagliatore di stampe di legno: Una del Sig. Baldassar Bianchi Pittore ordinario, & assalariato del Serenissimo di Modena, & una del già morto Bibiena: Una Scarfaglia, una Laurenti; una Mongardi, una Fontana, fatta famosa ormai; & unica intagliatrice in legno, come altrove fù detto; & altre, che horo non sovengono, ch'egregiamente si portano, e che danno a sperare quell'esito, che si auguro loro a proprio beneficio, & ad onore, e gloria sempre di quella nostra FELSINA anche PITTRICE».

¹³⁵ Per la prima ricostruzione sulla figura di Ginevra Cantofoli si veda: M. PULINI, *Ginevra Cantofoli. La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Bologna, Compositori, 2006.

¹³⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, cit., p. 487. «GINEVRA CANTOFOLI, che prima, è vero, pingeva, ma che poi dalla Sirana sostenuta, & aiutata, aveva fatto maggior progetto, se non in altro, in arrischiarsi a passare da piccoli quadretti ad opre grandiere, come successe particolarmente in trè tavole, cioè nella Cena del Signore con gli Apostoli all'Altare del Santissimo in S. Procolo, nella S. Apollina all'Altare Leoni nella Chiesa della Morta e nel S. Tomaso di Villanuova in S. Giacomo».

¹³⁷ A. MODESTI, *The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani "pittirice cellebrissima" di Bologna (1638-1665)*, in *Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. PIANTONI, L. DE ROSSI, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2 voll., 2001, II, p. 399. «L'importanza primaria di Elisabetta risiede nella professionalizzazione della pratica artistica delle donne, sviluppando un metodo di formazione professionale per le donne al di fuori del tradizionale modello di mentore maschile (per cui le artiste hanno imparato il mestiere del loro mestiere tramite colleghi maschi: padri, mariti, fratelli), e quindi nel creare strade per la produzione culturale delle donne e la trasmissione della conoscenza da donna a donna, come educatrice e modello per la prossima generazione

Bologna, nel corso del Seicento, deteneva il primato delle donne pittrici. Una rarità che tutta l'Europa invidiava: artiste colte e raffinate, invitate nelle principali corti d'Italia, creavano un linguaggio felsino-internazionale, fatto di ritratti, quadri allegorici e pale d'altare. Purtroppo, per le artiste era negata la possibilità di firmare atti pubblici: le loro sigle non avevano alcun valore legale ed erano necessarie le sottoscrizioni dei loro tutori per la legittimità dei documenti¹³⁸. Infatti, non è un caso che Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani firmino il 70% delle loro opere.

Lavinia Fontana era figlia di Prospero, artista colto e molto apprezzato in città: come visto, il suo contratto matrimoniale prevedeva che i due coniugi avrebbe vissuto a Bologna nella casa del padre e a sue spese, così da poter permettere a Lavinia di continuare a portare avanti la professione di pittrice e mantenere la bottega del padre¹³⁹. Dal 1577 la sua carriera decolla: lavora per i duchi di Mantova e di Urbino, i reali di Spagna, per il cardinale Bernerio a Roma. La prima opera pubblica e realizzata da una donna nella storia dell'arte occidentale è la *Pala di santa Maria Assunta di Ponte Santo coi santi Cassiano e Pier Crisologo* per la cappella del magistrato del Palazzo comunale dei Imola, firmata e datata 1584. Nel 1593 termina, sotto la supervisione del padre, la pala d'altare destinata alla cappella Paleotti nella cattedrale di San Pietro a Bologna. La tela *l'Assunzione della Vergine*, secondo quanto riportato nella lettera di Pompeo Vizzani a Dionisio Ratta del 4 dicembre 1593, venne compensata con trecento scudi, devoluti al padre. L'opera fu realizzata e conclusa nella casa dei Fontana «che sta alla Fondazza» perché Lavinia, in quanto donna, non era concesso partecipare ai lavori in cantiere.

Lavinia Fontana risulta assente nella stipulazione del contratto firmato dal marito per la pala con la *Lapidazione di santo Stefano* per la chiesa di San Paolo fuori le Mura a Roma il 19 febbraio 1603. L'atto si presenta inconsueto: non viene menzionato l'ammontare del pagamento, ma la pittrice verrà pagata lo stesso prezzo stipulato per le altre pale d'altare realizzate dai colleghi maschi. Un dettaglio importante che evidenzia la sua dignità e la grande qualità delle sue opere, senza riconoscerne la professionalità, dal momento che la carriera e i guadagni furono sempre gestiti dal marito¹⁴⁰.

L'identità di Elisabetta Sirani, invece, rimane legata alla famiglia perché, essendo rimasta nubile, fu il padre Giovanni Andrea a esercitare ogni diritto su di lei. A soli diciannove anni ricevette l'incarico per un immenso quadro, il *Battesimo di Cristo*, per la chiesa di San Girolamo

di artiste professioniste. È con Elisabetta Sirani e la sua accademia femminile che la trasmissione del patrimonio culturale bolognese mediata attraverso e dalle donne viene, direi, formalmente istituzionalizzata».

¹³⁸ B. BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, in «Renaissance studies», XVIII, 2, 2004, pp. 239-286.

¹³⁹ I. GRAZIANI, *La leggenda della donna artista*, in *Il Cinquecento: un'avventura artista tra natura e idea*, a cura di V. FORTUANTI, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. 129-147.

¹⁴⁰ R. MORSELLI, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, cit., p. 146.

della Certosa, per cui venne pagata mille lire¹⁴¹, un compenso appropriato per l'opera d'esordio dell'artista secondo Modesti¹⁴².

Grazie a Malvasia, sappiamo che Elisabetta Sirani aveva un registro in cui annotò tutte le opere che realizzò tra il 1655 e il 1665. In prima persona, l'artista riporta tutti i dettagli sulle relazioni coi committenti, centodieci in tutto, sulla destinazione delle opere, sulla conoscenza o meno del committente. Nella *Nota* vengono registrati in tutto circa 195 dipinti, ma altri non vengono menzionati¹⁴³. Sommando le opere note e menzionate nelle fonti secentesche, centocinquanta, e quelle nelle collezioni bolognesi del XVII secolo, settanta, a cui bisogna escludere quelle riportate nel suo registro, la somma ammonta a trecento opere circa. Questi dati dimostrano l'intensa produttività dell'artista, trenta dipinti all'anno, due o tre al mese¹⁴⁴. Per avere un'idea a quanto venivano venduti, acquistati o valutati i dipinti di Elisabetta Sirani, si può prendere il caso di uno dei suoi principali committenti, Simone Tassi. Quest'ultimo commissiona all'artista una *Testa della Vergine*, la pala di *Sant'Antonio e il Bambino Gesù* e una *Porzia*. La *Porzia* viene valutata cinquecento lire bolognesi, mentre il *San Giacomo* del Guercino solo centoventi lire¹⁴⁵. Questo confronto dimostra come i quadri della pittrice avessero ormai raggiunto una quotazione piuttosto alta. L'intensa attività della pittrice e i suoi grandi guadagni vennero stroncati dalla morte prematura e pose fine anche al benessere della famiglia, tant'è che l'ormai malato Giovanni Andrea Sirani dovette riprendere in mano il pennello per sostenere la famiglia.

Bologna vanta anche il primato di aver dato all'Italia la prima artista donna: la santa Caterina Vigri (Bologna, 1413-Bologna, 1463)¹⁴⁶. Fondatrice del monastero del Corpus Domini, viene riconosciuta nella storiografia come artista dal Malvasia¹⁴⁷, aspetto importante che le varrà nel 1710 la dedica dell'Accademia Clementina.

¹⁴¹ L. CRESPI, *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, Bologna, Tommaso D'Aquino, 1772, p. 21.

¹⁴² A. MODESTI, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento*, cit., p. 172.

¹⁴³ R. MORSELLI, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, cit., p. 148.

¹⁴⁴ *Ibidem*. Morselli sottolinea come Guercino, sempre tra il 1655 e il 1665, realizzò centoundici quadri, molto meno della metà rispetto a ciò che realizzò Elisabetta Sirani.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 149.

¹⁴⁶ Viene riconosciuta come artista dal Malvasia, ma la prima biografia su Caterina Vigri risale al 1630: G. GRASSETTI, *Vita Della Beata Caterina Di Bologna*, Bologna, Cochi, 1630; segue: I. BEMBO, *Le Armi necessarie alla battaglia spirituale, operette composta da S. Caterina da Bologna alla quale si aggiunge lo Specchio di Illuminazione sulla vita della medesima santa*, Bologna, 1787; C. ZAMBONI, *Vita di Santa Caterina de' Vigri bolognese*, Bologna, tip. Pontificia Mareggiani, 1877; G. CANTAGALLI, *Caterina de' Vigri la santa della città di Bologna*, Bologna, Tip. A. Brunelli, 1928; V. FORTUNATI, *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Bologna, Compositori, 2002; *Caterina Vigri, la santa e la città*, atti del convegno (Bologna, 13-15 novembre 2002), a cura di C. LEONARDI, Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2004.

¹⁴⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, cit., p. 33.

Se Vasari ha dato vita ad una favola che riflette la vita romantica dell'artista, approccio che ha influenzato molte biografie italiane per le donne artiste, gli scrittori bolognesi si discostano completamente da questo criterio, e lo si può notare dai numeri delle donne profilate e i numeri delle opere menzionate. Oltre al Malvasia, tra le fonti seicentesche, troviamo Antonio di Paolo Masini (1599-1691) che, nella seconda edizione della *Bologna perlustrata* detta con *Aggiunte*¹⁴⁸ del 1690, restituisce la prima fonte biografica nota di artiste quali Anna Teresa Messieri, Angela Cantelli Cavazza, Maria Oriana Galli da Bibbiena, Camilla Lauteri e Lucrezia Scarfaglia¹⁴⁹. La fonte biografica che ha raggruppato il maggior numero di artiste donne è quella di Marcello Oretti: nel suo manoscritto inedito *Notizie de' Professori del Dissegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*¹⁵⁰ troviamo raccolte sessantaquattro biografie di artiste vissute tra il Cinquecento e il Settecento, un numero che supera qualsiasi opera biografica scritta fino ad allora¹⁵¹.

1.4 L'Ottocento e il Novecento: il mito delle artiste

L'Ottocento è il secolo in cui le storie di alcune artiste diventano soggetti di libera interpretazione romantica. Nel 1822 viene esposto al Salon un dipinto di Louis Ducis (1775-1847) dedicato a Properzia de' Rossi, all'epoca ricordata per aver vissuto un amore infelice. Quest'opera fa parte di un nucleo di quattro dipinti dedicati agli amori infelici sotto il titolo *Les Arts sous l'empire de l'Amour*, oggi conservate al Musée des Beaux-Arts di Limoges, e commissionati dalla duchessa di Berry, ovvero Carolina di Borbone principessa delle Due Sicilie, in seguito alla morte del marito Carlo Ferdinando d'Artois duca di Berry nel 1820. Nel 1823 viene pubblicata la collezione della duchessa corredata di incisioni e la scena viene così descritta: «Properzia de Rossi, artiste bolognaise, un bas-relief dont le sujet est lié à l'histoire de sa vie et des tristes amour»¹⁵². Nel quadro troviamo raffigurati strumenti che rimandano al lavoro di scultrice e un bassorilievo che evoca i sentimenti dell'artista. Properzia è rappresentata intenta a scoprire un bassorilievo che raffigura il mito di Arianna abbandonata nell'isola, mentre sullo sfondo la nave di Teseo che si

¹⁴⁸ A. ARFELLI, *Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l'aggiunta inedita del 1690*, Bologna, Tip. Azzoguidi, 1959.

¹⁴⁹ R. MORSELLI, B. BOHN, *Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art: Archival Discoveries*, Amsterdam, University Press, 2019, p. 15.

¹⁵⁰ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del Dissegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, cit.

¹⁵¹ Si veda Appendice A.

¹⁵² La descrizione dell'opera è del conservatore del museo, il pittore e cavalier C.P. LANDON, *Choix de tableaux modernes de la Galerie de son Altesse Royale M.me la Duchesse de Berry*, Parigi, 1823, p. 5. «Properzia de Rossi, artista bolognaise, un bassorilievo il cui soggetto è legato alla storia della sua vita e del suo triste amore».

allontana. Da questa prima raffigurazione in chiave favolistica, Properzia diventerà soggetto d'ispirazione per un poema¹⁵³ di Felicia Hemans (1793-1835) pubblicato nel 1828 e, in seguito, protagonista della rappresentazione tragica *Properzia de' Rossi*¹⁵⁴ di Paolo Costa (1771-1836).

Un altro mito di epoca romantica è quello di Irene di Spilimbergo, artista che la storiografia riconosce come allieva di Tiziano, dove nella produzione artistica ottocentesca viene raffigurata insieme al maestro in molte opere. Il mito di Irene ispirò l'artista William Dyce (1806-1864), autore del dipinto, oggi perduto, *Tiziano e Irene di Spilimbergo*, presentato alla mostra annuale della Royal Academy e descritto nella recensione pubblicata sul «Blackwood's Edinburgh Magazine»¹⁵⁵ nel 1840, ma è soprattutto ritratta dagli artisti friulani Domenico Fabris (1814-1901) che nel 1852, rappresenta Irene intenta a ritrarre Tiziano in un affresco di palazzo Mangilli-Del Torso a Udine; Antonio Rotta (1828-1903), che partecipa col dipinto *Tiziano Vecellio istruisce nella pittura Irene di Spilimbergo* all'Esposizione di Belle Arti a Milano nel 1853; Jacopo D'Andrea (1819-1906), che nel 1856 presenta all'Esposizione di Belle Arti di Udine l'opera *Tiziano insegna la pittura a Irene di Spilimbergo*, mentre nel 1857 realizza per i conti di Maniago, *La regina Bona di Polonia dona a Irene di Spilimbergo un diadema di pietre preziose*¹⁵⁶. Anche lo scrittore Ippolito Nievo (1831-1861) fu ispirato dal mito di Irene, tant'è che le dedicò un poema pubblicato in *Canti del Friuli*¹⁵⁷.

La figlia di Tintoretto, Marietta Robusti, viene descritta da giovane in abiti maschili per poter frequentare la bottega senza destare scandalo¹⁵⁸ e nella mitografia dell'Ottocento viene ritratta nel letto di morte e compianta dal padre. Anche Marietta diventa la protagonista di opere drammaturgiche come quella di Luigi Marta (1790-1885) rappresentata a Milano il 7 marzo 1845 col titolo *Il Tintoretto e sua figlia* e, nel 1859, Ferdinand Dugué (1816-1913) ne *La Fille de Tintoret*¹⁵⁹. Riguardo alla prematura morte di Elisabetta Sirani, Malvasia aveva avanzato l'ipotesi che la morte dell'artista fosse avvenuta per mano della serva che «non negò aver posto nella di lei

¹⁵³ F. HEMANS, *Records of Woman: With Other Poems*, Edinburgo-Londra, 1828, pp. 46-54.

¹⁵⁴ P. COSTA, *Properzia de Rossi. Rappresentazione tragica del signor Paolo Costa*, Bologna, tipografia Cardinali e Frulli, 1828.

¹⁵⁵ *Royal Academy Exhibition*, in «Blackwood's Edinburgh Magazine», XLVIII, CCXCIX, 1840, p. 380. «No. 197. Titian and Irene di Spilimbergo. W. Dyce. – This represents Titian reclining on the grass in the grounds of a villa, enjoying the conversation of the beautiful Irene. There is something so odd in this picture, that you are at first more disposed to laugh at it than to admire. It is, however, a clean picture, though in many parts affected, as in the whiteness of Irene's face; and certainly, poor Titian, whom we never think of but with respect, is here too much of the sprawling Scaramouch or Jackpudding. There is an audacity in the picture, which, subdued, may make a painter».

¹⁵⁶ Cfr. G. MORI, in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, cit., p. 45.

¹⁵⁷ I. NIEVO, *Canti del Friuli*, Udine, 1912, pp. 73-74.

¹⁵⁸ *Marietta Robusti detta la Tintoretta pittrice*, in *Almanacco pittorico anno [...] che contiene num. 12 ritratti di pittori della Real Galleria di Firenze, co' loro rispettivi elogi; la statua del Perseo del Cellini, con sua illustrazione, ed altro riguardante le belle arti*, Firenze, Pagani, 1798, pp. 92-99. «E siccome in ogni sua azione ella dimostrava un vivacissimo spirito, e un portamento maschile, questo impegnò il padre per qualche tempo a vestirla da uomo».

¹⁵⁹ F. DUGUÉ, *La fille du Tintoret: drame en cinq actes et six tableaux*, Lévy, 1859.

ministra una poluere»¹⁶⁰: questo divenne un caso poliziesco, origine del racconto *Di Elisabetta Sirani pittrice bolognese e del supporto veneficio*¹⁶¹ di Ottavio Mazzoni Toselli del 1833, mentre Ulisse Guidi analizzò le *Prove legali sull'avvelenamento della celebre pittrice Elisabetta Sirani emergenti dal relativo processo* (1854)¹⁶².

L'Ottocento è anche il secolo in cui vengono pubblicati i primi testi dedicati allo studio dell'arte femminile e dove si svolgono le prime mostre dedicate alle donne artiste. Nel 1858 esce a Berlino il volume *Die Frauen in der Kunstgeschichte* di Ernst Guhl (1819-1862). Il volume, suddiviso in nove capitoli, è il primo tentativo di storicizzazione della figura della donna nel campo delle arti visive, partendo dall'antica Grecia fino ai primi decenni dell'Ottocento, attraverso il recupero delle fonti dalla trattatistica. L'anno seguente, Elizabeth Fries Lummis Ellet (1818-1877) pubblica a Londra *Women Artists in All Ages and Countries*, con l'intento di analizzare la posizione sociale delle artiste del passato. Anche in Italia cominciano ad essere pubblicati i primi testi sulle artiste, ma in più in generale sulle donne. Nel 1840 viene pubblicato a Roma *Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo*¹⁶³; nel 1876 Salvatore Muzzi (1807-1814) pubblica *Vite d'Italiani illustri in ogni ramo dello scibile: da Pitagora a Gino Capponi, scritte pel popolo e le scuole*, in cui troviamo la biografia di Elisabetta Sirani, dove scrive: «io mi credo che nessuna pittrice superasse mai Elisabetta Sirani, la quale visse brevissima vita, e ciò non pertanto acquistossi fama nell'arte come se vivuto avesse lunghissima età»¹⁶⁴. Nel 1877 viene pubblicato lo studio condotto da Marco Minghetti (1818-1886) sul ruolo svolto da alcune figure femminili nell'arte del Quattro e del Cinquecento nella rivista *Nuova Antologia*¹⁶⁵.

Dalla seconda metà del secolo diversi furono i tentativi di scrivere una storia dell'arte al femminile: nel 1893 viene pubblicata l'impresa di Marius Vachon (1850-1928), *La Femme dans l'Art*, che aveva come scopo quello di glorificare le donne come ispiratrici dei grandi geni e come artiste, anche se quest'ultimo aspetto è quello meno indagato dall'autore. Agli inizi del XX secolo, nel 1904 viene pubblicato *Women in the Fine Arts*¹⁶⁶ dell'americana Clara Erskine Clement Waters (1834-1916), seguito, nel 1905, dal volume *Women Painters of the World, from the time of*

¹⁶⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, cit., p. 479.

¹⁶¹ O.M. TOSELLI, *Di Elisabetta Sirani, pittrice Bolognese, e del supposto veneficio onde credesi morta nell'anno 27 di sua età: racconto storico*, Bologna, tip. Del Genio, 1833.

¹⁶² Il mito di Elisabetta Sirani è delineato da V. RONCUZZI ROVERSI-MONACO, *Il "personaggio" Elisabetta Sirani nella produzione editoriale bolognese dell'Ottocento*, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, cit., pp. 153-163.

¹⁶³ *Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo*, Roma, Pallotta, 1855.

¹⁶⁴ S. MUTTI, *Vite d'Italiani illustri in ogni ramo dello scibile: da Pitagora a Gino Capponi, scritte pel popolo e le scuole*, cit., p. 368.

¹⁶⁵ M. MINGHETTI, *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, in «Nuova antologia», Firenze, 1877, pp. 3-42.

¹⁶⁶ C.E. CLEMENT WATERS, *Women in the Fine Arts*, New York, Hacker Art Books, 1974.

*Caterina Vigri, 1413–1463, to Rosa Bonheur and the present day*¹⁶⁷ di Walter Shaw Sparrow (1862-1940).

Nell'Ottocento cominciano a nascere le prime associazioni di artiste, dal momento in cui non potevano ancora avere accesso alle accademie. La scultrice Hélène Bertaux (1825-1909) fondatrice dell'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS)¹⁶⁸, promuove, a partire dal 1882, delle mostre a supporto dello studio e della creatività femminile tant'è che, nel 1883, Bertaux, insieme ad altre artiste, ottiene un riconoscimento alla World's Columbian Exposition di Chicago. Per celebrare i quattrocento anni dalla scoperta d'America, venne costruito il Woman's Building¹⁶⁹, progettato dalla prima donna laureata in architettura al Massachusetts Institute of Technology di Boston, Sophia Hayden (1868-1953). L'edificio, realizzato sullo stile delle ville neorinascimentali, venne decorato da diverse artiste contemporanee, tra cui Mary Fairchild MacMonnies (1858-1946) e Mary Cassatt (1844-1926). Dell'esposizione dei manufatti e delle opere d'arte si occupò un comitato di sole donne, presieduto dalla collezionista Bertha Palmer (1849-1918). Le mostre, che si svolsero all'interno del Woman's Building, rappresentano i primi esempi di ricerca espositiva sulla base di un arco temporale molto ampio: vengono esposte opere di carattere puramente artigianale accanto a quelle di stampo accademico. L'Ottocento restituisce, per la prima volta nella storia dell'arte, il giusto riconoscimento alle donne artiste, riservato fino ad ora agli uomini e apre la strada agli studi e alle esposizioni che si svolgeranno del corso del Novecento.

L'evento in cui viene presentata una nuova metodologia di ricerca nel campo delle artiste donne è la mostra internazionale *Women Artists: 1550-1950* del 1976 curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, in cui vengono mostrate al pubblico e agli studiosi le opere di ottantatré artiste «meravigliosamente creative, estremamente competenti, e decisamente interessanti. E alcune di queste erano state apprezzate e ammirate nel loro Paese natale, anche se non potevano essere considerate superstar internazionali»¹⁷⁰.

¹⁶⁷ W.S. SPARROW, *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri, 1413–1463, to Rosa Bonheur and the present day*, New York, Hacker Art Books, 1976.

¹⁶⁸ La prima mostra del gruppo si svolse dal 25 gennaio 1882 al 14 febbraio 1882 in una sala del Cercle des arts libéraux in rue Vivienne 499 con una cinquantina di opere di trentotto artiste. Si veda: *Union des Femmes peintres et sculpteurs*, in «Le Gazette des femmes», 25 gennaio 1882, p. 1.

¹⁶⁹ Per una ricostruzione dell'organizzazione del Woman's Building e un'analisi degli eventi correlati si veda: J.M. WEIMANN, *The Fair Women. The Story of The Woman's Building World's Columbian Exposition Chicago*, 1981.

¹⁷⁰ L. NOCHLIN, *Starting From Scratch. The Beginnings of Feminist Art History*, in «Women's Art Magazine», 61, 1994, pp. 6-11.

CAPITOLO 2

IL REINSERIMENTO DELLE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLA STORIA DELL'ARTE TRA ESPOSIZIONI E PUBBLICAZIONI

2.1 Negli Stati Uniti: *Why Have There Been No Great Women Artists?* e la mostra *Women Artists: 1550-1950*

Vorrei portare indietro l'orologio del tempo al novembre 1970, un tempo in cui non c'erano *Women's Studies*, teoria femminista, *African American Studies*, *Queer Studies*, *Post-colonial Studies* [...] C'era invece una storia dell'arte che più o meno partiva dalle piramidi e arrivava a Picasso. [...] Nelle riviste d'arte più importanti, come ArtNews, su un totale di ottantuno articoli sugli artisti, solo due erano dedicati alle donne pittrici. Nell'anno successivo, dieci articoli su ottantaquattro erano dedicati alle donne, ma questo include i nove articoli del numero speciale sulla donna di gennaio, in cui compariva *Why Have There Been No Great Women Artists?* [...] È stato concepito durante i giorni più caldi della nascita del movimento di liberazione delle donne nel 1970 e condivide l'energia politica e l'ottimismo di quel periodo.¹⁷¹

Così Linda Nochlin (1931-2017) descrive il clima culturale statunitense in cui uscì nel 1971 *Why Have There Been No Great Women Artists?*, un saggio dal titolo che fa «scuotere la testa agli uomini con aria di sufficienza e digrignare i denti alle donne per l'umiliazione» col rischio di «abboccare inghiottendo l'esca con tutto l'amo, e cercare di rispondere alla domanda così com'è formulata»¹⁷², senza mettere in discussione i presupposti. La pubblicazione di questo saggio apre la strada a quella che viene definita la storia femminista dell'arte, un lavoro che Nochlin definisce una faccenda comunitaria e sovradeterminata: «Noi – come comunità di artiste, storiche dell'arte, critiche d'arte – lavorando insieme abbiamo cambiato il discorso e la produzione del nostro campo»¹⁷³.

Era stato l'incontro col gallerista Richard Feigen (1930-2021) a ispirare Nochlin. Dopo aver partecipato a una cerimonia al Vassar College di Poughkeepsie nel 1970, Feigen si era rivolto alla studiosa dicendole: «Linda, I would love to show women artists, but I can't find any good ones.

¹⁷¹ L. NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*, in C. ARMSTRONG, C. DE ZEGHER (a cura di), *Women Artists at the Millennium*, The MIT Press, Cambridge Mass, Londra, 2006, p. 21.

¹⁷² L. NOCHLIN, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, trad. it. J. PERNA, Roma, Castelvecchi, 2014 (ed. orig. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971), pp. 23-24.

¹⁷³ L. NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*, cit., p. 28.

Why are there no great women artists?»¹⁷⁴. La risposta della Nochlin arriva nel gennaio del 1971 all'interno della rivista «ArtNews» col sottotitolo, oggi raramente riportato: *Effetti sulla storia dell'arte e sulla scena dell'arte contemporanea prodotti dal Movimento di Liberazione delle Donne. Ovvero, come stupide domande richiedano lunghe risposte*. Il titolo al passato¹⁷⁵ è rivolto alla storia dell'arte: un attacco al canone vasariano che escludeva le artiste dall'idea stessa di genio. Nochlin smonta, in chiave ironica, «il mito del grande artista: protagonista, eccezionale e divino, di centinaia di monografie, depositario di un'innata essenza misteriosa, un po' come l'ingrediente segreto del brodo della signora Grass, chiamata 'genio' o 'talento'»: una favola tramandata sulla base di una struttura romantica, elitaria, sul culto dell'individuo e della stesura di migliaia di monografie, su cui si basa la professione dello storico dell'arte¹⁷⁶. L'autrice mette in luce le barriere istituzionali e strutturali che ostacolano le donne e i gruppi minoritari. La frase, che ritorna spesso nel testo «nell'arte come in ogni altro campo», mette in evidenza la distribuzione del potere legata al genere e alle conseguenze nel sistema delle disuguaglianze in merito agli accessi alla formazione artistica, ai luoghi della visibilità, dei riconoscimenti, ma anche alla questione della *grandezza* e del genio. L'arte, spiega Nochlin, è frutto di una situazione sociale determinata dalle istituzioni, quali il mecenatismo, le accademie, oppure i miti sugli artisti.

Il saggio procede attraverso quei *topoi* all'interno dei quali si cerca di trovare una spiegazione per la presenza della donna nel campo dell'arte: dalla sua esclusione allo studio del nudo, dall'analisi degli ambienti familiari di provenienza, a quella delle classi sociali. Nochlin, infatti, pone il quesito del motivo per cui non si riscontrano nel corso della storia dell'arte dei grandi artisti fra gli aristocratici e, come emerge dal primo capitolo di questa dissertazione, la maggior parte delle artiste tra il Cinquecento e il Seicento erano figlie d'artista. Inoltre, nega l'esistenza di caratteristiche comuni nell'arte fatta da artiste e di come sia sbagliata l'idea di arte all'interno del mondo femminista, ovvero della convinzione che si tratti dell'espressione diretta e personale del vissuto dell'artista. La realizzazione di un'opera consiste quasi sempre nella padronanza di un

¹⁷⁴ «Linda, a me piacerebbe molto esporre il lavoro di artiste, ma non riesco a trovarne di brave. Perché non ci sono grandi artiste?», A. SHAW, *Pioneering feminist art historian Linda Nochlin dies aged 86*, in «The Art Newspaper», 31 ottobre 2017, <https://www.theartnewspaper.com/2017/10/31/pioneering-feminist-art-historian-linda-nochlin-dies-aged-86> (24/07/2022).

¹⁷⁵ Il saggio esce anche sul volume *Woman in Sexist Society* (1971) ma col titolo al presente *Why Are There No Great Women Artists?*. La questione sulla formula passato-presente del titolo viene chiarita dalla stessa Nochlin: «Il mio titolo in origine, e così è sempre rimasto nella mia testa, era: 'perché non ci sono state grandi artiste?', a sottolineare la natura storica della domanda piuttosto che una qualche forma di essenza. Immagino che altri/e curatori/trici abbiano trovato più facile, più semplice e più orecchiabile (eufonico) sostituire il *non ci sono state* con il *non ci sono*, senza tenere conto delle implicazioni dei due titoli». Quindi, la scelta di utilizzare il titolo al presente fu dettata per sottolineare l'aspetto politico della lotta femminista dell'epoca. Cfr. L. NOCHLIN, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, cit., pp. 10-11.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 41.

linguaggio appreso e sviluppato attraverso lo studio e l'esperienza. Le artiste, infatti, mostrano più caratteristiche comuni coi loro colleghi che non fra di loro. D'altronde:

Se davvero ci fossero tante grandi artiste da «scoprire» o se i canoni dell'arte delle donne fossero differenti da quelli dell'arte fatta dagli uomini [...] che senso avrebbe la lotta delle femministe? Se nelle arti le donne avessero eguagliato lo *status* degli uomini, allora le cose andrebbero così come stanno.¹⁷⁷

Chi ha dei privilegi se li tiene chiaramente stretti. Così la questione dell'uguaglianza delle donne non dipende dalla relativa benevolenza o cattiva volontà di singoli uomini, ma dalla natura stessa delle strutture istituzionali e dalla visione della realtà che esse impongono agli esseri umani. La storica disuguaglianza sistemica ha avuto un impatto duraturo sul mancato avanzamento di chiunque non sia nato maschio di razza bianca, possibilmente dal ceto medio in su. Le donne, sostiene Nochlin, devono pensare a sé stesse come soggetti paritari che si devono impegnare per la creazione di un mondo di pari opportunità, accessibili anche a loro e sostenute dalle stesse istituzioni.

Linda Nochlin ha modo di mettere in campo le sue teorie quando la storica dell'arte Ann Sutherland Harris (1937) le chiede di essere la co-curatrice dell'esposizione *Women Artists: 1550-1950* inaugurata il 21 dicembre 1976 al Los Angeles County Museum of Art. È stata una mostra itinerante che ha attraversato gli Stati Uniti dal dicembre 1976 al novembre 1977: dopo Los Angeles viene presentata ad Austin, Pittsburgh e Brooklyn a New York. Tuttavia, le uniche fotografie dell'allestimento della mostra provengono dall'ultima tappa al Brooklyn Museum (fig. 2, fig. 3, fig. 4, fig. 5).

¹⁷⁷ Ivi, p. 31.



Figura 2. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.



Figura 3. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.



Figura 4. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.



Figura 5. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.

La descrizione che Peter Walch fa dell'allestimento di Los Angeles si adatta forse meglio alle immagini scattate a New York. Infatti, nella sua recensione della mostra, Walch paragona l'allestimento storico e sobrio a quello di una collezione universitaria¹⁷⁸. Attraverso questo confronto, diventano evidenti le finalità didattiche della mostra, nate dalla volontà delle curatrici di offrire al grande pubblico e agli storici dell'arte una raccolta unica di materiali e conoscenze su tutte queste artiste. Come si può vedere nelle fotografie del Brooklyn Museum, tale approccio si concretizza in un'estetica classica, basata su un'organizzazione cronologica. Una ricerca così vasta doveva essere delimitata in modo chiaro: per questo le due curatrici specificarono nella prefazione del catalogo che il campo d'indagine fu limitato alla pittura e i confini cronologici furono fissati sulla base della data di nascita delle artiste del Novecento, non oltre il 1910 e dalle date di esecuzione delle opere, che dovevano essere realizzate entro il 1950. Le due storiche dell'arte scrissero anche: «Non sarebbe stato possibile rappresentare tutte le donne autrici di un dipinto o di un'opera grafica valida tra il 1550 e il 1950»¹⁷⁹. Alla base di questa ricognizione ci sono delle premesse di un'idea femminista della storia, come spiega molto bene Linda Nochlin:

Cominciato con una rivoluzione, questo discorso sulle donne ariste finisce, forse a proposito, con un'altra odierna rivoluzione, l'odierna rivoluzione femminista, che in un certo senso ha dato vita, nell'arte come in ogni altro campo della realtà umana, a una nuova storia, una più valida, una più ricca, più articolata interpretazione del passato.¹⁸⁰

Le argomentazioni esposte dalla Nochlin nel suo saggio sono evidenziate nelle scelte curatoriali della mostra, dove i generi 'secondari', come le nature morte e la ritrattistica, sono mostrati in contrasto con rare eccezioni storiche. Il suo punto di vista è elaborato anche all'interno del catalogo, che gioca un ruolo importante nell'eredità della mostra. Sia Nochlin che Harris insistono sull'importanza che attribuiscono al potenziale patrimonio della mostra, e questo obiettivo è esplicitamente dichiarato più volte, quando ribadiscono la volontà di cambiare il modo in cui le donne sono percepite nell'istituzione artistica. Il catalogo è una risorsa preziosa perché raccoglie una grande quantità di informazioni provenienti da una varietà di fonti sulla vita delle artiste presenti, nonostante le due curatrici abbiano ammesso di aver dovuto escludere figure importanti a causa dei disagi legati ai finanziamenti e ai prestiti, che le hanno portate a presentare, in alcuni casi, delle opere minori¹⁸¹. Mary D. Garrard nella sua recensione sostiene che le critiche alle

¹⁷⁸ P. WALCH, *Reviews: Women Artists: 1550-1950*, in «Art Journal», 36, 4, 1977, pp. 327-328.

¹⁷⁹ *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., p. 13.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 62.

¹⁸¹ Ad esempio, Georgia O'Keffe si rifiutò di prestare un suo dipinto ad una sola mostra di artiste, tant'è che Nochlin dovette prendere in prestito due disegni più 'modesti' per presentare al pubblico quest'artista. Cfr. H.M. SHEETS, *Female Artists Are (Finally) Getting Their Tour*, in «The New York Times», 29 marzo 2016, <https://www.nytimes.com/2016/04/03/arts/design/the-resurgence-of-women-only-art-shows.html> (25/07/2022).

single selezioni sono ingiustificate¹⁸², a causa dei problemi che le curatrici hanno dovuto affrontare per allestire una mostra di tale portata. Tuttavia, Nochlin non riconosce alcune legittimità a quegli attacchi: nell'introduzione di *Women, Art and Power And Other Essays* li denuncia come la conseguenza del rifiuto dell'istituzione di abbracciare «posizioni femministe radicali come la sua» e sottolinea che equivalevano a dire che l'arte si riduceva solo alle condizioni limitanti di produzione delle singole opere piuttosto che a un contesto sociale più globale¹⁸³. Questo dibattito pone la mostra all'interno di progetti politici, in particolare di quelli che mirano a proporre una minoranza, mettendo in discussione i vantaggi e gli svantaggi delle strategie curatoriali che vengono utilizzate. La scelta di radunare in un'unica mostra un grande numero di artiste di epoche e provenienze diverse, infatti, può essere contestabile. Garrad critica l'implicita convinzione che tutte quelle opere insieme avrebbero potuto lavorare bene all'interno della mostra:

I could not help feeling as I walked through the gallery that there was something a little creepy about it. No essence of femininity linked all these artists, true enough, yet here they all were, wrenched from their various natural contexts to combine into two rooms of strange bedfellows [...]. To complement women artists as women artists is a clever way to enforce their otherness, consigning them to some distant ring of non-competitiveness, where they do not have to be seen at all, except as a special class. Thus ironically, the Los Angeles exhibition confirms an historical reality by perpetuating its artificial divisions.¹⁸⁴

Tale critica solleva interrogativi curatoriali più ampi in merito a mostre politicamente impegnate, in particolare sulla possibile ghettizzazione di artiste già sottorappresentate all'interno dell'istituzione artistica, a causa di selezioni espositive che si concentrano principalmente su una caratteristica o sul loro genere.

Women Artists: 1550-1950 ha avuto una grande responsabilità per il modo in cui è stato inteso il ruolo delle donne nella storia dell'arte. Il suo apparente resoconto storico oggettivo delle donne artiste dal Cinquecento al Novecento era, in effetti, una dimostrazione guidata delle condizioni che portarono le donne a ricoprire un ruolo minore nella storia dell'arte, supportate dal vivace retroscena teorico del femminismo statunitense degli anni Settanta. Sheets descrive la rinascita di esposizioni di sole donne nel mondo dell'arte, citando *Women Artists: 1550-1950* come una

¹⁸² M.D. GARRARD, 'Women Artists' in Los Angeles, in «The Burlington Magazine», 119, 892, 1977, pp. 531-532.

¹⁸³ L. NOCHLIN, *Women, Art and Power and other essays*, Londra, Thames and Hudson, 1989, pp. XI-XVI.

¹⁸⁴ M.D. GARRARD, 'Women Artists' in Los Angeles, cit., p. 531. «Non ho potuto fare a meno di sentire, mentre camminavo per la galleria, che c'era qualcosa di un po' inquietante. Nessuna essenza di femminilità accomunava tutte queste artiste, è vero, eppure eccole qui, strappate ai loro diversi contesti naturali per unirsi in due sale di strane compagne di letto [...]. Affiancare le donne artiste alle donne artiste è un modo intelligente per imporre la loro alterità, relegandole in un lontano anello di non competitività, dove non devono essere viste affatto, se non come una classe speciale. Così, ironicamente, la mostra di Los Angeles conferma una realtà storica perpetuando le sue divisioni artificiali».

«mostra fondamentale»¹⁸⁵. Tuttavia, dobbiamo considerare come queste si siano evolute in corso con i nuovi dibattiti nella teoria femminista. In effetti, oltre alla questione della validità di queste rassegne tutte al femminile o della rivalutazione dell'eredità delle artiste al di fuori della cornice incentrata sul maschile della storia dell'arte, il femminismo di quarta ondata sottolinea un aspetto finora omesso: quello delle donne non occidentali. Tra alcuni esempi di questo cambiamento inclusivo troviamo la mostra *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* del 2017, in cui viene esplorato per la prima volta il contributo dell'artiste latino-americane nell'arte contemporanea¹⁸⁶ oppure *Divine e avanguardie: le donne nell'arte russa*¹⁸⁷, in cui la curatrice Evgenija Petrova e il curatore Joseph Kiblitksy hanno voluto restituire il ruolo fondamentale che le donne hanno svolto nell'arte russa tra il XIV e XX secolo e il loro contributo allo sviluppo, alla modernità, all'emancipazione e il riconoscimento dei loro diritti. L'indagine di questi nuovi scenari nella storia dell'arte è stata possibile grazie a eventi innovativi come *Women Artists: 1550-1950*.

2.2 In Italia: il rapporto tra arte e femminismo

Per comprendere il legame tra l'arte e il femminismo nell'Italia degli anni Settanta e l'impatto che ha avuto negli studi di genere nell'arte è necessario, innanzitutto, raccontare l'esperienza di una delle protagoniste della riflessione teorica del femminismo: Carla Lonzi (1931-1982). Laureatasi a Firenze nel 1956 con Roberto Longhi, Lonzi rifiuta la proposta di pubblicazione del suo lavoro rinunciando così alla professione accademica. Prima di abbracciare la militanza femminista, Lonzi svolge l'attività di critica d'arte che si consolida nel giugno del 1960 con la curatela della mostra *La Gibigianna di Pinot Gallizio* presso la Galleria Notizie di Torino, ma il suo lavoro più importante nell'ambito della critica d'arte fu *Autoritratto*¹⁸⁸, pubblicato da Di Donato nel 1969. Attraverso l'uso del registratore, un'assoluta novità all'epoca, l'autrice restituisce l'autentica voce di quattordici artisti – tra cui un'artista, Carla Accardi – dell'avanguardia italiana degli anni Sessanta. Il fulcro dell'interesse di Lonzi non è l'opera compiuta, ma il processo creativo in cui si riconosce l'autenticità dell'artista. È questo il punto comune al suo lavoro di critica e al femminismo. Infatti, con la presa di coscienza femminista,

¹⁸⁵ H.M. SHEETS, *Female Artists Are (Finally) Getting Their Tour*, cit.

¹⁸⁶ https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/radical_women (26/07/2022).

¹⁸⁷ *Divine e avanguardie: le donne nell'arte russa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 ottobre 2020-19 settembre 2021), a cura di E. PETROVA, J. KIBLITKSY, Milano, Skira, 2020.

¹⁸⁸ C. LONZI, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, Abscondita, 2019 (prima ed. Bari, 1969).

Lonzi maturò l'esistenza di una distinzione tra autenticità e creatività. L'arte, in questo momento, corrisponde per l'autrice a una «struttura dell'umanità» e rappresenta una «possibilità d'incontro, come invito a partecipare rivolto agli artisti direttamente a ciascuno di noi»¹⁸⁹. Nella visione lonziana, l'affermazione della creatività da parte di un sistema culturale – il critico d'arte – creerebbe un filtro in chi ne fruisce come spettatore, spettatrice. Quindi, la funzione dello spettatore e della spettatrice è quella di sottrarre al critico il giudizio nell'accettazione o rifiuto di un'opera, permettendo alla creatività di entrare all'interno della vita umana e sociale di ognuno di noi.

Nel corso degli anni Sessanta, non è solo Lonzi a mettere in discussione il ruolo della critica. Nella rivista «Nac»¹⁹⁰ si apre un dibattito su questo tema. Viene inaugurato con un intervento, nell'ottobre del 1970, di Germano Celant, intitolato *Per una critica acritica*¹⁹¹, introdotto da un passo di Susan Sontag da *Contro l'interpretazione*¹⁹². Celant considera l'attività di critica come una «violenza linguistica» e si interroga sulle possibili varianti. Lonzi interviene, nel dicembre del 1970, con l'articolo *La critica è potere*¹⁹³, con cui pone fine alla sua attività di critica d'arte. In questo articolo ribadisce che l'arte è una categoria culturale e contesta il giudizio oggettivo del critico, reputandolo fuorviante perché esterno alla società:

Il commento del critico, ma anche solo la sua presenza come struttura mentale e come ruolo, è l'eco di una condizione umana alienata che suppone sé stessa in relazione dialettica con l'artista mentre gli è incompatibile; non opposta, ma sganciata da lui¹⁹⁴.

Il 1970 è l'anno della svolta. Il passaggio al femminismo di Carla Lonzi determinò un completo rifiuto di qualsiasi forma di cultura, prima di tutte quella che le era appartenuta fino a quel momento: l'arte. Nei primi mesi del 1970 Lonzi lavora con Carla Accardi (1924-2014) ed Elvira Banotti (1933-2014) alla stesura del *Manifesto di Rivolta Femminile*, pubblicato nel luglio dello stesso anno. Il biasimo di Lonzi nei confronti della cultura si radicalizza, rendendo impossibile proseguire il proprio percorso su questa via:

Prende qui corpo una delle ragioni del suo passaggio al femminismo e della scelta di un femminismo esistenziale. Questa impossibilità di trovare risposta nella cultura si presenta infatti come propria della donna. La donna appare colei che al meglio incarna nella società la figura ideale dello spettatore. La complicità di cui il protagonista dell'arte e della cultura vive,

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 3, p. 5.

¹⁹⁰ <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/larivista.php> (11/11/2022).

¹⁹¹ G. CELANT, *Per una critica acritica*, in «Nac», 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

¹⁹² S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998 (ed. or. *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1966).

¹⁹³ C. LONZI, *La critica è potere*, in «Nac», 3, dicembre 1970, pp. 5-6.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 6.

sembra adattarsi perfettamente alla funzione complementare che la donna svolge al fianco dell'uomo.¹⁹⁵

Il bisogno di mantenere una distinzione tra chi è artefice della creatività e chi la fruisce si articola nella differenza tra uomo e donna:

Così sono arrivata al femminismo che è stata la mia festa [...]. Dovevo trovare chi ero, alla fine, dopo aver accettato di essere qualcosa che non sapevo. Questo non è un processo creativo poiché quello che mi disturba nell'artista è il ruolo che di protagonista che richiede uno spettatore. Anche in *Autoritratto* dicevo che tutti devono essere creativi, non è immaginabile che si accetti una parte di umanità tagliata fuori.¹⁹⁶

Queste idee verranno rese note in uno dei primi opuscoli di Rivolta Femminile, intitolato *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione maschile*, uscito nel marzo del 1971¹⁹⁷. Lonzi spiega che l'artista si sente abbandonato dalla donna nel momento in cui essa abbandona «il ruolo e l'archetipo di spettatrice». Questo causa il vacillamento dell'esistenza dell'opera d'arte, avendo perduto la sicurezza del mito femminile come ruolo ricettivo. Lonzi parla della necessità di «assentarsi» dalla creatività maschile, che corrisponde all'arte in generale e l'assentarsi da parte della donna corrisponde a un gesto creativo.

Il 1970 rappresenta il momento critico per la nascita del femminismo radicale italiano, che si concretizza prima nell'esperienza romana di Rivolta Femminile, seguita da quella milanese di Anabasi¹⁹⁸, formatasi a luglio su iniziativa di Serena Castaldi (1943). Si trattano dei primi gruppi composti da solamente donne, in cui praticano fin da subito l'autocoscienza e il separatismo. Rivolta Femminile ebbe una risonanza maggiore perché, dopo la nascita del nucleo romano, si formarono dei gruppi a Milano, Torino, Genova, Firenze e Lugano¹⁹⁹. Inoltre, privilegiarono la forma scritta, facilitando così la trasmissione delle riflessioni del gruppo e fondarono una propria casa editrice, Scritti di Rivolta Femminile a Milano, rendendosi completamente autonome da qualsiasi implicazione maschile.

Lo sviluppo del movimento femminista italiano è legato ad una serie di sollecitazioni e stimoli provenienti dai movimenti sorti negli Stati Uniti e poi in Europa. In Italia l'esperienza femminista assunse una pluralità di forme e modi, tanto da determinare delle differenze da un gruppo

¹⁹⁵ M.L. BOCCIA, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 60.

¹⁹⁶ M. LONZI, A. JAQUINTA, *Vita di Carla Lonzi*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1990, p. 26.

¹⁹⁷ C. LONZI, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione maschile*, in C. LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, pp. 63-65.

¹⁹⁸ Cfr. *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, a cura di A.R. CALABRÒ, L. GRASSO, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 258-276.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 234-257.

all'altro²⁰⁰. Il contributo principale del femminismo statunitense a quello europeo e italiano fu l'adozione delle pratiche separatiste e dell'autocoscienza²⁰¹. Il separatismo adotta la sottrazione delle relazioni con gli uomini, ritenendo che il linguaggio e le dinamiche che si instaurano con essi pregiudichino le relazioni e quindi la piena ed autentica espressione della donna. L'autocoscienza, invece, si fonda sull'analisi delle condizioni femminili negli aspetti materiali e psichici. Questa pratica nasce dall'esigenza di riscoprire i propri valori e interessi attraverso un'auto-comprensione fatta collettivamente.

Nello studio condotto da Marta Seravalli²⁰² emerge un dato interessante: nel nucleo romano di Rivolta Femminile erano presenti un certo numero di artiste. Non si tratta di un'anomalia, dal momento che Rivolta Femminile nacque su iniziativa di una critica d'arte e di un'artista. Seravalli ipotizza che Lonzi e Accardi abbiano in un primo momento diffuso la notizia della nascita del movimento nel loro ambito di provenienza²⁰³.

[il primo contatto con il femminismo è stato] nel 1970, in autunno. Il poeta e critico d'arte Cesare Vivaldi, mio compagno da pochi mesi, mi consigliò di parlare con Carla Accardi, che stava partecipando ad un gruppo femminista, formato da artiste e intellettuali, a suo dire, di qualità. Così approdai al collettivo di Rivolta Femminile, che faceva capo a Marta Lonzi, sorella della più nota Carla, trasferitasi a Milano. Quello era il secondo anno di attività di Rivolta, avevano già pubblicato il loro manifesto e i primi scandalosi "libretti verdi" (*Sputiamo su Hegel e Donna clitoridea o donna vaginale?*). Con me c'erano due amiche artiste, Elisa Montessori e Elisabetta Gut. Saremmo state una ventina, di cui molte straniere.²⁰⁴

La testimonianza di Simona Weller (1940) è significativa perché riporta che il gruppo era formato da intellettuali e artiste. È quindi possibile accertare la presenza nel nucleo originario di Rivolta Femminile delle figure di Carla Accardi, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, Simona Weller, Elisa Montessori ed Elisabetta Gut²⁰⁵.

²⁰⁰ Una precisazione sui termini. La parola 'femminismo' si riferisce al bagaglio teorico messo a punto dalle donne prima negli Stati Uniti poi in Europa a partire dalla metà degli anni Settanta, bagaglio teorico che, incentrato sui temi del separatismo, della critica al patriarcato, ai ruoli sessuati, diventò patrimonio di quelle donne che, aggregandosi in piccoli gruppi e in collettivi, diedero vita in quegli stessi anni al 'Movimento Femminista'. Per 'Movimento delle Donne' si indica un più vasto movimento di opinione e di intervento politico che ha caratterizzato tutta una serie di settori del sociale fino a quel momento esenti da tematiche femministe. Con il termine 'femminismo diffuso' si intende la realtà sviluppatasi dalla fine degli anni Settanta e nel corso degli anni Ottanta, caratterizzata da un'identità femminile segnata da consapevolezze femministe. Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

²⁰¹ Per il significato di autocoscienza nei gruppi femministi, si veda: C. LONZI, *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., pp. 141-147.

²⁰² M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013.

²⁰³ Cfr. *ivi*, p. 23.

²⁰⁴ *Intervista a Simona Weller*, in M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta* cit., p. 225.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 25.

È importante il ruolo di Carla Accardi, sia nella formazione del gruppo e la stesura del manifesto, sia per la stretta vicinanza con Carla Lonzi già dalla seconda metà degli anni Sessanta – un legame che in seguito si romperà drasticamente. Già dalle pagine di *Autoritratto* si intercettano degli interessi comuni che confluiranno in Rivolta, ma è importante il contributo di Accardi nella formazione del pensiero femminista: sottolinea la condizione esistenziale dell'individuo, dell'artista e della donna; parla di sessualità, del rapporto tra donna e uomo, cerca di capire l'artista come persona, prova insofferenza nei confronti delle istituzioni e racconta la sua esperienza come insegnante alle scuole medie²⁰⁶.

La radicalità di Rivolta Femminile si trasforma in una rigidità che da molte viene percepita con insofferenza: nascono da qui diverse filiazioni²⁰⁷. Lo si legge anche attraverso le testimonianze delle artiste: «La lettura dei punti del manifesto mi lasciò sconcertata perché vi rilevavo un fanatismo che non condividevo. Si capiva che dietro c'erano state discussioni che sintetizzate in quelle frasi forti, non erano più comprensibili»²⁰⁸; «Successivamente però ci dividemmo, perché lei [Lonzi] voleva fare una riflessione interna, coscienziale. Io e alcune altre invece avevamo desiderio di riprendersi il proprio corpo, il proprio potere, il diritto di parola, insomma... il diritto di esistere»²⁰⁹. La scelta allontanarsi da ogni forma di cultura ha portato Lonzi a inevitabili rotture.

Così finisce il sodalizio tra Lonzi e Accardi. La prima dichiara totale contrasto tra arte e femminismo, mentre la seconda vuole continuare a fare l'artista. Tuttavia, l'esperienza femminista di Accardi non si esaurisce così: nel 1976 fonda la Cooperativa Beato Angelico²¹⁰, un gruppo composto da artiste femministe e non. Nel progetto della C.B.A. rientrano, oltre alla ricerca e allo scambio sul rapporto tra arte-femminismo, l'apertura di una galleria per realizzare mostre e la riscoperta delle artiste del passato (fig. 6).

Lo spazio espositivo viene inaugurato l'8 aprile 1976, con una mostra su un quadro inedito di Artemisia Gentileschi, l'*Aurora*, attribuito a seguito di uno studio realizzato da Eva Menzio sul carteggio della pittrice²¹¹. L'apertura della galleria con una mostra su Artemisia Gentileschi è una scelta consapevole. Il recupero delle presenze femminili escluse dalla cultura ufficiale costituisce un interesse diffuso e il caso Gentileschi rappresenta un esempio suggestivo. Viene presentata

²⁰⁶ Cfr. C. LONZI, *Autoritratto*, cit., p. 116, pp. 234-236. Le riflessioni di Accardi sulla sessualità sono interessanti anche per il coraggio di affrontare un tema tabù. L'artista è anche autrice di uno dei "libretti verdi", il primo non riconducibile alla mano di Lonzi. Si tratta di *Superiore e inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*. C. ACCARDI, *Superiore e inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Roma, 1972. Questo le causò la destituzione dall'insegnamento.

²⁰⁷ *I movimenti femministi in Italia*, a cura di R. SPAGNOLETTI, Roma, Savelli, 1977.

²⁰⁸ *Intervista a Simona Weller*, in M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., p. 225.

²⁰⁹ *Intervista a Cloti Ricciardi*, cit., p. 233.

²¹⁰ <http://www.herstory.it/cooperativa-beato-angelico> (14/11/2022).

²¹¹ «Eva Menzio aveva pubblicato una lettera inedita di Balducci che parlava di questo quadro, un lavoro su un quadro inedito della Gentileschi», *Intervista a Suzanne Santoro in Appendice*, cit., p. 221-222.

l'immagine di un'artista che grazie alle proprie capacità riesce ad aver accesso alla creatività all'interno del contesto artistico romano del Seicento. Inoltre, la sua biografia è legata alla vicenda dello stupro da parte di Agostino Tassi e al coraggio di Gentileschi nel rivendicare giustizia. Gli atti del processo vennero pubblicati cinque anni dopo, ancora per opera di Eva Menzio²¹².

La Cooperativa è composta da 11 donne. Abbiamo aperto 8/4/76 con "Un Quadro di Artemisia Gentileschi" e un giornale sui lavori e vita della stessa artista, di Eva Menzio.

22/4/76 Suzanne Santoro "opere"
 25/5/76 Carla Accardi "Origine"
 26/11/76 "Regina" 1894-1974 Artista del secondo Futurismo-Disegni e sculture
 18/1/77 Silvia Thuppi-"Frammenti (di vita quotidiana) fotografie"
 /3/77 Elisabetta Sirani - Pitttrice del 17 secolo "Il Pennello Lagrimato"
 15/4/77 Nedda Guidi "terre"
 21/5/77 Anna Maria Colucci
 10/11/77 Stephanie Oursler "Time Rites"
 16/1/78 Santoro, Busanel

Di noi hanno scritto:

R. Rasy, V. Rubiu, M. Fagiolo, N. Torrents, S. Orienti, F. Zoccoli, G. Avogadro, Spare Rib, London, England, Domus, F; Vincitorio, L'Europeo, Panorama, P. D'AMAZIO

Figura 6. Programma mostre Cooperativa Beato Angelico.

Figura 7. Recensioni della mostra su Elisabetta Sirani (1977).

²¹² E. MENZIO, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tasso*, Milano, Edizioni delle Donne, 1981.

L'indagine sull'opera delle artiste del passato proseguì con la rassegna nel 1976 della neofuturista Regina Bracchi, deceduta nel 1974, e la mostra *Il pennello lagrimato* sulla pittrice secentesca bolognese Elisabetta Sirani nel 1977 (fig. 7).

2.2.1 L'arte nella riflessione teorica del femminismo

Di primo acchito, l'arte all'interno nel movimento femminista italiano risulta totalmente secondaria da metterne in dubbio la stessa esistenza. I primi collettivi identificabili nella prospettiva del separatismo, dell'autocoscienza e della lotta politica, non riconobbero l'arte come un interesse primario o mezzo comunicativo. Nonostante ciò, il femminismo ha attribuito un ruolo di primo piano alla funzione dell'immagine: uno dei temi principalmente dibattuti fu infatti quello della riformulazione del linguaggio in chiave femminista, che si riscontra nella continua ricerca di una creatività femminile²¹³.

La mancanza della riflessione teorica sul rapporto tra femminismo e arte si inserisce in un chiaro atteggiamento del primo femminismo, che tendeva ad evitare qualsiasi tipo di adesione ai modelli maschili tradizionali, tra cui il tipo di comunicazione. Perciò, venne scelta la divulgazione orale. Durante i primi anni del decennio, a parte il caso della casa editrice di Rivolta Femminile, la diffusione del pensiero femminista fu affidata principalmente all'editoria informale, con la distribuzione di volantini, ciclostilati e riviste autogestite.

In questo ambiente si contraddistingue la rivista femminista più diffusa tra le lettrici «Effe»²¹⁴, nata nel febbraio del 1973 e distribuita in tutte le edicole a partire dal novembre dello stesso anno fino alla sua chiusura, avvenuta nel 1982. A partire dal numero di luglio-agosto 1974 «Effe» inaugura una rubrica incentrata sul tema della creatività, in cui è possibile individuare le tematiche dibattute intorno al femminismo e l'esperienza estetica. I contributi dell'artista Cloti Ricciardi (1939) sono tra i più significativi perché costituiscono il maggior apporto di elaborazione teorica sull'arte, all'interno del femminismo militante. La rivista «Effe» si presenta come una sede ideale in cui provare a riformulare una nuova idea di creatività. Nella rubrica del 1974 interviene con un articolo intitolato *Ma il genio chi è?*²¹⁵, in cui critica il paradigma «artista-genio-maschio». L'idea collettiva dell'artista viene riconosciuta nella figura dell'uomo che detiene la capacità creativa. Questo lo qualifica in quanto 'genio', una figura che sta al di sopra della massa. La donna non

²¹³ Cfr. M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit. Nel volume sono riportate delle interviste ad artiste, dove viene descritta l'esperienza femminista in termini di creatività. Si veda: *Intervista a Suzanne Santoro*, pp. 217-224; *Intervista a Simona Weller*, pp. 225-232; *Intervista a Cloti Ricciardi*, pp. 233-239; *Intervista a Silvia Bordini*, pp. 247-249.

²¹⁴ <https://efferivistafemminista.it/> (14/11/2022).

²¹⁵ C. RICCIARDI, *Ma il genio chi è?*, in «Effe», II, n. 6, 1974.

rientra nell'ambito della creatività, comportando così la sua mancata identificazione di donna come artista:

Artista è un sostantivo maschile e femminile, ma nel suo significato più alto si usa sempre al maschile; dire infatti 'è un'artista' riferendosi ad un soggetto femminile, significa, al massimo artista di circo, o ballerina. Si usa preferibilmente al singolare. Si accompagna spessissimo al concetto di 'genio'; genio, sostantivo maschile preferibilmente singolare. Quindi l'artista oltre che creativo, libero, rivoluzionario, più o meno maledetto è, quasi sempre, geniale. ARTISTA-GENIO-MASCHIO. L'artista è quello che fa l'arte.²¹⁶

Per Ricciardi i concetti di «Arte», «Artista», «Genio» esprimono negazione e oppressione. La negazione nell'«Arte» è implicita nella sua esclusione dalla non-arte, nell'«Artista» e nel «Genio» nell'incapacità delle persone di esprimere la propria creatività. L'oppressione si ritrova nel sistema che, attraverso l'assegnazione di ruoli sociali agli individui, limita la possibilità di espressione e della creatività. Secondo Ricciardi, la nostra capacità espressiva e creativa è stata resa inoperante perché considerata pericolosa e sovversiva. La gente non può, ma soprattutto non deve fare «Arte» e conclude: «Domanda: ma allora, visto che hanno bruciato le nostre capacità espressive, e che anche se ne fosse rimasta qualcuna non la potremmo usare, per cambiare qualcosa da che parte cominciamo? Risposta: e se cominciassimo dal Femminismo?»²¹⁷.

Nel numero luglio-agosto dell'anno successivo, Ricciardi fa un'analisi completa del significato dell'arte nella cultura²¹⁸. La caratteristica fondamentale dell'opera d'arte risiede nella possibilità di attribuirle molteplici significati. Per questa ragione l'opera è cultura di potere, malleabile secondo le esigenze di chi comanda. Ricciardi riporta l'esempio dei «grandissimi maestri del nostro Rinascimento», capaci di soddisfare qualsiasi committente. Ad oggi (1975) la situazione è analoga: il potere si identifica in una casta dominante, la borghesia, nella quale si identifica il sistema. L'opera d'arte può essere collezionata e capitalizzata, garantendo al proprietario l'appartenenza alla casta e anche il possesso della cultura, inaccessibile alla massa. Gli artisti sono creatori di una cultura del potere dal momento in cui cercano di interpretare il popolo:

Se per esempio un metalmeccanico vede un'opera che dovrebbe esprimere il suo mondo e non si riconosce o non si piace, può capitare che domandi 'signor artista quest'opera non va bene, io non mi ci riconosco, non mi piaccio' e l'artista può darsi che risponda 'tu fai l'artista?' e lui 'no, faccio il metalmeccanico', e l'artista di rimando 'appunto, tu fa il metalmeccanico che io faccio l'artista'.²¹⁹

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ C. RICCIARDI, ...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!, in «Effe», III, n. 6/7, 1975.

²¹⁹ *Ibidem.*

L'opera d'arte esprime un concetto della nostra società, ossia la divisione del lavoro continuando «all'infinito la divisione tra chi è intellettuale e chi non lo è e non lo sarà mai, tra chi fa cultura e chi la subisce, tra chi è potere e chi è suddito». Le donne rimangono fuori da questo «Olimpo» della cultura perché considerate imprevedibili. Secondo Ricciardi l'arte non è universale, ma è lo strumento principale di una cultura che ha oppresso e opprime le donne perché fatta da uomini e perché parte integrante di un sistema che prevede ruoli e gerarchie. L'autrice volge una critica anche ai luoghi dedicati all'arte, le gallerie, che permettono all'opera di essere inserita nel giusto canale di comunicazione. La riconquista della capacità creativa per le donne, all'interno del femminismo, consiste nella lotta per la liberazione. Il femminismo può determinare la nascita di una cultura priva di gerarchie di ruoli, di potere e di oppressione.

Nel numero dell'aprile del 1975 a dire la sua sul tema della creatività è la critica d'arte Federica di Castro²²⁰. La critica denuncia l'assenza della donna come soggetto attivo nella definizione della cultura dell'immagine. La cultura si è sviluppata su un orizzonte maschile che non ha previsto la donna: «Fino ad ora infatti o una donna è un'artista e allora è nella stessa posizione di un uomo oppure non lo è e allora è una donna. Ma per gli uomini gli schemi non sono così rigidi»²²¹. La donna è presente all'interno della cultura attraverso uno strumento linguistico, la femminilità, che propone una certa immagine di essa attraverso i mezzi della cultura. Gli uomini godono di una «creatività capillare» formatasi anche intorno all'immagine della femminilità. L'impossibilità di accesso ha determinato l'incapacità per la donna di agire in profondità nella cultura, rimanendo esclusa. Di Castro rileva la necessità di far entrare il soggetto femminile nella cultura e nei centri di potere anche per sapere quale cultura fornire e in quale cultura si riconosce. Questa condizione sarà realizzabile solo quando la società riconoscerà la donna al pari dell'uomo: «Vogliamo conservare delle cose che ci riguarda, i cimeli della nostra storia sociale femminile e vogliamo proporre delle altre, sostitutive. Credo di esprimere il vostro sentimento quando io dico che non vogliamo perdere nulla»²²². Secondo Di Castro la donna artista può portare tutta la cultura dell'immagine su uno stesso piano, accostandola così alla storia, e di liberare l'opera d'arte dal sistema di valore economico, tentazione a cui gli artisti uomini non sono stati in grado di resistere.

Nel numero del luglio 1977 vengono pubblicati due articoli sulla rubrica. Il primo è frutto del collettivo «Effe», in cui si indaga la storica assenza della donna dalla cultura e dall'ambito creativo, attraverso la selezione dei passi di alcune scrittrici e studiose²²³: *Il posto della donna nella*

²²⁰ F. DI CASTRO, *Quale creatività, il ruolo della donna*, in «Effe», III, n. 3, 1975.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Creatività, che cosa hanno detto*, in «Effe», V, n. 7/8, 1977.

*società degli uomini*²²⁴ di Èva Figes (1932-2012), *La politica del sesso*²²⁵ di Kate Millett (1934-2017), *Il secondo sesso*²²⁶ di Simone de Beauvoir (1908-1986), *Scum*²²⁷ di Valerie Solanas (1936-1988), *Sputare su Hegel*²²⁸ di Carla Lonzi e *Donne si diventa*²²⁹ Serena Nozzoli. Il secondo, firmato da Grazia Francescato (1946), analizza, partendo dalle definizioni fornite dal dizionario Zingarelli, il doppio significato di creatività²³⁰. Da un lato si identifica nel concetto di «dare all'essere, procreare», legato quindi al femminile e considerato di secondo ordine, dall'altro di «comporre originalmente opere dell'ingegno, dar vita a istituzioni, sistemi, dottrine», legato al maschile e considerato di ordine superiore. Il legame tra la procreazione e la natura ha posto questo tipo di creatività come storicamente insignificante e la conseguente esclusione femminile dall'altro tipo di creatività. Questo ha favorito l'esistenza di un'élite maschile creatore di prodotti finiti. Francescato rifiuta l'idea di creatività come 'prodotto finito' e il metro di giudizio che ritiene il momento conclusivo come prioritario. L'autrice vuole porre l'attenzione sul processo creativo perché esclude qualsiasi finalità economica ed esprimendosi come «creatività di gruppo», dissacrando così la figura del genio solitario.

Le discussioni impostate su «Effe» prendono vita in una sede dichiaratamente femminista e costituiscono una riflessione teorica di femminismo militante nell'ottica separatista. Sotto diversi aspetti la critica alla cultura è simile a quella formulata da Lonzi: tramite la presa di coscienza della propria situazione di oppresse, si sollecita al rifiuto dello snaturamento del soggetto femminile nella cultura, a favore della separazione, che viene vista come risolutiva e liberatoria. Tra gli ambienti femministi circolavano queste idee, a partire dalla visione di un'élite creatrice composta da pochi soggetti maschili, supportata da una società che prevedeva la partecipazione di una massa passiva, alla preferenza per il processo creativo piuttosto che per il prodotto finito. Però se da un lato Lonzi richiede un'adesione univoca al femminismo, Ricciardi crede in una possibile riformulazione del momento creativo in seno al femminismo.

Nella seconda metà del decennio, si svilupparono delle tendenze di revisione della prospettiva separatista. In questo contesto, nell'autunno del 1975, nasce la rivista «DWF. Donna, Woman,

²²⁴ È. FIGES, *Il posto della donna nella società degli uomini*, Milano, Feltrinelli, 1977.

²²⁵ K. MILLETT, *La politica del sesso*, Milano, Rizzoli, 1971.

²²⁶ S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

²²⁷ V. SOLANAS, *Scum*, New York, The Olympia Press, 1970.

²²⁸ C. LONZI, *Sputare su Hegel*, cit.

²²⁹ S. NOZZOLI, *Donne si diventa*, Milano, Vangelista, 1974.

²³⁰ G. FRANCESCATO, *Creatività, riscopriamola insieme*, in «Effe», V, n. 7/8, 1977.

Femme»²³¹ come rivista internazionale di studi antropologici e sociali sulla donna. Nonostante le divisioni interne, il femminismo italiano è ricettivo e rilancia nel dibattito le esperienze oltre oceano. Le traduzioni dei testi fondamentali, in Italia, solitamente tardano anni se non decenni, ma a soli cinque anni dalla sua pubblicazione, nel numero del luglio-settembre 1976 viene riprodotto parzialmente il saggio di Linda Nochlin *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*²³² in una traduzione della storica dell'arte Maria Grazia Paolini, che partecipa con un commento nelle pagine successive²³³. Il metodo utilizzato dall'americana nella valutazione dell'attività artistica femminile viene identificato da Paolini come un contributo fondamentale. L'apertura di un orizzonte più ampio che permette di collocare la vicenda artistica in una prospettiva completa risulta efficace per due motivi: la comprensione del ruolo delle figure femminili e una migliore contestualizzazione della storia dell'arte in generale, poiché andrebbe a scardinare quel mito dell'artista genio. Paolini porta il centro del discorso sul contesto italiano ed evidenzia il recente l'interesse nei confronti dell'arte delle donne²³⁴. Le difficoltà che le artiste e le teoriche riscontrano risiedono all'interno di un contesto prettamente maschile:

Per cui l'impegno che la donna artista deve affrontare è in un certo senso duplice: oltre quello di trovare uno spazio e un'espressione autonoma anche quello di rinnovare, scegliendo, verificando, finalizzando, un'operatività che spesso da parte dei maschi si è andata adulterando nei modi e nelle finalità.²³⁵

Per questa ragione risulta indispensabile una riscrittura della storia dell'arte, che possa offrire anche alle donne il patrimonio culturale delle immagini della mitologia simbolica. Paolini parla di un'«arte nuova» in grado di portare un cambiamento all'interno delle istituzioni e della cultura in generale, così da portela liberare da un anarchismo e individualismo ancora romantico²³⁶.

2.2.2 Il rapporto con le istituzioni

A completamento di questo approfondimento sul rapporto tra l'arte e il femminismo è utile menzionare il legame con le istituzioni. A seguito della nascita di Rivolta Femminile che da subito adotta una posizione separatista, comincia a diffondersi un femminismo militante che sceglie le piazze come luogo privilegiato per le manifestazioni per la lotta a favore dell'aborto, del divorzio

²³¹ <https://www.dwf.it/> (16/11/2022).

²³² L. NOCHLIN, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, in «DWF», I, n. 4, 1976, pp. 149-157.

²³³ M.G. PAOLINI, *Note alla storica dell'arte*, in «DWF», I, n. 4, 1976, pp. 158-168.

²³⁴ Si riferisce in particolar modo all'attività di Anne-Marie Sauzeau Boetti che dal 1975 comincia ad occuparsi in modo continuativo della produzione artistica femminile.

²³⁵ M.G. PAOLINI, *Note alla storica dell'arte*, cit., p. 167.

²³⁶ *Ivi*, p. 168.

e della violenza contro le donne. È il caso del Movimento femminista romano di via Pompeo Magno²³⁷. Nonostante le differenze tra i vari gruppi, il distacco dalla cultura di cui per prima parla Carla Lonzi diventa un sentire comune. Questo allontanamento porta anche ad un abbandono dei luoghi disegnati, delle istituzioni e della rifondazione di un sistema di parità tra uomo e donna. Ma quando si parla di arte, soprattutto nel contesto italiano, che vanta una tradizione secolare, la questione si complica. L'insofferenza di una critica d'arte punitiva è un punto centrale nella vicenda estetica degli anni Settanta e il separatismo femminista porta questa situazione ad un risentimento incontenibile, in cui emergono però delle sfumature. Nel già citato articolo di Ricciardi *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!* riconosce un rischio di snaturamento dell'interesse verso la produzione artistica femminile, a seguito dell'organizzazione di mostre dedicate solo a donne²³⁸. L'artista critica questo nuovo modello di mostre per sole donne, una concessione ingannevole dell'«Olimpo del potere culturale». Ma per Ricciardi la soluzione non si traduce in assenza:

[...] se una donna nonostante tutto vuole entrare nell'Olimpo del potere culturale, lo faccia ma che entri dalla porta principale e non attraverso lo spiraglio aperto dai nuovi ghetti delle mostre per signore. Noi femministe non vogliamo bussare alle porte del potere, noi vogliamo cambiare questo sistema.²³⁹

A tal pensiero Suzanne Santoro racconta:

Di questa questione [le mostre di solo donne] ne ho parlato molto con Cloti [...]. Lei per esempio le considerava una ghettizzazione perché riteneva che noi dovessimo entrare dalla porta principale, [...]. Anche nella Cooperativa per esempio c'erano due o tre artiste, la Montemaggiori per esempio, che non volevano fare le mostre perché ci avrebbero legato troppo alla cultura istituzionale. Io invece credevo che bisognasse fare tutto quello che si riusciva a fare perché non c'erano così tante possibilità, non c'era molto da stare allegre, dove potevi, era meglio fare.²⁴⁰

L'artista americana vede la questione sotto un'altra prospettiva, evidenziando che la mancata partecipazione viene ripagata con un mancato riconoscimento e il rischio di un assorbimento del femminismo all'interno della cultura maschile. Da una parte si riconosce il rifiuto del rapporto con le istituzioni, dall'altra si ritiene necessario non illudersi che questo rapporto con le istituzioni,

²³⁷ <http://www.herstory.it/movimento-femminista-romano> (18/11/2022).

²³⁸ «La bella cantilena “conta” della mia infanzia è tornata di grande attualità; a chi tocca adesso? Ma alle donne, naturalmente! In questo periodo “la donna” si porta molto, specialmente in campo artistico; e allora pittrici e scultrici, vogliamo fare una mostra? Non abbiamo che l'imbarazzo della scelta, sono in molti decisi ad organizzarci una mostra, meglio se di gruppo (di solo donne per capirci) condita perfino di una spruzzata di femminismo! O no? Chebellochebellochebello!» Cfr. C. RICCIARDI, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, cit.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Intervista a Suzanne Santoro, cit., pp. 221-222.

quando vi sia, non si basi su modelli maschili²⁴¹. La relazione con le istituzioni si deve risolvere attraverso una critica femminista che vada a colpire i luoghi principali della politica maschile. Altre credono che sia possibile e necessario il dialogo con le istituzioni. È la posizione di Simona Weller che riconosce l'importanza di queste prime opportunità²⁴². Sauzeau Boetti parla di uno «incontro/scontro» tra il femminismo e le discipline culturali, in cui si può inserire il rapporto con le istituzioni: «Il disordine vitale che il femminismo ha immesso nell'ordine del potere culturale è stato solo in parte un disordine metodologico [...]; è un disordine esperienziale [...], cioè la valenza di quella “cultura mancata” da sempre taciuta ma da sempre fantasma nel tessuto culturale»²⁴³.

Anche per questo motivo, in Italia, l'arte non assume un ruolo preciso all'interno del femminismo. Da una parte vi troviamo la diffidenza dello stesso movimento, che a volte lo conducono all'isolamento; dall'altra la difficoltà da parte delle istituzioni artistiche nell'accettazione di nuovi soggetti sociali e politici.

2.3 La mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*

Il già menzionato saggio di Linda Nochlin viene pubblicato parzialmente nella rivista «DWF» nel 1976; in seguito, esce per Einaudi nel 1977, col titolo al presente, nel volume *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza*²⁴⁴, in un decennio di importanti conquiste per il movimento femminista e in un clima politico di tensione. Il mondo dell'editoria femminista²⁴⁵, che vede un aumento delle case editrici fondate da donne o da collettivi di donne, pubblica molti materiali sul nuovo femminismo e su quello che stava succedendo oltreoceano.

I primi studi di genere nella storia dell'arte, dettati dal clima politico e sociale di quegli anni, sono chiaramente orientati verso la contemporaneità. La casa editrice Edizioni delle Donne,

²⁴¹ R. PANARO, B. SARNO, A. TRAPANI, *Pandora nella casa degli dèi*, in «Effe», VI, n. 2, 1978.

²⁴² «Fino agli anni Settanta gli organizzatori di mostre monogenere si giustificavano dicendo di non essere razzisti ma... Gli artisti donne non esistevano, o perlomeno loro non le conoscevano... fu quindi per dimostrare l'esistenza e la professionalità di tante artiste che queste mostre vennero organizzate, non solo in Italia ma in tutta Europa. Inoltre si stava attente alla qualità delle invitate e al loro impegno professionale. Per tale ragione un certo radicalismo femminista faceva più danno del necessario, anche se, creando involontariamente una moda, permise a molte artiste isolate di uscire allo scoperto e di farsi notare, ma in quanto 'artiste', non come mostri partoriti dal femminismo» Cfr. Intervista a Simona Weller, cit., pp. 230-231.

²⁴³ *Arti Visive*, a cura A.M BOETTI, in *Lessico politico delle donne*, a cura di M. FRAIRE, Milano, Gulliver, 6 voll., 1979, p. 137.

²⁴⁴ Cfr. L. NOCHLIN, *Perché non si sono grandi artiste?*, in V. GORMICK, B.K. MORAN (a cura di), *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 716-721.

²⁴⁵ Per una mappa delle case editrici femministe italiane si veda: P. CODOGNOTTO, *Editoria femminista in Italia*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1997.

fondata da Anne-Marie Sauzeau Boetti²⁴⁶, pubblica una serie di scritti legati al femminismo, ma anche all'arte, come ad esempio *Natal'ja Goncarova: ritratto di un'artista* di Tsvetaïeva²⁴⁷ e una pubblicazione d'eccezione, gli atti del processo per stupro già citati che hanno contrapposto Artemisia Gentileschi ad Agostino Tassi raccolti da Eva Menzio²⁴⁸.

Se la traduzione del saggio della Nochlin non è immediata, lo è quella del catalogo *Women Artists: 1550-1950*, pubblicato da Feltrinelli col titolo *Le grandi pittrici: 1550-1950* nel 1979, anno che precede la prima mostra italiana sulle artiste contemporanee curata da Lea Vergine (1936-2020) *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*²⁴⁹, in cui viene indagato il periodo delle avanguardie di inizio Novecento, con lo scopo di restituire artiste:

Archivate come personalità «interessanti» in quanto legate ai leader dell'epoca secondo la convenzione della musa ispiratrice, dell'alter ego dell'artista maschio, come «proiezione del desiderio» (si pensi ai surrealisti), talvolta eliminato anche le tracce sicché moltissime di queste opere giacevano dimenticate come reperti archeologici e molte autrici mai lette o trattate in quanto persone, ma come il doppio del sociale, come *travestite*, come camuffate, deformate e distorte.²⁵⁰

In particolare, due furono gli eventi che ebbero una grande influenza sul progetto di Vergine: le mostre *Women Artists: 1550-1950* e *Künstlerinnen International 1877-1977*. Quest'ultima, organizzata dal gruppo Frauen in der Kunst, si svolse presso lo Schools di Charlottenburg dal marzo all'aprile del 1977 con l'esposizione di 189 artiste, a partire da Julia Margaret Cameron (1815-1879) fino alle contemporanee. Questa fu la prima rassegna del genere in Europa e rappresentò un atto politico per il gruppo:

Und hier liegt auch der Punkt, an dem wir die Ausstellung als ein Moment des politischen Kampfes von Frauen begreifen. Für das aktuelle Selbsteverständnis von Frauen, das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, ist das Bewußtsein einer eigenen kulturellen Tradition wichtige Voraussetzung, und das nicht nur in Hinsicht auf künstlerische Arbeit. [Ed è anche questo il punto in cui intendiamo la mostra come un momento di lotta politica delle donne. La consapevolezza della propria tradizione culturale è un presupposto importante per

²⁴⁶ Sauzeau Boetti venne coinvolta nel movimento femminista, senza abbandonare la critica d'arte. Partecipa attivamente al collettivo romano Donne e Arte con altre storiche dell'arte. Cfr. L. IAMURRI, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in «Perspective», 4, 2007.

²⁴⁷ M.I. TSVETAÏEVA, *Natal'ja Goncarova: ritratto di un'artista*, trad. it. L. MONTAGNANI, Milano, Edizioni delle Donne, 1982.

²⁴⁸ E. MENZIO, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tasso*, cit.

²⁴⁹ *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-18 maggio 1980), a cura di L. VERGINE, Milano, Mazzotta Editore, 1980. La mostra, dopo Milano, viaggiò a Roma al Palazzo delle Esposizioni dal 3 luglio all'8 agosto 1980 e poi a Stoccolma dal 14 febbraio al 10 maggio 1981.

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 16-17.

l'attuale immagine di sé delle donne, la fiducia nelle proprie capacità, e non solo per quanto riguarda il lavoro artistico.]²⁵¹

Lea Vergine ritenne le due esposizioni:

Censimenti deprimenti a metà strada fra dato antropologico e romanzeria, rassegne e pubblicazioni che avevano appiattito i problemi del passato su quelli contemporanei, banalizzando i primi e confondendo i secondi in nome di una malintesa militanza su tematiche alla moda. Arrivavano cataloghi che andavano da Elisabetta Sirani a Novella Parigini. Un'indecenza e una condotta profondamente scorretta.²⁵²

Secondo Vergine, queste ricognizioni coprivano archi temporali troppo estesi per consentire un'indagine scientifica adeguata e una ricerca più approfondita. Vergine critica la 'romanzeria' riservata soprattutto alle artiste più distanti nel tempo. Un esempio è l'aneddoto sulla morte di Elisabetta Sirani:

La sua morte, alla fine dell'agosto del 1665, all'età di ventisette anni, fece immediatamente nascere il sospetto che fosse stata avvelenata. Fu accusata la cameriera della famiglia, che ammise di aver versato una bustina di polvere nella minestra della padrona ma disse di aver saputo dalla nonna che gliel'aveva data, che conteneva solo zucchero e cannella. Dopo un processo che secondo Malvasia non fu condotto con giustizia, la cameriera fu condannata all'esilio. L'autopsia rivelò che la Sirani aveva lo stomaco perforato in più punti. Oggi la medicina spiega la sua morte come causata dall'ulcera, ma i dottori del tempo ipotizzarono che le perforazioni fossero provocate da qualche disturbo del suo temperamento femminile eccezionalmente vivace. Si suggerì che fosse il risultato di un amore infelice!²⁵³

Questo tipo di aneddoti e la loro narrazione sono, come abbiamo visto, verificabili nelle biografie delle artiste dei secoli passati, che hanno avuto il privilegio di entrare nella storiografia come delle leggendarie eccezioni. È giusto evidenziare come sia diverso il trattamento destinato, invece, alle artiste più recenti, poiché nelle loro biografie viene dato un ampio spazio al loro lavoro e alla carriera professionale. Le due mostre citate ebbero un grande impatto a livello internazionale, ma i rispettivi presupposti si basavano sulla situazione politica del femminismo dell'epoca e non su una ricerca storiografica²⁵⁴.

In Italia, agli inizi degli anni Settanta, furono aperte diverse mostre femminili, dove vennero presentate le opere di artiste contemporanee ed operanti. Tra le prime mostre ci sono, per esempio,

²⁵¹ *Künstlerinnen International 1877-1977*, catalogo della mostra (Schools di Charlottenburg, marzo-aprile 1977), a cura di Frauen in der Kunst, NGBK, 1977.

²⁵² M. GIONI, *La grande madre. Donne maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva*, Milano, Skira, 2015, p. 267.

²⁵³ A. SUTHERLAND HARRIS, *Elisabetta Sirani*, in *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., p. 147.

²⁵⁴ Cfr. A. MADERNA, *L'altra metà dell'avanguardia, quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 36.

Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali curata da Mirella Bentivoglio nel 1972²⁵⁵; *Coazione a mostrare*²⁵⁶ del 1974 di Romana Loda e *Magma*²⁵⁷ del 1975. Quest'ultima fu anche il luogo in cui Lea Vergine ricevette i primi stimoli per il progetto de *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*:

Ho cominciato a notare con maggiore attenzione il lavoro delle donne. [...] finché [racconta] a una mostra fatta da Romana Loda, a Brescia, una mostra storica, qualcuno dei presenti – forse la moglie di Boetti – mi disse hai scritto tante volte di artiste, perché non ti occupi seriamente di questo problema?²⁵⁸

Come racconta la curatrice, la mostra venne concepita a partire dal 1975. Fu a seguito di una richiesta da parte della Libreria delle Donne di Milano, la quale commissionò a Lea Vergine un testo per la presentazione di un gruppo di nove artiste²⁵⁹, che la critica cominciò a «prendere coscienza di separazioni terrificanti»²⁶⁰. Il lavoro di ricerca durò circa tredici mesi, in cui la curatrice svolse anche un grande lavoro investigativo a seguito di una serie di riscoperte²⁶¹.

Vergine suddivise le 114 artiste in undici sezioni: Der Blaue Reiter, Antinovecento – Valori Plastici, Cubismo – Postcubismo, Futurismo – Cubofuturismo – Suprematismo, Vorticism, Cercle et Carré, Dadaismo, Bauhaus, Astrattismo, Nuova Oggettività e Surrealismo. Questi insieme si dispiegavano in ordine cronologico, all'interno di un percorso di ventidue sale espositive del piano nobile di Palazzo Reale.

La situazione in cui il saggio della Nochlin uscì negli Stati Uniti era diversa da quella italiana e si evince dal sottotitolo stesso – *effetti sulla storia dell'arte e sulla scena dell'arte contemporanea prodotti dal Movimento di Liberazione delle Donne* – che sottolinea il rapporto

²⁵⁵ L'attività curatoriale ha inizio grazie alla collaborazione con l'artista Ugo Carrega. Al Centro Tool di Milano, nel gennaio 1972, Bentivoglio cura *l'Esposizione internazionale di operatrici visuali*. Questa è la prima di una serie di mostre collettive curate da Mirella, tra cui anche *Materializzazione del Linguaggio*, alla Biennale di Venezia del 1978. M. BENTIVOGLIO, *Materializzazione del Linguaggio*, catalogo della mostra (Magazzini del Sale alle Zattere, Venezia, 20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia, La Biennale, 1978.

²⁵⁶ *Coazione a mostrare*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Comunale di Ebrusco, 21 settembre-12 ottobre 1974), a cura di R. LODA, Ebrusco, 1974.

²⁵⁷ *Magma*, catalogo della mostra (Brescia, Castello Oldofredi di Iseo, 29 novembre-18 dicembre 1975), Iseo, Azienda autonoma stazione soggiorno, 1975.

²⁵⁸ L. VERGINE, *Schegge, Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen*, Milano, Skira, 2001, p. 38.

²⁵⁹ Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Nilde Carabba, Dadamaino, Amalia Del Ponte, Grazie Varisco e Nanda Vigo.

²⁶⁰ M. GIONI, *La grande madre*, cit., p. 267.

²⁶¹ Rispetto al nutrito gruppo di artiste, che già all'epoca erano note, come Sonia Terk Delaunay, Natal'ja Gončarova, Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe, Hanna Höch, Susanne Duchamp, Vieira da Silva, Gabrielle Münter, Meret Oppenheim, c'erano delle artiste per le quali non fu facile reperire delle informazioni certe, come Emma Bossi, o ritirate volontariamente dalla vita artistica oppure che operavano al fianco dei propri mariti. Cfr. A. MADERNA, *L'altra metà dell'avanguardia, quarant'anni dopo*, cit., pp. 53-56.

fra politica e ricerca. *Why Have There Been No Great Women Artists?* aprì la discussione sulla presenza femminile nell'arte e da essa nacquero diverse pubblicazioni negli Stati Uniti per cercare di dare una risposta al quesito²⁶². Maria Antonietta Trasforini definì questo periodo di pubblicazioni come «la fase del recupero o storia 'aggiuntiva'»²⁶³.

[...] una prima generazione di studiose – per la maggioranza americane e per lo più femministe –, denunciava le discriminazioni subite dalle artiste nei mondi dell'arte e l'oblio calato su di loro. Parlando del passato si rivolgeva al presente, rivendicando cambiamenti e maggiore visibilità per le contemporanee.²⁶⁴

Si evince che la posizione ostile di Lea Vergine probabilmente si basava sul fatto che in questi contesti i problemi del presente, ovvero quelli legati al movimento femminista, sono andati a sovrastare quelli del passato. Questo spinse la curatrice a realizzare la mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*:

La mostra [...] vuole essere proprio il contrario di quanto si è fatto, per esempio a Berlino e negli Stati Uniti: veri e propri massacri in nome del femminismo. Non si può coprire un arco di quattro secoli o più come nella mostra americana *Le grandi pittrici: 1550-1950* [...]. Così si finisce per dar ragione a chi giudica razziste simili operazioni, perché in questo modo non si può fare una selezione critica, si fanno solo dei ghetti.²⁶⁵

In Italia, le prime pubblicazioni che cercarono di porre l'attenzione sulla presenza delle artiste risalgono alla seconda metà degli anni Settanta. Simona Weller pubblicò nel 1976 *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, un censimento sulle donne che hanno ricoperto il ruolo di artiste, critiche d'arte e galleriste nel mondo dell'arte del XX secolo²⁶⁶. Il libro era suddiviso in quattro parti: la prima conteneva una serie di racconti personali degli incontri avvenuti tra l'autrice e varie artiste tra il 1974 e il 1975. Nel secondo vennero riportate le risposte ad un questionario che la Weller aveva sottoposto a 250 artiste. Infine, vennero pubblicati tutti i materiali documentali ricevuti durante la ricerca e poi le schede biografiche di 270 artiste, stilate ponendo un focus sulla loro vita professionale. La teoria dell'arte ha inserito al suo interno l'idea del genio dotato di ingegno creativo che corrisponde al

²⁶² Si ricordano: E. TUFTS, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, New York, Londra, Paddington Press, 1974; H. MUNSTERBERG, *A History of Women Artists*, New York, Clarkson Potter, 1975; K. PETERSEN, J.J. WILSON, *Women Artists Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, New York, Harper and Row, 1976; Londra, The Women's Press, 1978; E. HONIG FINE, *Women and Art: A history of Women Painters and Sculptor from the Renaissance to the 20th Century*, 1978; G. GREER, *The Obstacle Race: The Fortunes of Woman Painters and Their Work*, New York, Farrar, Straus & Giroux; Londra, Secker and Warburg, 1979.

²⁶³ M.A. TRASFORINI, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi Editore, 2006, p. 26.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ L. BALDACCI, *Il genio non ha sesso*, in «Gioia», 21 gennaio 1980.

²⁶⁶ S. WELLER, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1976.

soggetto maschile. L'incapacità di raggiungere alti livelli nella cultura ha causato nella donna un complesso di inferiorità nella sfera creativa. L'autrice crede che una volta superato il complesso di inferiorità e acquisito il diritto ad esistere, la donna artista può avere la possibilità di avere un rapporto serio con le istituzioni e il mercato. Il volume fu utile per Lea Vergine, che dichiarò: «Il libro di Simona Weller mi è stato utile perché vi ho trovato casi come Pasquarosa e Mancuso di cui ignoravo l'esistenza»²⁶⁷. Nel 1979 viene pubblicato *Le spose del vento. La donna nelle arti e nel design degli ultimi cento anni* dell'architetto Luciano Rubino²⁶⁸: nel volume vengono trattate le vicende di ventitré vite tra artiste e designer internazionali, basate sull'interesse personale dell'autore, motivo per il quale questa pubblicazione non riscontrò un grande successo.

Nonostante le forti critiche di Lea Vergine nei confronti dell'operato di Linda Nochlin, è importante sottolineare il punto d'incontro tra le due studiose. Entrambe sostengono che non esiste una creatività femminile, intesa come un modo diverso di fare arte rispetto a quello maschile. Lea Vergine ha sempre sostenuto che l'arte fosse androgina²⁶⁹ e l'intento della mostra non era quello di trovare una specifica forma d'arte prodotta dalle donne; allo stesso modo Linda Nochlin, nel catalogo della mostra di Los Angeles, ha scritto che non è possibile riscontrare uno stile prettamente legato alle donne nel corso dei secoli. Quello che Lea Vergine ha notato è stato un atteggiamento femminile nei confronti della vita e della carriera artistica delle artiste da lei indagate²⁷⁰.

2.3.1 Intorno a *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*: Giovanni Testori e Carla Lonzi

Nel mondo dell'arte il binario fra politica femminista e storia, ricerca e critica era ben separato. Lea Vergine non prese mai parte attivamente al movimento femminista e, nonostante la chiarezza d'intenti della sua mostra, i fraintendimenti furono inevitabili. Il fatto che l'esposizione si distinse dalle operazioni femministe degli anni Settanta fu passibile di diverse critiche, provenienti anche da posizioni opposte fra di loro, ma che giunsero paradossalmente a delle simili conclusioni.

²⁶⁷ L. TRUCCHI, *Se l'avanguardia è femmina*, in «Il Giornale», 13 febbraio 1980.

²⁶⁸ L. RUBINO, *Le spose del vento. Le donne nelle arti e nel design degli ultimi cento anni*, Verona, Bertani Editore, 1979.

²⁶⁹ La stessa posizione è sostenuta nel catalogo della mostra nella lettera scritta da Giovanni Lista: «Ovviamente l'arte è come gli angeli: non ha sesso», Cfr. *L'altra metà dell'avanguardia*, cit., p. 20.

²⁷⁰ Cfr. *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, cit., p. 17. «Bisogna averne conosciute più di una tra quelle ancora vive per chiedersi in che maniera angelicamente luciferina abbiano vissuto il loro destino di intellettuali, capaci come furono di eludere le condizioni di clandestine e sconfiggere l'anonimato, inclini, ancor oggi, a una ironia che disintegra la retorica dei movimenti cui appartennero, oggetto primo esse stesse di quello stile causeur, del ricordare e raccontare, smitizzando eventi e persone».

È il caso delle opinioni espresse dal drammaturgo, scrittore e critico Giovanni Testori (1923-1993) e da Carla Lonzi. Giovanni Testori, nell'articolo del Corriere della Sera del 28 febbraio 1980²⁷¹, biasima il lavoro di Lea Vergine per la sua mal interpretata volontà di essersi fatta portavoce dell'ideologia femminista e la critica per non aver contestualizzato la storicità e messo in discussione i termini (maschili) delle avanguardie novecentesche:

Insomma, prima di metterci sul piatto l'altra metà della mela, era della mela che avremmo voluto avere dal critico-donna qualche notizia meno ovvia, ripetitiva e scontata; dato che tra l'altro di mele, dai tempi primissimo e alborali della storia, la donna ebbe grande e specialissima scienza. Nossignore e nossignori. L'impostazione della mostra (*L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Palazzo Reale) è maschilista fino al brivido; al brivido intendo che ci fa temere come alla donna, nel campo della critica d'arte moderna, non sia possibile per ora autonomia alcuna; nemmeno quando le vengono concessi, come giustamente qui accade, i mezzi e sussidi necessari.²⁷²

Testori conclude l'articolo sfoggiando tutto il suo conservatorismo:

[...] la visita alla mostra risulta così avvincente, così chiara e leggera da farci esclamare: forse nell'arte le donne sono meno grandi degli uomini, ma di certo sono meno presuntuose. Arrivano a toccare la grazia o non arrivano, una musica linda e sottile, tra l'ago, il crochet, l'intelligenza, i sentimenti, le pentole, i letti da fare e il bacio, ci risuona nella testa anche a visita (e rivisita) terminata.²⁷³

Carla Lonzi non definì Vergine maschilista, bensì l'accusò di un comportamento da «donna emancipata anni Ottanta»²⁷⁴. Lonzi nel testo scrive:

Questa prima tappa nell'approccio al problema delle artiste nell'avanguardia come è stato impostato da Lea Vergine risuscita, seppure trattenuto dalle cinghie di contenzione di un'insicurezza, cioè di una sconfitta, ataviche, tutta la speranza forsennata di un'identità che si ponga alla pari nello stesso campo dell'uomo. Il che sarebbe la fine del problema. Poiché il problema è proprio qui: che sul piano non c'è possibilità di andare oltre il limite posto dal fatto che le premesse sono sue quindi è sua l'iniziativa, la prima mossa da cui dipende lo svolgimento, la donna al massimo vi stabilisce un'anomalia femminile, ma mai una presenza centrale che è quello che la affascina e che è dell'altro.

La presunzione di porre la donna, nel campo culturale, al livello dell'uomo, secondo Lonzi, non portava alcun contributo alla causa femminista, anzi non faceva altro che alimentare il potere

²⁷¹ G. TESTORI, *La musica «sottile» dell'altra metà*, Corriere della Sera, 28 febbraio 1980, in *Rassegna stampa L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, a cura dell'Ufficio stampa del Comune di Milano, 1981.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Carla Lonzi visitò la mostra, ci rifletté e ne scrisse, anche se il testo che le dedicò, insieme ad altri due in cui ne fece menzione sono tutt'oggi inediti. I dattiloscritti inediti sono conservati nel Fondo Rivolta Femminile presso l'archivio storico della Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese a Milano coi numeri d'inventario 16/4, A25/2 e A25/3.

detenuto dall'uomo, di cui la donna subiva il fascino e, di conseguenza, il desiderio d'inclusione.

Prosegue:

Quando afferma, tra virgolette, che queste artiste sono state “metà vittime, metà complici, come tutti del resto” non dice a chi risale questa goffa affermazione, poiché sono state vittime della loro complicità come tutti, questi si è chiaro e si capisce. Ecco che allora l'esperienza di queste artiste assume un significato che è quello di rivelare su vasta scala che il problema dell'inferiorizzazione con l'uomo misurandosi sul suo modello culturale porta alla constatazione che sì, certi risultati possono essere raggiunti (non ne ho mai dubitato così non mi pareva da dimostrare) ma non è lì il problema che si risolve.

Lea Vergine non si pose mai il pensiero di contribuire alla risoluzione della questione femminile, come invece fa l'autrice del testo, anzi il suo intento era interno alla storia dell'arte e non pretese mai di spingersi al di fuori della sua disciplina e affrontare la questione di genere. Chiaramente questo portò ad un contrasto di opinioni tra Vergine e Lonzi, tant'è che quest'ultima ritenne presuntuoso da parte di Vergine il considerarsi un «femminista onorario»:

Quanto a Lea Vergine, si illude di essere un femminista onorario: è una donna nella cultura come tutte le altre che sono della cultura. L'emotività con cui ha scritto la prefazione non inganna sul profondo buio in cui il suo giudizio si muove. Regine del lazzaretto, orchidee dell'obitorio, *opéra tragique*, la metà suicidata della creatività del nostro secolo... può continuare su questo tono, ma dove vuole andare a parare? Presa tra l'impulso a confessarsi nei guai e l'affermazione di professionalità non pone le domande necessarie. [...] Meglio il buio profondo della Vergine.

Fu così che questa mostra portò una femminista e un reazionario ad accusare Vergine, che lavorò da critica d'arte, di non aver contribuito, se non perfino di aver compromesso, alla causa femminista.

A dire la sua sulla mostra di Vergine è stata anche la rivista femminista «Effe» nell'articolo *Donna e arte e/o donna e uomo?*²⁷⁵ nel marzo del 1980, in cui il collettivo si pone una serie di quesiti di fronte agli apprezzamenti femministi e antifemministi che la rassegna ha ricevuto. Perché si è avvertita la necessità di un intervento femminista in merito a questa iniziativa e non nei confronti, ad esempio, della mostra *Sculture Minimal*²⁷⁶ alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, inaugurata nel gennaio dello stesso anno? Per quest'ultima gli esperti si sono espressi a proposito dell'operazione complessiva e alle singole opere degli artisti, ma di femminismo non si è parlato.

²⁷⁵ *Donna e arte e/o donna e uomo?*, «Effe», VIII, n. 3-4, 1980.

²⁷⁶ *Sculture Minimal*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 16 gennaio-2 marzo 1980), a cura di C. ANDRE, D. JUDD, R. MORRIS, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1980.

[...] la mostra di Milano riguarda direttamente le donne perché tratta di donne artiste, perché è un'operazione di rivalutazione della presenza femminile nell'arte, perché è un intervento correttivo nell'analisi storica, perché tutto questo è un risultato del femminismo. Sembra quindi legittimo intervenire lasciando, per il resto, campo libero. Occuparsi di certi argomenti quando solo coinvolgono direttamente le donne significa aver superato la dipendenza dalla cultura maschile? Non è che in questo modo si accetta la discriminante principale che delega ai maschi alcune questioni e alle femmine altre?

Il collettivo critica il fatto che è più accettabile che le teorie femministe vengano applicate soltanto in contesti in cui operano le donne perché questo comporterebbe delle interpretazioni riduttive che andrebbero a svilire l'analisi politica e culturale del movimento femminista. Le donne possono occuparsi delle donne, purché abbiamo il loro posto anche in tutte le altre occasioni, «che per altro ci coinvolgono ugualmente, specialmente dove non è richiesta né prevista, perché abbiamo superato la dipendenza dalla cultura maschile o non l'abbiamo superata». Uno specifico campo espressivo non esclude le femministe dal confronto e non deve realizzarsi soltanto attraverso termini tecnici ma anche attraverso le esperienze di vita e le analisi politiche delle femministe, senza affidare la comprensione e l'interpretazione a delle esperte. Per questa ragione, secondo il collettivo di «Effe» è importante anche il punto di vista del femminismo per quanto riguarda l'arte e che il problema non è nel rapporto donna-arte ma forse nel «binomio maschio-arte che diventa politica-arte, economia-arte, potere-arte».

Come già accennato, tra gli anni Sessanta e Settanta si assisté alla 'seconda ondata' del femminismo, conosciuta anche come neofemminismo. Tuttavia, il movimento italiano si distinse da altri movimenti femministi occidentali per una serie di tratti peculiari che sviluppò:

[...] una critica radicale contro la conquista dell'uguaglianza giuridica o della parità formale fra i sessi [...] il cui fine principale doveva appunto essere l'introduzione di meccanismi correttivi o compensatori per facilitare l'assunzione del "doppio" ruolo da parte delle donne. Un po' madri e un po' lavoratrici [...]. Il neofemminismo parte da una semplice considerazione: la "differenza" femminile non chiede tutela o protezione, ma diritto di esistenza. Bisogna rimuovere la cosiddetta "amnesia" della differenza sessuale.²⁷⁷

Gli anni Settanta videro un fermento politico-sociale dei movimenti femministi italiani, con gruppi di donne che hanno dato vita a un dibattito sulla condizione della donna nella società, ma furono anni anche di conquiste sul piano legislativo con l'ottenimento della legge sul divorzio²⁷⁸, della riforma del diritto di famiglia²⁷⁹, della legge sulla parità²⁸⁰, quella sulla legalizzazione

²⁷⁷ F. LUSSANGA, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci Editore, 2012, pp. 32-33.

²⁷⁸ Legge 1° dicembre 1970, n. 898.

²⁷⁹ Legge 8 marzo 1975, n. 39; Legge 19 maggio 1975, n. 151.

²⁸⁰ Legge 9 dicembre 1977, n. 903.

dell'aborto²⁸¹ e una discussione su una legge, approvata in seguito nel 1996, sulla violenza sessuale²⁸².

Nella seconda metà del decennio degli anni Settanta una fervida attività teorica porta alla nascita degli *Woman's Studies*, da cui si svilupperanno due correnti di pensiero: quella differenzialista, che rivendica la diversità tra donna e uomo, portata avanti in Italia da Carla Lonzi, e quella ugualitaria indirizzata invece verso la parità. Ed è qui che si inserisce il dibattito tra Lea Vergine e Carla Lonzi. Quest'ultima abbandonò la critica d'arte perché considerava l'arte troppo compromessa col patriarcato e, in un passaggio del suo diario, torna sulle motivazioni che l'hanno spinta ad allontanarsi:

Fuggo le femministe-artiste (e viceversa): con l'alibi di potenziare l'espressione femminile mettono a profitto gli spunti esistenziali delle donne nel solo campo dove regna il profitto, la cultura maschile, e tradiscono le compagne che non accettano di vendersi in cambio di un'identità sociale. [...] Cos'è quell'assunzione dell'epiteto "artiste"? Un'investitura innocente? Qualcosa a cui si rivendica il diritto come alla parità di salario?²⁸³

Nel campo dell'arte, però, ci fu un'altra via inaugurata proprio da Lea Vergine, che per prima portò in Italia una ricerca storica condotta sul tema. Vergine scavò nei confini dei suoi studi, senza uscire dall'ambito della storia dell'arte. Vergine, prima de *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, si era già occupata di artiste. In un articolo del 1975, *Le artiste d'assalto*²⁸⁴, pubblicato su «BolaffiArte», si legge:

[...] perfino in Italia gallerie private e pubbliche strutture iniziano a diventare sensibili alle mostre di artisti femmine, le riviste si preoccupano di dedicare articoli a pittrici e scultrici. È proprio questo a provare, ove ce ne fosse bisogno, che la guerra è ancora tutta da combattere, che la rivolta continua, che una strategia rivoluzionaria femminista è, ancora oggi, un obiettivo da mettere a punto anche nel campo della cultura.²⁸⁵

Lei stessa chiarisce il fatto di non aver mai voluto assumere il ruolo di attivista: «sarà che l'ho detto come un infiltrato, come un "femminista onorario", come una ladra onesta»²⁸⁶. Di certo ella non era estranea alla questione femminile e questo si può riscontrare nella prefazione del catalogo della mostra in cui si interroga su come trattare un tema così ambiguo, su cosa porre l'accento e cosa omettere. Alla fine, non sembra esserci una risposta definitiva: «E adesso pazienza, non

²⁸¹ Legge 22 maggio 1978, n. 194.

²⁸² Legge 15 febbraio 1996, n. 66.

²⁸³ C. LONZI, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p. 949.

²⁸⁴ L. VERGINE, *Le artiste d'assalto*, in «BolaffiArte», 55, VI, 1975, pp. 54-57.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 54.

²⁸⁶ *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, cit., p. 9.

m'importa più nulla. Forse si poteva neanche di più. Ho lavorato con dignità. Lavorare con dignità ha un prezzo altissimo»²⁸⁷.

A riprova del fatto che il movimento femminista italiano fu tra i più forti e interessanti a livello internazionale e che nel campo delle arti ebbe un riscontro non trascurabile, questo fenomeno è stato preso in esame in un saggio presente nel catalogo della mostra *WACK! Art and the Feminist Revolution*²⁸⁸, tenutasi al Museum of Contemporary Arts di Los Angeles nel 2007. È stata la prima rassegna in cui viene esaminata in modo completo l'eredità dell'arte femminista realizzata tra il 1965 e il 1980²⁸⁹. Nel saggio *Voices and Images of Italian Feminism* di Judith Russi Kirshner accosta le figure di Carla Lonzi, Anne-Marie Sauzeau Boetti e Lea Vergine:

Like the artists about whom they wrote and with whom they shared ideas, these empathic writers recognized that in Italian culture, women were obliged to shape their own often hybrid identities and representational models, which often clashed violently with the aesthetic structures they inherited.²⁹⁰

Le scrittrici prese in esame poi «with differing degrees of feminist consciousness and resistance»²⁹¹, assunsero posizioni diverse.

Le vicende legate agli studi d'avanguardia in Italia sono un esempio della difficoltà di ricerca che ha a che fare con la perdita della memoria, o meglio, il taglio della memoria. Eppure, nonostante le pubblicazioni delle Edizioni delle Donne e il successo della mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* non si è assistito a un fiorire della ricerca. In Italia gli studi di genere nel campo delle arti visive e della storia dell'arte sono rimasti a lungo appannaggio di singoli ricercatori e ricercatrici; e, per ragioni legate alle riflessioni critiche avanzate all'interno del movimento femminista e della resistenza da parte delle istituzioni, questi studi non hanno assunto uno status istituzionale, provocando una carenza nella possibilità di incoraggiare le nuove generazioni di studiosi e studiose. Si dovranno attendere gli anni Novanta per vedere una piena ripresa dei lavori e alle prime mostre monografiche, in questo caso italiane, dedicate alle artiste.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 12.

²⁸⁸ *WACK! Art and the Feminist Revolution*, catalogo della mostra (Los Angeles, Museum of Contemporary Arts, 4 marzo-16 luglio 2007; New York, MoMa PS1, 17 febbraio-12 maggio 2008; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 4 ottobre 2008-11 gennaio 2009), a cura di C. BUTLER, L.G. MARK, Los Angeles, Museum of Contemporary Arts, 2007.

²⁸⁹ Sono state presentate opere di ampia gamma di 120 artiste provenienti da ventuno paesi.

²⁹⁰ J.R. KIRSHNER, *Voices and Images of Italian Feminism*, in *WACK! Art and the Feminist Revolution*, cit, p. 385. «Come le artiste di cui hanno scritto e con le quali hanno condiviso le idee, queste scrittrici empatiche hanno riconosciuto che nella cultura italiana le donne erano obbligate a dare forma alla loro stessa identità spesso ibride e modelli rappresentativi, che spesso si scontravano violentemente con le strutture che avevano ereditato».

²⁹¹ *Ivi*, p. 387. «con gradi differenti di consapevolezza femminista e resistenza».

2.4 Artemisia, la figlia del Novecento

Le condizioni accademiche non sono estranee all'esiguo numero di pubblicazioni e monografie sulle artiste dell'epoca moderna. Se le difficoltà di ricerca sul Medioevo sono legate spesso all'impossibilità di dare un'identità agli artisti, il Rinascimento e il Barocco sono stati oggetto di studi sparsi, spesso favoriti da pubblicazioni anglosassoni.

È il caso di Artemisia Gentileschi²⁹²: dopo l'articolo di Roberto Longhi del 1916²⁹³, il romanzo *Artemisia*²⁹⁴ di Anna Banti (1895-1985)²⁹⁵ e la pubblicazione degli atti sopra citati, un rinnovato interesse arriva nei primi anni Novanta a seguito della monografia *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*²⁹⁶ di Mary D. Garrard del 1989. L'autrice, attraverso una visione decisamente femminista, ha voluto restituire l'importanza artistica di Artemisia e dimostrare come, secondo il suo pensiero, la sua arte fu influenzata dal suo essere donna²⁹⁷.

²⁹² Prima della monografia della Garrard diverse sono le pubblicazioni anglosassoni: L. FROHLICH-BUME, *A rediscovered picture by Artemisia Gentileschi*, in «The Burlington Magazine», 77, 1940, p. 169; A.M. CRINÒ, *Artemisia Gentileschi: more letters from Orazio and Artemisia Gentileschi*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, pp. 264-265; M. LEVEY, *Notes on the Royal Collection II: Artemisia Gentileschi's "Self Portrait" at Hampton Court*, in «The Burlington Magazine», 104, 1962, pp. 79-80; R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi: a new documented chronology*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 153-168; E. HONIG FINE, *Women & Art: a history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*, Montclair, Allanheld, & Schram, 1978; G. GREER, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Londra, Secker & Warburg, 1979; F. FOX HOFRIEDER, *Artemisia Gentileschi's Uffizi Judith and a lost Rubens*, in «The Rutgers art review», 1, 1980, pp. 9-15; M.D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi's self-portrait as the allegory of painting*, in «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 97-112; M.D. GARRARD, *Artemisia and Susanna*, in «Feminism and art history», 1982, pp. 147-171.

²⁹³ R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, cit.

²⁹⁴ A. BANTI, *Artemisia*, Milano, Rizzoli, 1989 (ed. or. Firenze, Sansoni, 1947).

²⁹⁵ Anna Banti, pseudonimo di Lucia Lopresti, è stata una scrittrice italiana. Il suo romanzo *Artemisia* è il primo e grande successo di critica, in cui rievoca la vita della pittrice. Banti è l'autrice anche del volume *Quando anche le donne si misero a dipingere*, pubblicato nel 1982 dalla Tartaruga, una casa editrice milanese fondata nel 1975, che pubblica esclusivamente libri scritti da donne. Il volume contiene dodici medaglioni dedicati a pittrici che Banti riunisce. A. BANTI, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, Abscondita, 2011 (ed. or. Milano, La Tartaruga, 1982).

²⁹⁶ M.D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.

²⁹⁷ La monografia fu lungamente recensita: F. HASKELL, *Artemisia Gentileschi. È così difficile per una donna scrivere di un'altra donna?*, in «Il giornale dell'arte», 72, 1989, pp. 71-72. Haskell riconosce il contributo della Garrard ma sottolinea come ci sia una mancanza di prove sufficienti per confermare che la sua arte fu il prodotto della sua esperienza, eccezione fatta, forse, per gli autoritratti. Ma è importante ricordare che quando si parla di un artista o un'artista del periodo precedente al periodo romantico è difficile dedurre il sesso, la psicologica e il modo di porsi davanti ai soggetti realizzati nei loro quadri; seguono: Y. EVEN, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, in «The sixteenth century journal», 20, 1989, pp. 337-338; E. CROPPER, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, in «Renaissance quarterly», 42, 1989, pp. 864-866; F. RUSSELL, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, in «Apollo», 132, 1990, p. 134; G. POLLOCK, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, in «The art bulletin», 72, 1990, pp. 499-505; J. GASH, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, «Art in America», 78, 1990, pp. 67-69; L. MERKEL, *Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art; Artemisia*, in «Kunstchronik», 45, 1992, pp. 346-355; pp. 386-388; L.G. HERSEY,

In Italia, questo interesse si manifesta con la prima mostra monografica dedicata all'artista, *Artemisia*²⁹⁸ inaugurata il 18 giugno 1991 a Firenze a Casa Buonarroti.

Il pensiero di una prima mostra dedicata ad Artemisia fu del professore Giovanni Agosti. Tra il 1987 e il 1988 lavorò presso Casa Buonarroti e venne incaricato di curare un'esposizione dedicata al pittore Jacopo Vignali (1592-1664)²⁹⁹, ma, come scrisse lo stesso Agosti: «il bravo studioso, ancora alle prime armi, che doveva farsene carico si era ritirato dall'impresa per la sua congenita timidezza»³⁰⁰. Agosti propose, quindi, alla direttrice del museo, Pina Ragionieri (1926-2019), di spostare l'attenzione su Artemisia Gentileschi che aveva dipinto l'*Allegoria dell'Inclinazione* sul soffitto della Galleria al piano nobile di Casa Buonarroti (fig. 8). L'allora presidente dell'associazione, Paola Barocchi (1927-2016), affidò l'incarico a Roberto Contini, che coinvolse a sua volta Gianni Papi. A Ragionieri l'idea di intitolarla *Artemisia*, come il romanzo di Anna Banti.



Figura 8. Artemisia Gentileschi, *Allegoria dell'Inclinazione*, 1615-1616, Casa Buonarroti, Firenze, olio su tela, 152x61cm.

Review: M.D. Garrard: Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art, in «Parthenope's splendor», 1993, pp. 323-335.

²⁹⁸ *Artemisia*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-4 novembre 1991), a cura di R. CONTINI, G. PAPI, Roma, Leonardo De Luca Editori, 1991.

²⁹⁹ Jacopo Vignali lavorò per Michelangelo Buonarroti il Giovane e realizzò delle opere per Casa Buonarroti.

³⁰⁰ *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, cit., p. 4.

La scelta di svolgere l'esposizione presso la Casa Buonarroti di Firenze si lega a due motivi: il primo al lungo soggiorno fiorentino che Artemisia svolse, presumibilmente, dalla fine del 1612 all'inizio del 1620; mentre il secondo all'unico dipinto di questi anni fiorentini, l'*Allegoria dell'Inclinazione*, appartenente al ciclo di opere che Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) dedicò al prozio.

La selezione dell'esposizione comprendeva l'intero percorso artistico della pittrice (Roma, Firenze e Napoli), e, dei ventisette dipinti presentati, ventidue erano di Artemisia o a lei attribuiti. Accanto ai dipinti della Gentileschi furono esposte anche alcune opere del padre Orazio (1563-1639), una delle figure di riferimento per la formazione pittorica della figlia, utili per comprendere il rapporto stilistico fra i due³⁰¹.

Le mostre organizzate da Casa Buonarroti si basano principalmente sulla collezione custodita, ma nel caso di Artemisia questo apporto sembra rivelarsi piuttosto marginale. Il fatto che Artemisia abbia realizzato uno dei pannelli del soffitto sia stato un motivo sufficiente per dedicarle una mostra, deve essere probabilmente dovuto alla sua crescente popolarità³⁰². Come si nota nel catalogo, la maggior parte dell'opera di Artemisia è stata raccolta insieme per la prima volta e, poiché nel museo le stanze disponibili per le mostre temporanee sono poche, per i curatori una selezione delle opere è stata essenziale. L'attenzione, quindi, si è rivolta alle opere di grande formato, alcune delle quali, come riportano Grötecke e Hanika³⁰³, sono state messe in scena per dominare lo spazio. Nelle sale espositive però non c'era una scheda o altro materiale utile per ricavare informazioni sui dipinti o sull'artista. Dall'analisi del catalogo, si nota che sono state selezionate quelle opere che rappresentano situazioni di conflitto tra i due sessi: *Susanna e i vecchioni* (1610), *Salomè con la testa di Giovanni Battista* (1615), *Giaele e Sisara* (1620), *Giuditta che decapita Oloferne* (1620 circa), *Lucrezia* (1623-1625), *Ester e Assuero* (1628-1630), *Betsabea* (1636-1637). Gli altri soggetti religiosi e mitologici sono qui passati in secondo piano ed emerge l'impressione che la violenza maschile contro le donne o il suo capovolgimento abbia contraddistinto la produzione artistica di Artemisia: ella viene quindi presentata come una donna che si è occupata principalmente dei ruoli di genere.

Dal momento che l'organizzazione della mostra ha presupposto la conoscenza della biografia dell'artista e, la scelta di portare il tema del genere, di conseguenza ha suggerito un collegamento tra i contenuti delle opere e la sua vicenda personale, che la vide vittima della violenza subita dal pittore Agostino Tassi nel 1612.

³⁰¹ G. PAPI, *Casa Buonarroti: Artemisia (senza pregiudizi)*, in «Il giornale dell'arte», 89, 1991, p. 14.

³⁰² I. GRÖTECKE, K. HANIKA, *Artemisia Gentileschi – 1991*, in «Kritische Berichte», 20, 1, 1992, pp. 117-120.

³⁰³ *Ibidem*.

Il catalogo contiene un saggio introduttivo di Luciano Berti, in cui racconta gli sviluppi che hanno portato Artemisia da Roma al capoluogo fiorentino, i saggi dei due curatori e le schede delle opere. Contini e Papi si concentrano sullo sviluppo artistico di Artemisia, seguendo, quindi, il modello proposto da Lea Vergine con la mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* e discostandosi invece dal modello della mostra *Women Artists: 1550-1950* di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin:

Rispetto ai metodi d'indagine prevalentemente sociologici e femministi finora utilizzati, che hanno privilegiato i dati biografici o la lettura iconografica (vedi la recente monografia di Mary Garrard, 1989), lasciando in secondo piano il ruolo dell'artista, abbiamo cercato invece di applicare un criterio strettamente filologico, dando priorità alla riconsiderazione stilistica delle opere di Artemisia.³⁰⁴

Gianni Papi, in un articolo pubblicato per «Il giornale dell'arte», scrisse:

Uno degli intenti della mostra è proprio questo: ripresentare uno scenario di rapporti e di ipotesi cronologiche e stilistiche più articolato del previsto e abbandonare un'interpretazione univoca, e talvolta forzata, degli elementi rimastici.³⁰⁵

Eppure, Grötecke e Hanika sostengono che la scelta di non portare alcun riferimento sociale abbia posto una negazione delle condizioni di lavoro e di vita dell'artista che, chiaramente, si differenziano da quelle dei suoi colleghi. Inoltre, i contributi di Contini e Papi se letti attraverso un occhio critico, sempre secondo Grötecke e Hanika, possono essere paragonati alla monografia di Mary D. Garrard ed è evidente che i due autori utilizzino il libro, ma senza discuterne la metodologia³⁰⁶.

Nello stesso anno della mostra, viene pubblicato il libro di Susanna Stolzenwald *Artemisia Gentileschi. Bindung und Befreiung in Leben und Werk einer Malerin (Artemisia Gentileschi. Legame e liberazione nella vita e nell'opera di una pittrice)*³⁰⁷. Il volume contiene una parte biografica, una sezione dedicata ad alcuni temi affrontati nell'opera di Artemisia e una valutazione dell'accoglienza dell'artista. Purtroppo, Stolzenwald parafrasa in modo semplicistico alcune parti della monografia della Garrard con l'intento di mostrare che già nel XVII secolo c'era una grande artista, in cui le donne oggi possono indentificarsi.

Questa prima esposizione su Artemisia ebbe un grande e inaspettato successo che comportò la decisione di trasferirla, una volta chiusa a Firenze, a Roma, nella sede della Direzione Generale

³⁰⁴ *Artemisia Gentileschi a Casa Buonarroti*, in «Gazzetta antiquaria», 10, 1991, pp. 51-58.

³⁰⁵ G. PAPI, *Casa Buonarroti: Artemisia (senza pregiudizi)*, cit., p. 14.

³⁰⁶ I. GRÖTECKE, K. HANIKA, *Artemisia Gentileschi – 1991*, cit.

³⁰⁷ S. STOLZENWALD, *Artemisia Gentileschi. Bindung und Befreiung in Leben und Werk einer Malerin*, Stuttgart, Belser, 1991.

del Ministero a Trastevere³⁰⁸ dal 1° dicembre 1991 al 10 gennaio 1992. Il professore Agosti, che si occupò del trasferimento delle opere nella capitale, ricorda un aneddoto che possiamo considerare indice del mito di Artemisia:

La mostra a Roma, per una ragione che non ricordo, si era dovuta chiudere con qualche giorno d'anticipo per decisione del direttore generale e mi ero trovato a fronteggiare gruppi di pubblico femminile, inferociti giustamente per l'inaspettata serrata, non adeguatamente comunicata. [...] E la decisione infine di cedere a quelle pressioni, ammettendo il pubblico a gruppi; mentre gli spedizionieri svolgevano le operazioni di smontaggio, i quadri lasciavano le pareti e finivano nelle casse, pronte a partire per non so dove, alla presenza di quel coro di donne che li guardava e sembrava salutarli con una commozione che non ho mai trovato altrove.³⁰⁹

Al successo di questo evento è seguita una domanda dubbiosa, ovvero se questo potesse essere visto come un segno della crescente accettazione e considerazione dei temi della storia delle donne nelle mostre internazionali.

2.4.1 La mitizzazione di Artemisia Gentileschi

L'industria culturale ed editoriale non ci ha messo molto a capire che il lancio mediatico ed espositivo di Artemisia Gentileschi aveva fatto centro. Infatti, la monografia della Garrard e la mostra *Artemisia*³¹⁰ ebbero una grande risonanza, tanto da conferirle un grande numero di pubblicazioni, esposizioni e un film³¹¹ su di lei rispetto, a come vedremo, ad altre artiste di epoca moderna.

Il mito di Artemisia è recente, postbellico, frutto dello stupro che ha fatto di lei una figura emblematica. Di quella violenza, nella seconda metà del Novecento, se ne sapeva più per sentito dire, che per conoscenza precisa dei fatti. Le prime notizie risalgono ad un articolo del 1876 pubblicato su una rivista perugina³¹²; la loro risonanza comincia nel 1947 col romanzo della Banti

³⁰⁸ *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, cit., p. 4.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ La mostra Artemisia è stata annunciata in due articoli pubblicati su «Il giornale dell'arte»: *Casa Buonarroti: Artemisia geniale e violenta*, in «Il giornale dell'arte», 88, 1991, p. 26; G. PAPI, *Casa Buonarroti: Artemisia (senza pregiudizi)*, cit. In seguito è stata recensita da: J.T. SPIKE, *Florence, Casa Buonarroti, Artemisia Gentileschi*, in «The Burlington Magazine», 133, 1991, pp. 732-734; R. PALMER, *The gentler sex – and violence: Artemisia Gentileschi at the Casa Buonarroti*, «Apollo», 134, 1991, pp. 277-280; I. GRÖTECKE, K. HANIKA, *Artemisia Gentileschi – 1991*, cit.; K. Merkel, *Review: Artemisia*, in «Kunstchronik», 45, 1992, pp. 386-388; P. ADORNO, *Artemisia, Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-4 novembre 1991*, in «Antichità viva», 1, 1992, pp. 52-54.

³¹¹ *Artemisia – Passione estrema* è un film del 1997 diretto da Agnès Merlet. Spear parla della pellicola cinematografica in cui critica la poca attendibilità dei fatti. Cfr. R.E. SPEAR, *Artemisia Gentileschi: ten years of fact and fiction*, in «The Art Bulletin», 82, 3, 2000, pp. 568-579.

³¹² A. BERLOTTI, *Agostino Tasso suoi Scolari e compagni pittori in Roma*, in «Giornale di erudizione artistica», V, 1876, pp. 193-223. Bertolotti del processo del 1612 si riferisce a pp. 200-204 senza particolare concessione ai lati più scabrosi.

che aveva consultato gli atti del processo presso l'Archivio di Stato di Roma; essi vengono pubblicati, parzialmente, in seguito solo da Eva Menzio nel 1981. Garrard riesamina poi in modo completo il processo e da esso sviluppa la sua indagine iconologica-femminista.

Artemisia diventa, quindi, la figura centrale per il primo recupero della storia dell'arte prodotta dalle donne. Nel 1999, a dieci anni dalla monografia della Garrard, viene pubblicato il volume di Ward Bissell (1936-2019) *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*³¹³. Questo lavoro arriva alla fine di trent'anni d'indagini sulla famiglia Gentileschi, iniziati nel 1968 con l'articolo *Artemisia Gentileschi: a new documented chronology*³¹⁴, proseguiti dalla monografia su Orazio Gentileschi³¹⁵ del 1981. Attraverso l'applicazione di una metodologia rigorosa, Bissell analizza le opere chiave e le prove letterarie principali per restituire un profilo chiaro della figura di Artemisia, tracciando i suoi viaggi, i rapporti con gli artisti e i mecenati dell'epoca, i legami tra la sua situazione finanziaria e le decisioni artistiche, il suo accesso alle istituzioni professionali, la sua istruzione e la natura dei suoi soggetti. Il testo affronta anche l'interpretazione femminista, ormai condivisa, delle sue immagini. Bissell, però, rifiuta l'idea che Artemisia debba essere definita una femminista, anche per gli standard del Seicento, sia sulla base dell'immaginario stesso e soprattutto perché il movimento delle donne nell'Europa della prima età moderna si è sviluppato lontano da dove Artemisia era attiva³¹⁶. Inoltre, la maggior parte delle prime femministe erano francesi e inglesi. La più importante femminista italiana, contemporanea ad Artemisia, era la poetessa veneziana Lucrezia Marinella (1571-1653)³¹⁷, ma non ci sono prove che indichino un'influenza di queste donne su Artemisia.

Questa monografia include, inoltre, un catalogo ragionato dell'opera di Artemisia, in cui sono inclusi cinquantasette opere autografe e quarantadue attribuzioni non corrette e discutibili. Bissell contribuisce con aggiunte all'opera dell'artista e riconsiderazioni sul suo sviluppo, come, ad esempio, la rivalutazione della sua carriera a Napoli, un periodo spesso ignorato. Dall'altra parte, l'autore non pone grande attenzione alla peculiare specializzazione di Artemisia per la pittura storica, un genere solitamente destinato agli uomini. È indiscutibile che il contributo di questo

³¹³ R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, University Park, The Pennsylvania state university press, 1999.

³¹⁴ R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi: a new documented chronology*, cit.

³¹⁵ R.W. BISSELL, *Orazio Gentileschi and the poetic tradition in caravaggesque painting*, The Pennsylvania state university press, 1981.

³¹⁶ Sarebbe meglio riferirsi ad un movimento di scrittrici che reagiscono ai testi misogini pubblicati, invece che a un movimento come lo conosciamo oggi. Cfr. R.E. SPEAR, *Artemisia Gentileschi: ten years of fact and fiction*, cit.

³¹⁷ Lucrezia Marinelli partecipò al dibattito europeo sulla posizione della donna e in risposta all'opera di Giuseppe Passi *Dei donneschi difetti* (1599) scrisse *La nobiltà et eccellenze delle donne co' difetti et mancamenti de gli uomini* del 1600.

lavoro ha permesso una crescente comprensione di Artemisia, il cui lavoro di rivalutazione è continuato negli anni a venire³¹⁸.

Il XXI secolo si apre per Artemisia con una mostra che la vede protagonista insieme al padre Orazio. L'esposizione *Orazio e Artemisia Gentileschi*³¹⁹ viene inaugurata il 20 ottobre 2001, dieci anni dopo la mostra fiorentina, a Palazzo Venezia di Roma e in seguito presentata a New York e Saint Louis nel corso del 2002.

Viene presentata, per la prima volta, esaustivamente l'intera produzione artistica di Orazio, in cui viene mostrato l'evolversi della sua ricerca dopo l'incontro con Caravaggio: dalle prime opere risalenti agli anni Dieci del Seicento, alle pale d'altare eseguite nelle Marche, ai lavori svolti a Genova tra il 1621 e il 1623, dove entra in contatto con Rubens e Van Dick, fino ai suoi soggiorni parigini e londinesi.

Complessa è invece la revisione critica che viene data ad Artemisia, la cui fama oramai era dovuta principalmente alla sua storia personale. Intrecciando il suo vissuto e l'immagine che è stata trasmessa nel corso del Novecento, dal romanzo di Anna Banti, alla sua definizione di femminista ante-litteram nella mostra *Women Artists: 1550-1950*, alla lettura in chiave femminista che ne fa la Garrard, abbiamo tutti gli elementi per un'interpretazione più mitica che documentaria della sua vita. La relazione tra la letteratura critica e la violenza rappresentata da Artemisia nelle sue opere ha da un lato aumentato la sua popolarità, ma dall'altro ha ristretto la comprensione critica della sua pittura con l'esclusione di opere che non rientravano in questo *cliché*.

A Palazzo Venezia la mostra è stata presentata come due piccole monografie, Orazio seguito da Artemisia, in delle sale troppo scure che non hanno permesso un'adeguata visione dei dipinti. Le cinquanta opere di Orazio – tra cui nove pale d'altare – e le trentatré di Artemisia sono state esposte, nella mostra newyorkese, fianco a fianco, ponendo l'accento su due carriere parallele, di due personaggi che furono padre e figlia, maestro e allieva, i quali, nel corso della loro vita hanno

³¹⁸ Per le recensioni sulla monografia di Bissell, si vedano: R.E. SPEAR, *Artemisia Gentileschi: ten years of fact and fiction*, cit.; S.T. DESMOND, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «Apollo», 460, 2000, p. 57; G. Papi, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «The Burlington Magazine», 142, 2000, pp. 450-453; J.W. MANN, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «The sixteenth century journal», 31, 2000, pp. 585-586; P. COSTA, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «Art History», 23, 2000, pp. 323-325; B. BOHN, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «Renaissance quarterly», 54, 2001, pp. 275-277; E. STRUHAL, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «Kunstchronik», 55, 2002, pp. 59-64; Y. EVEN, *Review: Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, in «Woman's Art Journal», 23, 2002, pp. 37-39.

³¹⁹ *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002), a cura di J. MANN, K. CHRISTIANSEN, Milano, Skira, 2001; *Orazio and Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 14 febbraio 2002-12 maggio 2002; Saint Louis, The Saint Louis Museum, 15 giugno 2002-15 settembre 2002), a cura di J. MANN, K. CHRISTIANSEN, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Yale University Press, 2001.

sviluppato un proprio stile individuale, con la capacità di riadattarlo in base alle esigenze dei contesti culturali.

L'esposizione venne organizzata ponendo, dapprima, l'attenzione ai primi lavori di Orazio e il suo interesse verso il naturalismo caravaggesco, l'entrata in scena di Artemisia nel panorama artistico romano nei primi anni del Seicento; proseguendo con la carriera di Orazio a Genova e nelle Marche e concludendo il percorso con le opere parigine e londinesi di Orazio e, un ritorno al primo periodo romano, seguito da quello fiorentino, veneziano, il ritorno a Roma e gli anni napoletani di Artemisia. Sheila Ffolliott, nella sua recensione della mostra³²⁰, scrive come abbia avuto l'impressione che, nella terza sala in cui le opere di Artemisia e Orazio si fronteggiavano, i visitatori sembravano più interessanti ai lavori di Artemisia: *Susanna e i vecchioni* (1610), *Cleopatra* (1610-1612), *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613), *Conversione della Maddalena* (1615-1616), *Lucrezia* (1623-1625 circa) e *Giuditta con la sua ancella* (1618-1619 e 1625-1627). Quest'opere, messe insieme, hanno un impatto drammatico maggiore rispetto alle opere di Orazio raffiguranti santi e figure dell'Antico Testamento. Ffolliott nota, inoltre, che l'effetto che emerge, sia nel catalogo che nella mostra, è stato quello di dare all'attività di Orazio un'integrità mentre a quella di Artemisia una divisione, con un ritorno al 1610 nella sezione a lei dedicata.

I saggi del catalogo forniscono informazioni sul contesto, sulle reti di committenze e sulle fonti artistiche. Il saggio di Richard Spear, sul secondo periodo romano di Artemisia, è interessante e, in un certo modo, sfida i modelli femministi che vedono in Artemisia un'artista il cui lavoro incarna eventi personali. Infatti, viene messo in discussione lo stereotipo femminista di Artemisia e nel saggio di Patrizia Cavazzini, in cui, attraverso un'attenta lettura dei documenti legati al processo, fornisce una nuova immagine di Artemisia nei primi anni romani. Emerge, quindi, come Artemisia conducesse una vita appartata, come fosse raramente vista fuori di casa; non aveva alcuna educazione, né visiva né letteraria, ed era incapace di disegnare correttamente. Cavazzini avanza anche l'ipotesi della possibilità dell'affetto di Artemisia per Agostino Tassi e il suo acconsentire 'amorevolmente' alla promessa del matrimonio³²¹.

Le curatrici hanno tentato di spostare la discussione su Artemisia al di là di una fusione tra arte e vita e di confutare quel focus femminista su di lei che, se non fosse stata una donna, non avrebbe attirato l'attenzione accademica e del pubblico negli ultimi trent'anni³²².

³²⁰ S. FFOLLIOTT, *Review: Orazio and Artemisia*, in «Woman's Art Journal», 24, 2, 2003, pp. 53-55.

³²¹ P. CAVAZZINI, *Artemisia in Rome: 1610-13. Artemisia in Her Father's House; Appendix 1. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi*, in *Orazio and Artemisia*, cit., pp. 282-311, pp. 432-444.

³²² Per le recensioni sulla mostra *Orazio e Artemisia* si vedano: V. VON ROSEN, *Pluralismus in New York: Orazio und Artemisia*, in «Kunstchronik», 55, 2002, pp. 538-542; C.R. PUGLISI, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, in «Apollo»,

La mostra del 2001 è stata, da una parte, un'opportunità per il pubblico oltreoceano di conoscere meglio la figura di Artemisia Gentileschi e, dall'altra, un punto di partenza per il riesame dei documenti sull'artista pubblicati, in seguito, nello studio *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*³²³ del 2005. L'autrice del volume, Mieke Bal, chiarisce che l'intento dello studio è stato quello di superare i limiti di questi documenti che hanno influenzato l'opera e l'immagine dell'artista e di incoraggiare a guardare le sue opere attraverso una nuova prospettiva. Gli autori dei saggi si sono preoccupati di porre in primo piano i suoi risultati artistici senza lasciare che la sua vita personale, in particolare l'episodio dello stupro, venga riconosciuta come il movente delle sue rappresentazioni. Infatti, i sei saggi offrono diversi approcci storico-artistici: dalla connoisseurship, all'iconografia, alla storia sociale dell'arte. Viene analizzata anche la scelta femminista di eroicizzare Artemisia. Gli sforzi delle scrittrici femministe che hanno portato avanti l'idea che 'l'arte riflette la vita', di conseguenza ha rafforzato il discorso che sessualizza Artemisia e il suo lavoro³²⁴. In quest'ottica, il saggio di Griselda Pollock valuta il film *Artemisia* del 1997 che ignora la realtà storica dei fatti, presentando un'idea di Artemisia che si discosta da quella che Bal e i suoi colleghi hanno desiderato restituire. L'*Artemisia* di Merlet è la storia di un incontro tra una donna desiderosa e del suo precettore, concluso dall'intervento del padre. Ad ogni modo, il contributo di Pollock ricorda che Artemisia rimane il simbolo per il riconoscimento delle donne anche come artiste e non solo come madri, mogli, amanti o vittime di crimini sessuali. Artemisia Gentileschi è stata anche un'esponente del barocco, un termine che Bal ritiene importante per comprendere e apprezzare la narrativa dei suoi quadri.

Quello che questo volume ha cercato di restituire è il valore di Artemisia Gentileschi, che è stata un'artista, e che l'unica colpa che, forse, le possiamo attribuire è quella di essere stata una donna.

Se nell'ultimo decennio del Novecento e i primi anni Duemila vengono realizzate due mostre su Artemisia, gli anni Dieci del Duemila vedono un esponenziale aumento degli eventi legati a lei. Palazzo Reale di Milano, fin dall'importante mostra del 1951, curata da Roberto Longhi

156, 485, 2002, pp. 45-46; H. LANGDON, *Review: Orazio and Artemisia*, in «The Burlington Magazine», 144, 1190, 2002, pp. 318-321; S. FFOLIOTT, *Review: Orazio and Artemisia*, in «Woman's Art Journal», cit.; S. DeTurk, *Review: Orazio and Artemisia*, in «The Sixteenth Century Journal», 34, 1, 2003, pp. 292-294; K. CHRISTIANSEN, *Becoming Artemisia: afterthoughts on the Gentileschi exhibition*, in «Metropolitan Museum Journal», 39, 2004, pp. 101-126.

³²³ M. BAL, *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago, 2005.

³²⁴ L. BYRNE, *Review: The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, in «The Art Book», 13, 2, 2006, pp. 33-35.

*Caravaggio e i caravaggeschi*³²⁵, e grazie a esposizioni più recenti quali *Caravaggio e l'Europa*³²⁶ e *L'arte delle donne*³²⁷, ha contribuito alla conoscenza di Artemisia nel panorama culturale. Perciò, il 22 settembre 2011, dopo vent'anni dalla prima esposizione e dieci da quella di carattere familiare, viene inaugurata una nuova monografia curata da Roberto Contini e Francesco Solinas *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*³²⁸. La mostra milanese può essere considerata un punto d'arrivo, a seguito di vent'anni di progressi, comprovati da più di cinquanta opere esposte cronologicamente, di cui quarantadue considerate autografe mentre le restanti frutto o di collaborazioni o di altri artisti; e dei nuovi documenti inediti, tra cui trentasei lettere originali di Artemisia.

L'apparato espositivo (fig. 9, fig. 10, fig. 11), realizzato da Emma Dante, ha presentato, forse, Artemisia più come una celebrità che un'artista: nella prima galleria era presente un letto con delle lenzuola bianche, i documenti relativi al processo del 1612 e la voce di un'attrice che recitava la testimonianza di Artemisia (fig. 12).



Figura 9. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

³²⁵ *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), a cura di R. LONGHI, Firenze, Sansoni, 1951.

³²⁶ *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Vienna, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006), a cura di V. SGARBI, Milano, Skira, 2005.

³²⁷ *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007-9 marzo 2008), a cura di V. SGARBI, H.A. PETERS, B. BUSCAROLI, Milano, F. Motta, 2007.

³²⁸ *Artemisia, Storia di una passione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS, Milano, 24 Ore Cultura, 2011.



Figura 10. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.



Figura 11. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.



Figura 12. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

Dalle fotografie sembra che l'allestimento sia stato realizzato in linea col sottotitolo della mostra *Storia di una passione*, di cui sappiamo essere il rosso, il colore della passione e dell'amore. Gianni Papi, in un articolo del dicembre 2011, sostiene che il sottotitolo sia stato promosso dalla scoperta di Solinas delle lettere d'amore che Artemisia scrisse a Francesco Maringhi e pubblicate nel volume *Lettere di Artemisia*³²⁹. Sempre secondo Papi, il catalogo della mostra, che raccoglie i saggi di vari studiosi e le schede delle opere, fallisce nell'intento di chiarire a pieno il profilo di Artemisia, lasciando alcune questioni irrisolte, come la sua attività a Napoli e il rapporto con gli artisti locali della città e tra i caravaggisti e il padre Orazio nel primo periodo romano³³⁰.

³²⁹ F. SOLINAS, *Lettere di Artemisia*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011.

³³⁰ G. PAPI, *Artemisia Gentileschi. Milan*, in «The Burlington Magazine», 153, 1305, 2011, pp. 846-847. Per quanto concerne il rapporto di Artemisia col padre, Contini si limita a considerare il contributo di Artemisia nell'esecuzione di alcune figure nel Casino delle Muse (Palazzo Pallavicini Rospigliosi), un'ipotesi che non viene accettata da Papi. Cfr. J. ZUTTER, *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, in «Renaissance studies», 27, 1, 2013, pp. 133-140. Anche Zutter concorda con Papi sull'idea che la mostra non sia riuscita a fornire un profilo lineare di Artemisia Gentileschi.

Da Milano, Artemisia viene accolta per la prima volta a Parigi, al Musée Maillon. Gli stessi Contini e Solinas hanno curato la mostra inaugurata il 14 marzo 2012 *Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*³³¹. La mostra parigina si è concentrata su questioni di attribuzioni e datazione e, stranamente, si è aperta col periodo napoletano della Gentileschi, apice della sua fama, invece che con il suo periodo formativo a Roma. Anche in questa rassegna rimane in piedi l'ipotesi psicologica come ispirazione delle sue opere e la predilezione di Artemisia per due tipi di scene: la rappresentazione del corpo e le narrazioni che collegano la sessualità al dolore³³².

Sempre Contini e Solinas portano Artemisia in Toscana, più precisamente a Pisa, con un'esposizione dedicata agli anni napoletani, *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*³³³ nel 2013. La mostra si è concentrata sulla *Clio, la musa della storia*, dipinto eseguito attorno al 1632. La rassegna di Palazzo Blu ha presentato la tecnica e le variazioni stilistiche praticate da Artemisia a Napoli grazie al confronto di più dipinti eseguiti nella sua bottega partenopea. Tra queste tele, oltre al *David* inedito (1631), sono state presentate altre opere certe di quegli anni, quali l'*Annunciazione* di Capodimonte (1630), la *Minerva* delle Gallerie Fiorentine (1635), l'*Autoritratto* della di Palazzo Barberini (1635-37) e la sua ultima opera documentata, *La Susanna e i vecchioni* (1649).

A testimonianza del continuo interesse per l'arte di Artemisia, la mostra *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*³³⁴ del 2016 porta a cinque le esposizioni su questa artista in soli venticinque anni, tre delle quali nell'ultimo lustro di questo periodo. Nella conferenza stampa svoltasi in concomitanza con l'inaugurazione, il curatore Spinosa ha giustificato la mostra come un correttivo alle idee sbagliate che si erano fatte su Artemisia, soprattutto dell'idea che la sua produzione artistica fosse stata fortemente influenzata dall'esperienza dello stupro (per Spinosa, l'aggressione fu 'del tutto marginale' per la sua arte)³³⁵ e la presunzione che fosse una pittrice caravaggista. La posizione espressa da Spinosa sull'aggressione e la comprensione dell'opera di Artemisia respinge

³³¹ *Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Maillon, 14 marzo 2012-15 luglio 2012), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS, Parigi, Gallimard, 2012.

³³² P. DAGEN, *Artemisia, Power, Glory and Passion - review*, in «The Guardian», 10 aprile 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/10/artemisia-gentileschi-paris-exhibition-review> (20/11/2022).

³³³ *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 23 marzo-30 giugno 2013), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013.

³³⁴ *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), a cura di N. SPINOSA, F. BALDASSARI, J. MANN, Milano, Skira, 2016.

³³⁵ M. MATTIOLI, *Immagini della mostra di Artemisia Gentileschi a Roma. A Palazzo Braschi una nuova lettura revisiona la figura dell'artista*, in «Artribune», 30 novembre 2016, <https://www.artribune.com/tribnews/2016/11/mostra-artemisia-gentileschi-roma-palazzo-braschi-artista/> (20/11/2022).

le premesse di mostre come *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* del 2011. Per Barker, invece, la questione dell'identificazione di Artemisia come un'artista caravaggesca è meno controversa perché già Garrard, nella monografia del 1989, aveva riconosciuto tutte le fonti artistiche a cui Artemisia aveva attinto³³⁶.

Senza queste premesse, i visitatori l'hanno probabilmente vissuta senza rendersi conto di questi atteggiamenti polemici. Alla mostra furono presentati anche trentotto artisti, tra cui Cristofano Allori, Simon Vouet, lo stesso Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione, Jusepe de Ribera, Francesco Guarino, per un totale di circa cento opere poste a confronto con l'opera di Artemisia. Alcune non avevano un chiaro riferimento con Artemisia e, come da consuetudine nelle mostre italiane, erano presenti diverse aspiranti attribuzioni provenienti da collezioni private³³⁷. La biografia di Artemisia e la sua attività in questa rassegna sono state presentate in modo separato, intrecciandosi con gli itinerari di altri artisti e mettendo in primo piano una narrazione di stili seicenteschi in evoluzione invece della sua linea temporale.

La riscoperta storico-critica di Artemisia Gentileschi avviene nel momento in cui il movimento femminista reclamava dei simboli con cui identificarsi. In quest'ottica, Gentileschi diventa un'icona femminista *ante litteram* a seguito di una lettura superficiale della sua opera, rappresentando di conseguenza uno specchio della sua biografia.

Nel romanzo di Anna Banti, Gentileschi viene rappresentata come una donna che, in una società patriarcale come quella del Seicento, è riuscita ad essere l'artefice del proprio destino. Il quadro *Giuditta che decapita Oloferne* è diventato il perfetto *alter ego* della pittrice e protagonista indiscusso delle mostre. È importante, però, evidenziare il fatto che il libro della Banti rivela poco sull'artista, ma piuttosto offre uno spunto per riflettere sul tempo in cui viene pubblicato. I simboli acquisiscono un valore fondamentale nelle battaglie sociali e le donne nelle rivendicazioni dei loro diritti hanno sentito il bisogno di trasferire i valori dell'epoca su alcune figure femminili, diventando un emblema del mondo moderno.

Se ipotizzassimo che Artemisia sia stata effettivamente un'artista femminista, dovremmo essere in grado di affermare che si sia sottratta ai dettami patriarcali della rappresentazione della figura femminile nell'arte occidentale. Tuttavia, la sua arte non si discosta molto da quella di qualsiasi altro pittore contemporaneo a lei, restando così legata ai modelli patriarcali. Qui, ritorna quanto asserito da Nochlin nel suo saggio del 1971, ovvero che l'arte è raramente frutto del vissuto personale, soprattutto per quanto riguarda la produzione pittorica di epoca moderna.

³³⁶ S. BARKER, *Review: Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, in «Early Modern Women», 12, 2, 2018, pp. 163-171.

³³⁷ *Ibidem*.

Artemisia Gentileschi rimane una figlia del suo tempo, così come la tenacia, sua e di tutte le altre artiste, nella scelta d'intraprendere una carriera artistica in un ambiente dominato dagli uomini.

2.5 Sofonisba Anguissola *itinerante*

In Italia, dopo la mostra *Artemisia* del 1991, nel 1994 si svolge la prima mostra monografica su una delle poche artiste italiane ad aver ottenuto fama internazionale: Sofonisba Anguissola.

Dopo l'importante esposizione dedicata ai Campi nel 1985³³⁸, la figura di Sofonisba e il ruolo che ha svolto nella cultura europea del Cinquecento hanno aumentato l'interesse verso la sua opera. Questo interesse ha portato allo sviluppo e realizzazione di una rassegna dedicata a lei e alle sue sorelle dal titolo *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*³³⁹ a Cremona, la loro città natale.

I primi studi su Sofonisba Anguissola risalgono agli inizi del Novecento con gli articoli di Holmes del 1915 su Sofonisba, Filippo II e Isabella di Spagna e di Cook sui suoi ritratti³⁴⁰. Quasi sessant'anni dopo, la storica dell'arte femminista, Eleanor Tufts (1927-1991), pubblica due articoli su Sofonisba, uno su «Artnews» nel 1972³⁴¹ e un altro sul volume *Our Hidden Heritage* del 1974³⁴²; in seguito, nuove informazioni sulla pittrice vengono presentate nel catalogo della mostra *Women Artists: 1550-1950*³⁴³. In seguito, negli anni Ottanta, Rossana Sacchi discute dell'educazione e formazione artistica nella rivista «Paragone»³⁴⁴ e Ilya Sandra Perlingieri analizza i suoi disegni giovanili nella rivista «Woman's Art Journal»³⁴⁵. Ma i primi studi monografici, in cui è stato presentato un catalogo ragionato, vengono pubblicati da Flavio Caroli nel 1987³⁴⁶ e da Ilya Sandra Perlingieri nel 1992³⁴⁷.

Il prodotto di questa rassegna venne portato, in seguito, in due capitali straniere: a Vienna al Kunsthistorisches Museum e al National Museum of Women in the Arts di Washington nel corso del 1995. La mostra e il catalogo ricostruiscono per la prima volta l'opera di Sofonisba Anguissola

³³⁸ *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona, 1985), Milano, Electa, 1985. Tra gli allievi di Bernardino Campi si ricorda Sofonisba Anguissola.

³³⁹ *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit.

³⁴⁰ C. HOLMES, *Sofonisba Anguissola and Philip II*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 26, 143, 1915, pp. 181-183; F.H. Cook, *More portraits by Sofonisba Anguissola*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 26, 144, 1915, pp. 228-236.

³⁴¹ E. TUFTS, *Sofonisba Anguissola, Renaissance Woman*, in «Artnews», ottobre 1972, pp. 50-62.

³⁴² E. TUFTS, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, New York, Londra, Paddington Press, 1976, pp. 43-49

³⁴³ *Sofonisba Anguissola*, in *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., pp. 104-106.

³⁴⁴ R. SACCHI, *Documenti per Sofonisba Anguissola*, in «Paragone. Arte», marzo 1988, pp. 73-89.

³⁴⁵ I.S. PERLINGIERI, *Sofonisba Anguissola's Early Sketches*, in «Woman's Art Journal», 9, 2, 1989, pp. 10-14.

³⁴⁶ F. CAROLI, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit.

³⁴⁷ I.S. PERLINGIERI, *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992.

in tutte le sue fasi (Cremona, Spagna, Sicilia e Genova) e l'attività delle sorelle³⁴⁸. Il catalogo si propone come uno strumento fondamentale per la comprensione e valutazione delle sorelle Anguissola: esplora il discorso della 'donna artista' e della questione di genere, riporta informazioni sul contesto storico delle opere, la loro iconografia e tipologia e gli strumenti di lavoro. Attraverso i saggi, gli autori tentano di riformulare quelle prospettive distorte, generate dal mito della donna come vittima delle sue circostanze³⁴⁹: Mina Gregori ('Fama e oblio di Sofonisba Anguissola') ripercorre i contatti di Sofonisba con letterati e discute le prove della fama di cui godette; Flavio Caroli ('Ritratti di famiglia in un interno, un fanciullo, un granchio e la Fisiognomica nel Cinquecento') colloca i primi ritratti di Sofonisba Anguissola nel contesto degli studi fisiognomici; Valerio Guazzoni analizza il contesto della letteratura che celebra l'immagine della nobildonna ideale del Cinquecento in cui colloca la formazione delle sorelle Anguissola ('Donna, pittrice, gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento'). Rosanna Sacchi e Anastasia Gilardi forniscono informazioni biografiche sulle sorelle Anguissola, mentre Giulio Bora sulla formazione cremonese e il ruolo del disegno nell'opera di Sofonisba. Invece, delle informazioni importanti sul soggiorno spagnolo sono fornite dai documenti e dalle lettere analizzate da Maria Kusche ('Sofonisba Anguissola al servizio di Spagna'). Kusche analizza il lavoro della pittrice nel contesto della ritrattistica europea di fine XVI secolo. Rossana Sacchi, infine, ripercorre l'ultimo periodo della vita dell'artista tra Genova e la Sicilia. Nell'esposizione cremonese, inoltre, viene dedicata una sezione alla città nella seconda metà del Cinquecento: dieci pannelli sulla situazione politica, economica e religiosa³⁵⁰.

Ma secondo il pensiero di Tanzi, l'intenzione principale della mostra, che si coglie anche dalla lettura dei vari saggi, è stata quella di rendere:

La vita di una donna pittrice del Cinquecento, rivissuta "in diretta" grazie a una messe cospicua di ritrovamenti documentari. Prima donna e poi pittrice, si diceva: interessa quasi di più seguire il filo della vicenda umana di Sofonisba che non la storia della pittrice, perché l'Anguissola produce una serie di quadri deliziosi (il *Ritratto di monaca* di Southampton, la *Partita a scacchi* di Poznań, il *Ritratto di famiglia* di Nivaa, una marea di autoritratti), dolcissimi e spiritosi, ma non può essere definita una "grande" artista. Un fatto di costume certamente importante – anche se temo l'annunciato diluvio di mostre sulle "donne pittrici", ma il grado stilistico e qualitativo della sua produzione non tocca mai quello, per esempio, dei suoi due maestri cremonesi.³⁵¹

³⁴⁸ A. GILARDI, *Le sorelle di Sofonisba*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit., pp. 75-78.

³⁴⁹ P. TINAGLI, *'Virtuosissime giovani': a 16th-century painter and her sister*, in «The European Journal of Women's Studies», 3, 3, 1996, pp. 323-325.

³⁵⁰ A. BAYER, *Sofonisba Anguissola and Her Sisters. Cremona, Vienna and Washington*, in «The Burlington Magazine», 137, 1104, 1995, pp. 201-202.

³⁵¹ M. TANZI, *Sofonisba, pittrice gentildonna*, in «Il manifesto», 21 settembre 1994, p. 27.

Sul diluvio delle mostre di donne pittrici Tanzi è stato facile profeta. Tanzi sostiene che, a causa di questo crescente fenomeno alla moda sulle donne pittrici, non sia stato svolto uno studio accurato degli aspetti stilistici dell'attività della pittrice cremonese e afferma:

Si sono spesso privilegiate le vicende da *reality* di casa Anguissola, gli intralazzi del padre, il girovagare interessato di Sofonisba tra la corte di Asburgo, Palermo e Genova in cerca di mariti ricchi, nobili e giovani che le garantissero uno status elevato per poter continuare a dedicarsi alla pittura piuttosto che al tombolo. C'è da registrare che l'interesse suscitato in quella stagione e confluito nella mostra del 1994 ha dato la stura a biografie più o meno romanizzate, tra Liala e libretti *Harmony*, più che a studi che restituissero in maniera oggettiva ruoli adeguati e gerarchie appropriate: l'unico dato veramente positivo è stato lo scavo documentario.³⁵²

Anche Luisa Vertova, nella sua recensione, esprime un'opinione che si avvicina a quella di Tanzi: «The researchers were enthralled by the biographical data, the genealogy, the social background, the cultural ambience, of the characters under scrutiny and sometimes their psychological reconstructions come close to a historical novel»³⁵³.

A seguito della mostra del 1994, contributi³⁵⁴ sulla figura di Sofonisba Anguissola – però, purtroppo, non sulle sorelle – sono continuati ad esser pubblicati ma non si registrano più mostre monografiche fino alla fine del 2019, quando la vediamo protagonista, insieme a Lavinia Fontana, al Museo del Prado di Madrid³⁵⁵.

2.6 Il Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste di Bologna

Bologna si riconferma una città per le donne col *Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*. Fondato nel 2007, il *Centro di documentazione* è l'esito di una lunga attività di ricerca promossa, a partire dal 1994, dall'Assessorato alle Pari Opportunità della Provincia di Bologna e ora dalla Città Metropolitana,

³⁵² M. TANZI, *Sofonisba tra parenti e infante*, in P. ARTONI (a cura di) *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, Treviso, ZeL Edizioni, 2013, pp. 180-183.

³⁵³ L. VERTOVA, *Lavinia versus Sofonisba*, in «Apollo», 140, 395, 1995, pp. 43-46. «I ricercatori sono rimasti affascinati dai dati biografici, dalla genealogica, dal background sociale dell'ambiente culturale, dai personaggi esaminati e talvolta dalle loro ricostruzioni psicologiche si avvicinano a un romanzo storico».

³⁵⁴ Per contributi monografici dopo il 1994 si vedano: O. PINESSI, *Sofonisba Anguissola: un pittore alla corte di Filippo II*, Milano, Selene Edizioni, 1998; P.H. BALDWIN, *Sofonisba Anguissola in Spain: portraiture as art and social practice at a Renaissance court*, 1998; D. PIZZAGALLI, *La signora della pittura: vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2003; F. BASILE, *Le rughe di Sofonisba*, Palermo, Ed. della Battaglia, 2005; M. BORGHINI, *Sofonisba: una vita per la pittura e la libertà*, Milano, Spirali, 2006; B. PORQUERES, *Sofonisba Anguissola: pintora (c. 1535-1625)*, Madrid, Archivos Vola, 2018; *Sofonisba Anguissola*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», III, 2, 2019; M. TANZI, *Una primizia di Sofonisba Anguissola*, in «Storia dell'arte», 153, 1, 2020, pp. 27-47.

³⁵⁵ *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, catalogo della mostra (Madrid, museo Nacional del Prado, 22 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di L. RUIZ GÓMEZ, Madrid, 2019.

sul fenomeno della donna artista. Gli esiti conquistati nel corso degli anni sono avvenuti sotto la direzione scientifica di Vera Fortunati e il supporto di una *équipe* di studiosi e studiose. Le informazioni storiche raccolte nel corso di questi studi hanno portato al bisogno di avviare una raccolta sistematica confluita nel *Centro di documentazione* con lo scopo di riconoscere le donne come protagoniste della storia dell'arte e la caratteristica propria degli archivi e dei centri di documentazione: un luogo del sapere. Il progetto culturale si è sviluppato in diverse fasi, partendo dal censimento di tutte le artiste documentate a Bologna e in provincia, in quanto città universitaria si è distinta per la presenza femminile nel campo delle arti, della letteratura e della scienza: dal Medioevo all'Unità d'Italia le artiste segnalate nelle fonti documentarie sono centoquarantanove. In un secondo momento, il progetto si è esteso anche ad altri territori italiani ed europei. La metodologia applicata si è basata sulle ricerche d'archivio e minuziose indagini bibliografiche³⁵⁶. Il *Centro di documentazione* si compone di diversi archivi: un archivio dove i profili delle singole artiste sono distribuiti in ordine alfabetico. Ogni profilo è costituito da una breve biografia corredata da una bibliografia specifica e aggiornata e dall'elenco delle opere certe, di quelle citate dalle fonti, ma anche quelle perdute o non rintracciate attualmente; un archivio informatico; una fototeca che raccoglie la documentazione fotografica delle opere realizzate dalle artiste e conservate in musei, gallerie e collezioni, sia italiani che stranieri. All'interno della fototeca è stata creata una griglia tematica che potesse evidenziare alcuni tratti tematici ricorrenti dell'artista in Europa dal Medioevo all'Età Moderna.

Tra gli esiti più importanti ci sono tre mostre che si sono succedute nel corso di dieci anni: la prima dedicata a Lavinia Fontana nel 1994, presso il Museo Civico Archeologico di Bologna; la stessa mostra, poi, nel 1998 ha raggiunto il National Museum of Women in the Arts di Washington. Nel 2004, sempre al Museo Civico Archeologico di Bologna, un evento ha indagato l'attività della pittrice Elisabetta Sirani. Anche sul versante editoriale ci sono stati sviluppi interessanti: dalle pubblicazioni sulle artiste bolognesi³⁵⁷, sul recupero filologico dell'attività della monaca Caterina Vigri³⁵⁸, sulla creatività femminile nei monasteri³⁵⁹, fino alla riscoperta di Ginevra Cantofoli³⁶⁰, discepola di Elisabetta Sirani.

³⁵⁶ V. FORTUNATI, *L'occhio della donna artista. La fondazione a Bologna di un Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*, Bologna, Compositori, 2007.

³⁵⁷ V. FORTUNATI, *Imago Virginis. Donne artiste e sacro fra presente e passato*, Bologna, 1996.

³⁵⁸ *Caterina Vigri, la santa e la città*, atti del convegno, cit.

³⁵⁹ V. FORTUNATI, *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, cit.

³⁶⁰ M. PULINI, *Ginevra Cantofoli. La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Bologna, Compositori, 2006.

Dal 2019 il progetto ha trovato nuovo valore attraverso il sostegno della Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, che ha permesso la promozione delle attività di studio, ricerca e divulgazione. Gli obiettivi attuali del progetto riguardano l'aggiornamento e ampliamento delle schede bibliografiche delle artiste sulla base della più recente bibliografia critica; la fruibilità dei materiali attraverso una banca dati online; la divulgazione dei più recenti studi attraverso cicli di conferenze; la progettazione di percorsi tematici di attività didattica da proporre nelle scuole secondarie di secondo grado e proseguimento della valorizzazione dell'identità storica femminile³⁶¹.

2.6.1 Lavinia Fontana nella sua città natale e a Washington

A pochi giorni dall'apertura dell'esposizione cremonese di Sofonisba Anguissola, anche il capoluogo dell'Emilia-Romagna celebra una delle sue artiste, inaugurando una rassegna sulla pittrice ricordata per esser stata la prima donna a dipingere una pala d'altare e il primo nudo femminile nella storia dell'arte occidentale in *Minerva in atto di abbigliarsi* (fig. 9): Lavinia Fontana³⁶².

La prima ricostruzione documentaria su Lavinia Fontana si deve a Romeo Galli con la pubblicazione della monografia *Lavinia Fontana pittrice 1552-1614*³⁶³ nel 1940. Gli anni Ottanta sono stati proficui sul versante delle pubblicazioni: Tufts riporta un contributo su Fontana nel volume *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*³⁶⁴; Angela Ghirardi nella rivista «Il Carrobbio» nel 1984³⁶⁵; Vera Fortunati in *Lavinia Fontana* nel libro *Pittura bolognese del '500*³⁶⁶ nel 1986 e Cantaro in *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*³⁶⁷ nel 1989.

³⁶¹ https://www.cittametropolitana.bo.it/pariopportunita/Home/donne_artiste (24/11/2022).

³⁶² *Lavinia Fontana 1552-1614*, cit.

³⁶³ R. GALLI, *Lavinia Fontana pittrice 1552-1614*, cit.

³⁶⁴ E. TUFTS, *Lavinia Fontana, Bolognese Humanist*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. EMILIANI, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria, 1982, pp. 129-134.

³⁶⁵ A. GHIRARDI, *Una pittrice bolognese nella Roma del primo Seicento: Lavinia Fontana*, in «Il Carrobbio», 1984, X, pp. 148-161.

³⁶⁶ V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. FORTUNATI, 2 voll., Bologna, Grafis, 1986.

³⁶⁷ M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1989.



Figura 13. Lavinia Fontana, *Minerva in atto di abbigliarsi*, 1613, Roma, Galleria Borghese, olio su tela, 258x190cm.

Preceduto dai saggi di Vera Fortunati, Angela Ghirardi e Andrea Emiliani, il catalogo della mostra ripropone i centri tematici che hanno scandito la mostra bolognese ('L'età di Gregorio XIII a Bologna', 'La leggenda dell'artista donna a Bologna', 'Un topos biografico: il padre maestro e la figlia allieva. Prospero e Lavinia Fontana', 'Lessico familiare', 'Un'artista donna e le commissioni pubbliche. Pale d'altare', 'Mito e historia nella pittura di Lavinia', 'I disegni').

Nella recensione di Vertova, dal titolo – forse un po' provocatorio ma sicuramente accattivante – *Lavinia versus Sofonisba*³⁶⁸, confronta i diversi percorsi di formazione intrapresi dalle due pittrici. Vertova commenta che la scelta del padre di Sofonisba Anguissola, Amilcare, di mandare la figlia lontano da casa prima dei dieci anni per formarla presso lo studio di un'artista è senza precedenti e non si riscontrano altri casi nella storia dell'arte. Invece, come visto nel primo capitolo, la maggior parte delle artiste era *figlia d'arte*, tra cui Lavinia Fontana, che crebbe e si formò nello stimolante ambiente culturale dello studio del padre Prospero.

Quando nel 1566 il riformatore cattolico Gabriele Paleotti (1522-1597) assunse la sede vescovile di Bologna, la sua determinazione a moralizzare ogni aspetto della vita lo indusse a consultare Prospero Fontana per le questioni artistiche. Tuttavia, la sua opera *Il Discorso intorno alle immagini sacre et profane*³⁶⁹ venne pubblicata nel 1582, dieci anni dopo l'inizio del papato del bolognese Ugo Boncompagni (1501-1585), papa Gregorio XIII (1572-1585), che aveva intenzioni

³⁶⁸ L. VERTOVA, *Lavinia versus Sofonisba*, cit.

³⁶⁹ G. PALEOTTI, *Il Discorso intorno alle immagini sacre et profane diuso in cinque libri*, Bologna, 1582.

più scientifiche che moralistiche. Quindi, la vita di Lavinia Fontana e la mostra del 1994 attraversano proprio quel periodo di tensioni de 'l'autunno del Rinascimento'. La scelta di presentare nel percorso espositivo anche le opere di Bartolomeo Passerotti (1529-1592), Giovanni Battista Bagnacavallo (1521-1601), Properzia de' Rossi e altri artisti, l'inserimento di stampe e oggetti legati alla ricerca scientifica contemporanea, l'accostamento delle tele del padre e della figlia e la divisione per temi ne ha fatto, secondo Vertova, «a stimulating show to visit».

Risale al 1998 l'edizione statunitense della mostra di Lavinia Fontana³⁷⁰, aggiornata nei contenuti rispetto all'edizione bolognese sopra citata anche per l'ampliamento degli studi che hanno coinvolto un arco temporale più ampio con l'inserimento di artiste bolognesi attive fino al Settecento, tra cui Elisabetta Sirani, Teresa Muratori (1661-1709), Lucia Casalini Torelli (1677-1762) e Anna Morandi Manzolini (1714-1774). La mostra ha rappresentato un primo significativo esempio di presentazione della cultura italiana all'estero e del nostro patrimonio storico-artistico.

Anche per Lavinia Fontana, come per Sofonisba Anguissola, gli studi sulla sua opera sono proseguiti nel corso degli anni³⁷¹. Nel 2003 Caroline Murphy, dopo dieci anni d'indagini³⁷², pubblica il primo studio inglese in cui tratta il periodo bolognese della Fontana, concentrandosi sul contesto intellettuale ed economico della Bologna della seconda metà del Cinquecento³⁷³. Murphy decodifica i documenti d'archivio per spiegare l'ambiente sociale, religioso e culturale che hanno fatto da sfondo per i suoi incarichi e il suo successo. Il fulcro di questo libro è il terzo, il quarto e il quinto capitolo sulle mecenate bolognesi di Lavinia Fontana. Attraverso l'analisi dei documenti di famiglia, l'autrice ricostruisce la produzione artistica di Fontana tra il 1584 e il 1603. Murphy, infatti, sostiene che il suo successo tra le nobildonne, molte delle quali vedove, nonché la sua influenza post-tridentina a Bologna, a consacrata «a civic celebrity, an active participant in her city's visual culture»³⁷⁴.

³⁷⁰ *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 5 febbraio-7 giugno 1998), a cura di V. FORTUNATI, Milano, Electa, 1998.

³⁷¹ V. FORTUNATI, *Imago virginis: donne artiste e sacro fra passato e presente*, Bologna, Provincia, 1996; *Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Marco Riccomini, aprile 2002), a cura di D. BENATI, Milano, 2002; L. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings: art, beauty and wisdom*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2020.

³⁷² C. MURPHY, *Lavinia Fontana: the making of a woman artist*, in «Women of the Golden Age», 1994, pp. 171-181; C. MURPHY, *Lavinia Fontana and Le Dame della Città: understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna*, in «Renaissance Studies», 10, 1996, pp. 190-208; C. MURPHY, *Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna*, in «Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy», 1997, pp. 111-138.

³⁷³ C. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven, Yale University Press, 2003.

³⁷⁴ Per le recensioni sullo studio condotto da Murphy, si vedano: A.G. JOHNSON, *Review: Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, in «The Burlington Magazine», 145, 2003, 862-863; C. WARR, *Review: Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, in «The Art Book», 11, 4, 2004, pp. 31-32; B. BOHN, *Review: Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, in «Renaissance Quarterly», 57, 2, 2004, p. 594-596; D. STOTT, *Review: Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-*

2.6.2 La “pittrice eroina”, un altro primato bolognese

Nei primi anni Duemila, Bologna conquista un nuovo primato: a dieci anni dalla mostra su Lavinia Fontana, Vera Fortunati e Jadranka Bentini, curano la prima mostra antologica su Elisabetta Sirani³⁷⁵. Nonostante la vicenda biografica della Sirani, in particolare la prematura morte, fosse diventata un caso poliziesco nell'Ottocento, la prima biografia la troviamo nella mostra bolognese *Maestri della pittura del Seicento Emiliano* del 1959³⁷⁶ e i primi contributi sulla sua opera vengono pubblicati durante gli anni Settanta del Novecento: quello di Eleanor Tufts nel volume sopra citato³⁷⁷, nel catalogo della mostra *Women Artists: 1550-1950*³⁷⁸ e gli articoli di Paolo Bellini del 1976³⁷⁹ e di Fiorella Frisoni del 1978³⁸⁰. Nel 1986 vengono esposti due suoi dipinti, *San Gerolamo* (1660) e *Ritratto di Anna Maria Ranuzzi con i due figli* (1665), nella mostra *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*³⁸¹. Agli anni Novanta risalgono soltanto due contributi³⁸², mentre nei primi anni del nuovo secolo le ricerche sulla Sirani cominciano a dare i loro frutti³⁸³: nel 2004 Adelina Modesti pubblica la prima monografia su Elisabetta Sirani nella collana «Donne nell'arte»³⁸⁴. In seguito, nel 2014 pubblica una nuova edizione con un catalogo ragionato³⁸⁵. I tre capitoli della prima parte indagano da vicino la cultura bolognese del Seicento sulla base di testimonianze delle prime fonti e materiali d'archivio. Modesti esplora la caratteristica bolognese che ha promosso un alto livello di istruzione e di successo

century Bologna, in «The Sixteenth Century Journal», 36, 1, 2005, pp. 317-318; L. DE GIROLAMI CHENEY, *Review: Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, in «Woman's Art Journal», 25, 2, 2005-2006, pp. 53-55

³⁷⁵ Elisabetta Sirani “pittrice eroina” 1638-1665, cit.

³⁷⁶ *Maestri della pittura del Seicento Emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), a cura di F. ARCANGELI, Bologna, Nuova Alfa Editore, 1959, pp. 140-142.

³⁷⁷ E. TUFTS, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, cit.

³⁷⁸ Elisabetta Sirani, in *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., pp. 147-150.

³⁷⁹ P. BELLINI, *Elisabetta Sirani*, in «Nouvelles de l'estampe», 30, 1976, pp. 7-12.

³⁸⁰ F. FRISONI, *La vera Sirani*, in «Paragone. Arte», 29, 335, 1978, pp. 3-18.

³⁸¹ *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986, Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987, New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 marzo-24 maggio 1987), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 337-339; *Elisabetta Sirani (1638-1665)*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, cit., pp. 534-537.

³⁸² D. BIAGI MAINO, *Notizie delle donne pittrici di Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», 43, 1993, pp. 49-67; V. FORTUNATI, *Imago virginis: donne artiste e sacro fra passato e presente*, cit.

³⁸³ A. MODESTI, *The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani “pittirice celeberrima” di Bologna (1638-1665)*, cit.; B. BOHN, *The antique heroines of Elisabetta Sirani*, in «Renaissance Studies», 16, 2002, pp. 52-79; A. MODESTI, *Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio*, in «L'Archiginnasio», 96, 2003, pp. 151-216; L. DE GIROLAMI CHENEY, *Elisabetta Sirani: “il pennello lieto non lacrimato”*, in «Essays On Women Artists», 1, 2003, pp. 71-80; B. BOHN, *Elisabetta Sirani and drawing practices in early modern Bologna*, in «Master Drawing», 42, 3, 2004, pp. 207-236.

³⁸⁴ A. MODESTI, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, cit.

³⁸⁵ A. MODESTI, *Elisabetta Sirani “Virtuosa”: women's cultural production in early modern Bologna*, cit.

per le donne, offrendo un ambiente ideale per la carriera della Sirani, come aveva fatto per Lavinia Fontana più di sessant'anni prima. Tra i vari argomenti, Modesti tratta anche quello delle donne nubili e sostiene che la scelta della Sirani di rimanere nubile fu dettata dal desiderio di potersi dedicare a pieno alla pittura. Particolare attenzione è posta alla scuola di pittura che Sirani fonda nel 1660 e contava quattordici allieve. Puglisi ritiene che Modesti abbia esagerato sull'importanza storica della scuola della Sirani. Sebbene la sua fondazione dimostri lo status della Sirani, il suo impatto fu limitato perché nessuna delle sue allieve si distinse per il proprio talento³⁸⁶. Nella seconda parte Modesti discute la sua formazione artistica, le immagini della Sirani e la sua prima ricezione critica, ma non fornisce un panorama del suo sviluppo artistico. La Sirani dipinse un numero impressionante di opere nell'arco di un decennio, oltre duecento dipinti, quindici stampe e innumerevoli disegni e acquarelli. Tra i principali soggetti rappresentati, i più noti sono quelli di donne illustri della storia, di donne eroiche, così come fece anche Artemisia Gentileschi³⁸⁷.

Nella mostra del 2004, le due curatrici hanno rivalutato il ruolo che Elisabetta Sirani ha svolto nella stagione barocca dell'arte italiana. Il 'fenomeno bolognese' della donna artista era ancora privo di un evento che potesse far conoscere al pubblico la vasta produzione della Sirani e del contesto in cui si formò e lavorò. Anche questo catalogo, come quello di Lavinia Fontana, ripropone i fulcri tematici della mostra ('La leggenda della donna artista tra autoritratto e ritratto', 'L'officina bolognese', 'Teologia in lingua materna', 'L'arte della memoria: i ritratti', 'Eroine allo specchio: mito e *historia*', 'Emblemi e allegorie', 'La *Vanitas*', 'Il teatro della devozione', 'La fortuna di Elisabetta Sirani nell'Ottocento. Tra arte e letteratura', 'Le incisioni').

La monografia di Adelina Modesti e la rassegna bolognese del 2004 hanno stimolato la riflessione sul posto della Sirani nella storia sociale delle donne e dell'arte nel corso degli anni³⁸⁸.

³⁸⁶ C.R. PUGLISI, *Review: Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, in «Woman's Art Journal», 37, 1, 2016, pp. 67-68.

³⁸⁷ La professoressa Ann Sutherland Harris pubblica nel 2010 un articolo in cui mette a confronto le due artiste: A. SUTHERLAND HARRIS, *Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: rivals or strangers?*, in «Woman's Art Journal», 31, 1, 2010, pp. 3-12. Per le recensioni sulla monografia di Adelina Modesti, si vedano: S. BARKER, *Review: Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, in «Renaissance Quarterly», 69, 2, 2016, pp. 658-659; B. BOHN, *Review: Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, in «The Burlington Magazine», 159, 1371, 2017, pp. 480-481.

³⁸⁸ P. ROCCO, *Performing female artistic identity: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani and the allegorical self-portrait in the sixteenth and seventeenth-century Bologna*, 2006; B. BOHN, *The construction of artistic reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani*, in «Renaissance Studies», 25, 4, 2011, pp. 511-537; M. MOSCO, *Pittrice e maestra. Figli d'arte: Elisabetta Sirani*, in «Art e dossier», 352, 2018, pp. 56-61; A. FRATTOLILLO, *Elisabetta Sirani: il genio e la grazia nel Seicento bolognese*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2018; B. BOHN, *Collecting women's art in early modern Bologna: myth and reality*, in «Reframing seventeenth-century Bolognese Art», 2019, pp. 73-93; B. BOHN, *Women artists, their patrons, and their publics in early modern Bologna*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2021.

Passeranno però ben quattordici anni prima una nuova mostra dedicata all'artista bolognese. Il 6 marzo 2018 viene aperta la mostra *Dipingere e disegnare "da gran maestro": il talento di Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665)* nella sala Edoardo Detti e nella sala del Camino, al primo piano della Galleria degli Uffizi. Il progetto, curato da Roberta Aliventi e Laura Da Rin Bettina, con il coordinamento scientifico di Marzia Faietti, approfondisce alcuni elementi emersi dalle indagini degli anni precedenti.

Al fine di inquadrare storicamente la figura di Elisabetta Sirani, la prima parte della mostra è incentrata sul contesto in cui visse e operò: i numerosi aneddoti e i riferimenti rintracciabili nelle fonti a lei contemporanee trasmettono l'immagine di una pittrice universalmente ammirata, tanto da ricevere nella sua abitazione personalità politiche e intellettuali di tutta Europa. Particolare attenzione è stata riservata ai legami della Sirani con alcuni dei protagonisti della scena culturale bolognese grazie ai quali poté intrecciare relazioni con la Firenze medicea e soprattutto con il cardinale Leopoldo, uno dei più importanti collezionisti della sua epoca. La seconda parte della rassegna approfondisce l'aspetto della produzione grafica della bolognese.

L'assenza di un vero catalogo è compensata da un'esposizione online, tutt'ora disponibile sul sito degli Uffizi³⁸⁹, con le riproduzioni delle opere presentate e note descrittive. Questo rientra nella prassi che accomuna le mostre grafiche realizzate dal museo fiorentino all'interno del progetto Euploos³⁹⁰. La rassegna porta confronti tra opere, disegni e stampe sempre precisi e «palesa alcuni aspetti chiave per la comprensione della figura di Elisabetta Sirani», ovvero:

Il suo ruolo di donna artista nel contesto culturale bolognese coevo e la fama di cui godette in vita; la velocità e la destrezza esecutiva a lei peculiari; la capacità di affrontare non solo temi sacri e ritratti, generi ritenuti nel Seicento i più consoni alle pittrici, ma anche soggetti allegorici e storici, spesso interpretati con iconografie non convenzionali.

È importante sottolineare la scelta delle curatrici di una selezione ridotta, trentatré opere, altamente rappresentativa del percorso intrapreso dall'artista e utile per ricostruire il contesto storico all'interno del quale si trovò a operare³⁹¹.

³⁸⁹ <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dipingere-e-disegnare-da-gran-maestro-il-talento-di-elisabetta-sirani-bologna-1638-1665> (25/11/2022).

³⁹⁰ <https://euploos.uffizi.it/> (25/11/2022).

³⁹¹ F. GIANNINI, *Elisabetta Sirani, disegni e dipinti dell'"eroina" che cambiò il ruolo della donna nella storia dell'arte*, in «Finestre sull'arte», 08 marzo 2018, <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/elisabetta-sirani-recensione-mostra-uffizi> (25/11/2022).

CAPITOLO 3

LE ARTISTE ITALIANE DI EPOCA MODERNA NELLA CONTEMPORANEITÀ

3.1 Le artiste italiane di epoca moderna: uno sguardo dall'ieri al giorno d'oggi

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la prima esposizione internazionale dedicata alle artiste, *Woman Artists: 1550-1950*, venne inaugurata a Los Angeles nel dicembre del 1976 a cura di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, generando una nuova consapevolezza nella percezione del ruolo delle donne all'interno della storia dell'arte e aprendo la strada a nuovi studi di contesti fino ad allora non indagati. Ma è a partire dal XXI secolo che le istituzioni museali hanno cominciato ad orientare sempre più l'attenzione verso le donne nell'arte e si è assistito ad un aumento delle mostre dedicate ad esse.

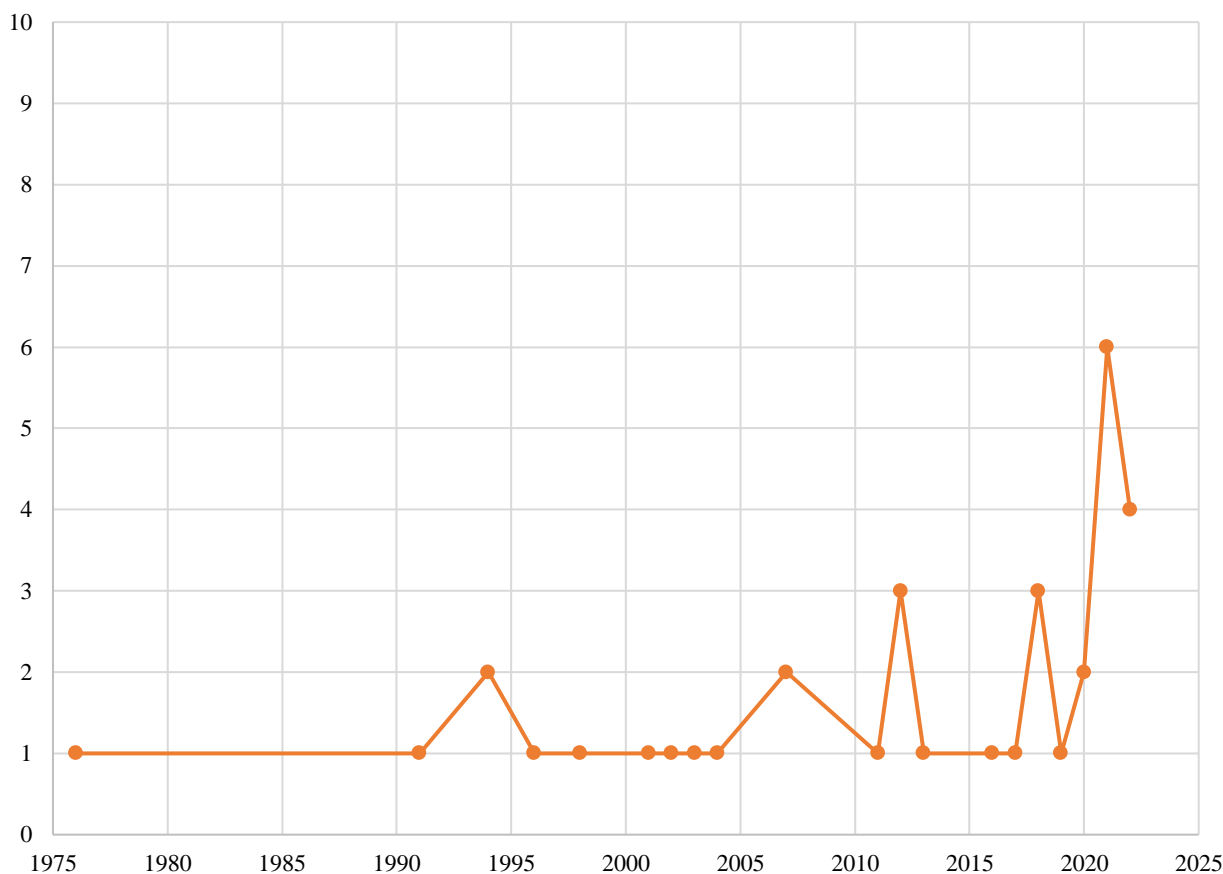


Grafico 1. Grafico a linee sulle mostre d’artiste di epoca moderna dal 1970 al 2022. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

In questo grafico a linee (grafico 1), viene mostrato l’andamento delle rassegne sulle artiste italiane di epoca moderna, in Italia e nel resto del mondo, a partire dal 1976, dal momento in cui non si registrano prima di quella data delle mostre dedicate ad esse³⁹². Dal grafico si nota che dalla mostra *Woman Artists: 1550-1950* passano quindici anni prima di una nuova esposizione dedicata a un’artista di epoca moderna, ovvero *Artemisia*³⁹³ del 1991.

Tra gli anni Novanta del Novecento e il primo decennio del Duemila si sono svolte undici mostre dedicate a una o più artiste italiane; mentre, a partire dal secondo decennio del Duemila si osserva un forte incremento che porta, nel corso di soli dodici anni, alla realizzazione di ventidue mostre. Si registra quindi un incremento del 66% nel periodo tra il 2010 e il 2022, rispetto al 34% nel periodo tra il 1990 e il 2010 (grafico 2). Il Covid-19, che ha portato per un biennio alla chiusura di musei e una severa limitazione di mostre, è caduto proprio nel momento di escalation dell’esposizioni, altrimenti i dati avrebbero potuto essere ancora più marcati.

³⁹² Per l’indice delle mostre si veda Appendice B.

³⁹³ *Artemisia*, cit.

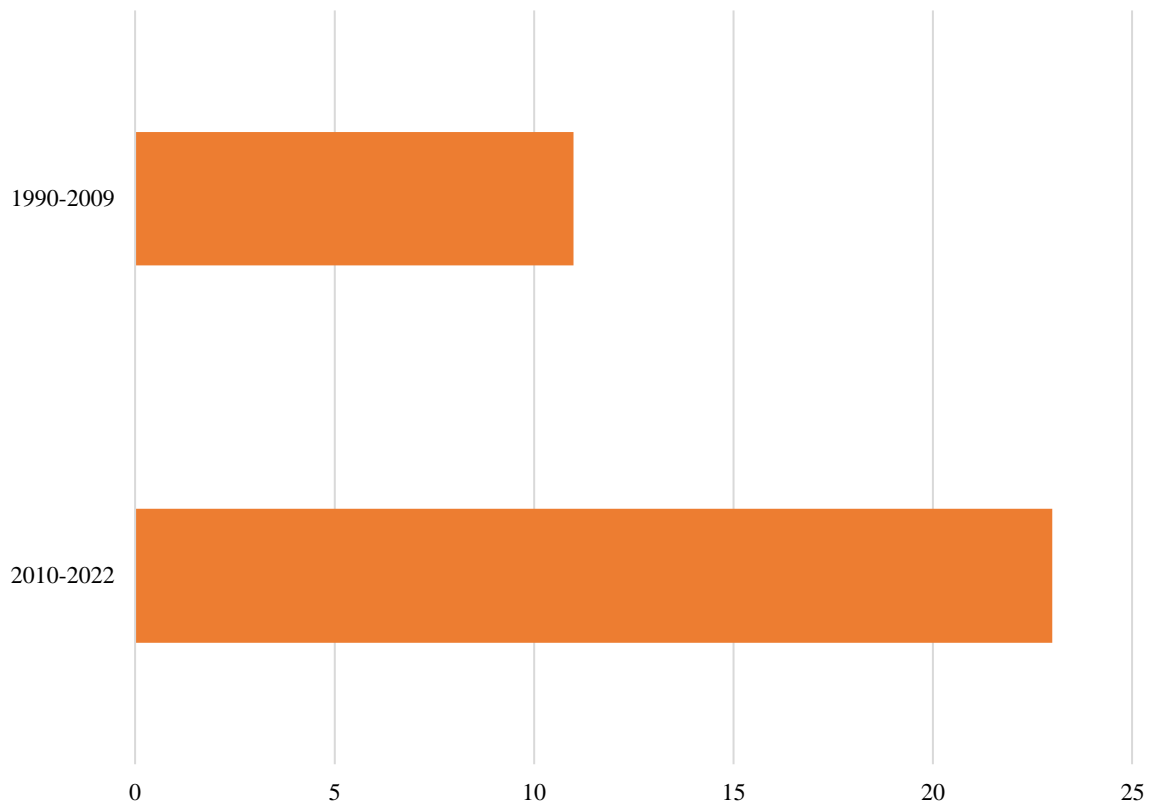


Grafico 2. Istogramma delle mostre svoltesi tra il 1990 e il 2009 e il 2010 e il 2022. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

Un dato emerso dall'analisi del numero delle mostre è che il 68% di esse si sono svolte in Italia, mentre il restante 32% all'estero, specialmente negli Stati Uniti. Delle trentaquattro mostre, ventisei si sono svolte in Italia, sei negli Stati Uniti e una in Francia, Gran Bretagna, Spagna, Austria³⁹⁴ e Belgio (grafico 3, grafico 4). Il 70% delle rassegne sono delle monografie dedicate ad un'artista e il restante 30% comprendono due o più artiste indagate all'interno di un ampio arco cronologico (grafico 5).

³⁹⁴ In Austria si è svolta la mostra *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit.

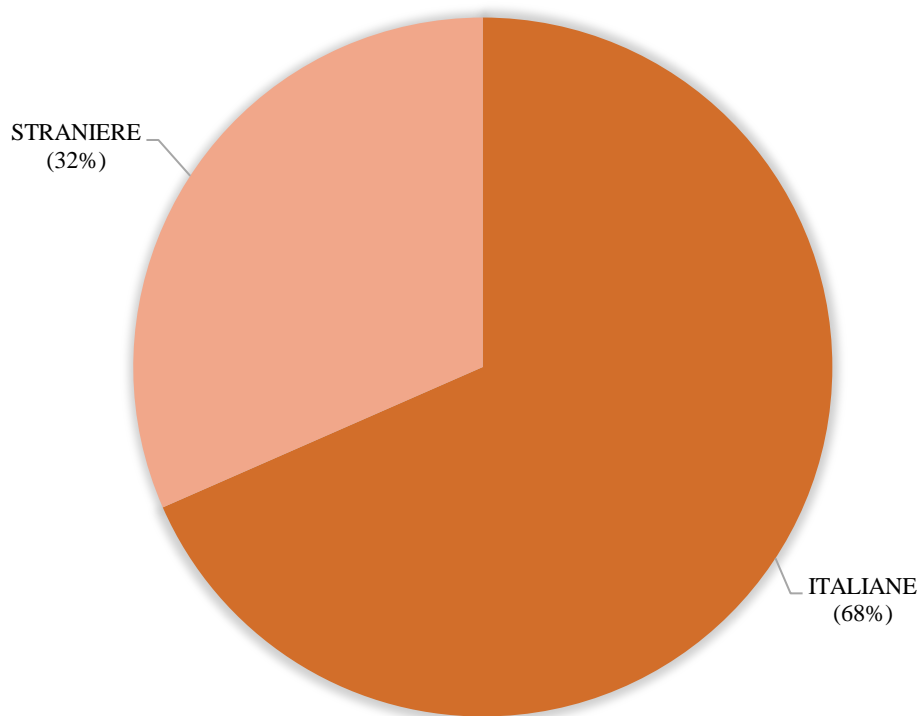


Grafico 3. Mostre italiane e straniere sulle artiste di epoca moderna. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

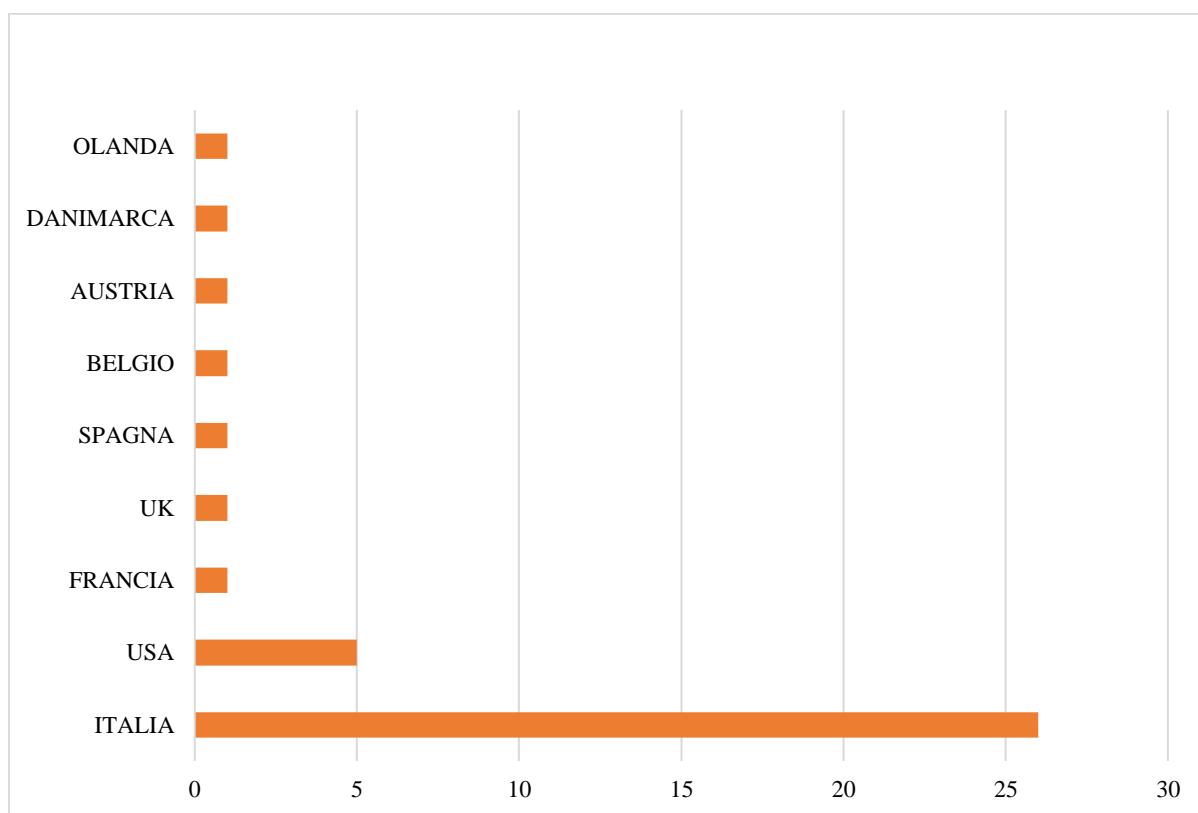


Grafico 4. Istogramma sulle mostre svoltesi in Italia e all'estero. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

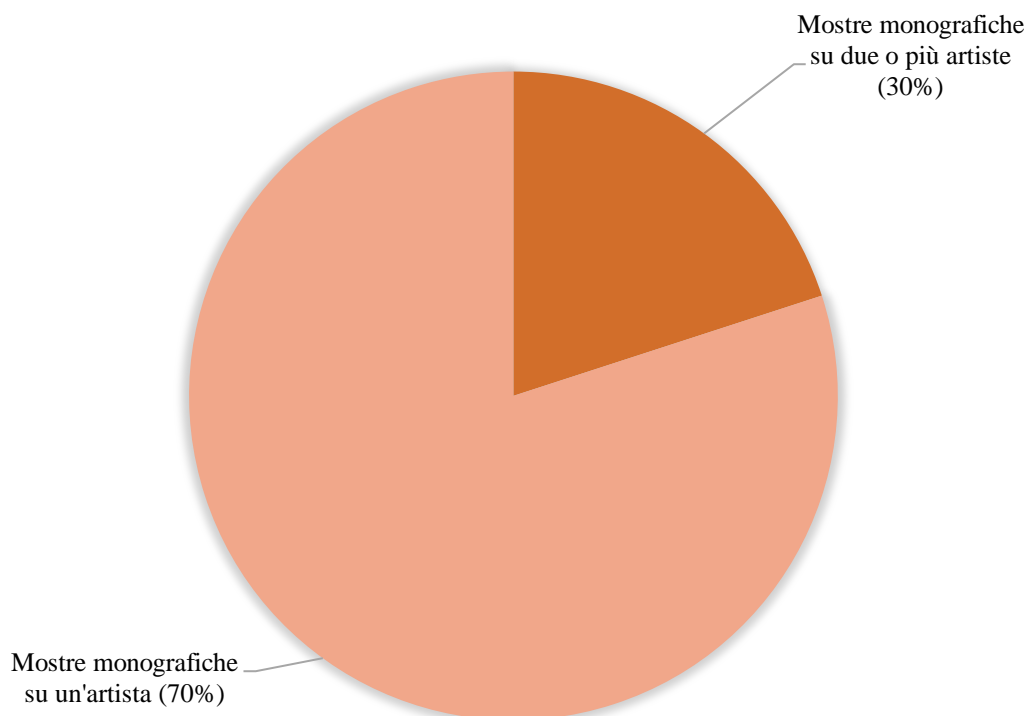


Grafico 5. Mostre monografiche su una o più artiste. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

Le mostre monografiche sulle artiste di epoca moderna si sono svolte soprattutto in Italia a partire dagli anni Duemila. *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*³⁹⁵ è la prima a raccogliere le opere dedicate ai ruoli femminili nell'arte, comprendendo anche opere di artiste, tra le quali Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi e Rosalba Carriera. Nel 2007, a trentuno anni dalla mostra di Los Angeles *Woman Artists: 1550-1950*, negli Stati Uniti approda la rassegna, *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, dedicata alle artiste italiane che hanno operato tra il XV e il XVII secolo³⁹⁶.

Oltre a *Woman Artists: 1550-1950*, tra la fine del 2007 e l'inizio del 2008, si svolge la prima mostra europea che indaga le artiste dell'arte occidentale attraverso i secoli, *L'arte delle donne. Dal Rinascimento al Surrealismo*³⁹⁷ a Palazzo Reale di Milano. Questa rassegna, realizzata nell'Anno Europeo delle Pari Opportunità, si è posta come degna continuatrice dell'esposizione

³⁹⁵ *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, cit.

³⁹⁶ *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 16 marzo-16 luglio 2007), a cura di V. FORTUNATI, J. POMEROY, C. STRINATI, Milano, Skira, 2007.

³⁹⁷ *L'arte delle donne. Dal Rinascimento al Surrealismo*, cit.

statunitense, in cui sono state presentate al pubblico oltre duecento opere di 110 artiste realizzate tra il XVI e il XX secolo.

Nel 2012, all'interno della Biennale Internazionale di Antiquariato di Roma, si svolge una «mostra dossier», *La donnesca mano. Donne artiste dal XVI al XVII secolo*³⁹⁸, a cura di Consuelo Lollobrigida, un omaggio alla creatività femminile, presentato attraverso un percorso di quindici opere allestite in una sala del primo piano a Palazzo Venezia. In seguito, nel 2018, la prima esposizione in Belgio, *Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVIème et XVIIème siècle*³⁹⁹, curata da Francesco Solinas, lo stesso che si occupò della realizzazione di tre mostre su Artemisia Gentileschi tra il 2011 e il 2013⁴⁰⁰, insieme a Valentine De Beir e Alain Tapié, uno dei curatori della mostra *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*⁴⁰¹ del 2021. Attraverso una cinquantina di opere, il Museum of Fine Arts Ghent mette in luce il ruolo delle donne nella pittura italiana tra il 1550 e il 1680, partendo dal ritratto come punto centrale della produzione artistica e prendendo in esame anche le arti applicate, per cogliere al meglio il contesto in cui le artiste si sono formate. Successivamente nel 2021 si svolge la mostra italiana *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600* e la mostra statunitense *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women artists in Italy, 1500-1800*⁴⁰², di cui parleremo a breve.

Come visto in precedenza, la prima antologia, oltretutto italiana, su un'artista di epoca moderna fu quella di Artemisia Gentileschi a Casa Buonarroti a Firenze nel 1991. A partire da quell'anno, e per i successivi trentuno anni, si può osservare un dato sempre in crescita, in particolare negli ultimi otto anni, delle rassegne su queste artiste. Delle venticinque mostre, il 34% sono sulla figura di Artemisia Gentileschi, che è stata protagonista di nove monografie nel corso di questi anni⁴⁰³.

³⁹⁸ *La donnesca mano. Donne artiste dal XVI al XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 4-14 ottobre 2012), a cura di C. LOLLOBRIGIDA, Roma, Andreina & Valneo Budai, 2012.

³⁹⁹ *Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVIème et XVIIème siècle*, catalogo della mostra (Gand, Musée des Beaux-arts, 20 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), a cura di F. SOLINAS, V. DE BEIR, A. TAPIÉ, Snoeck, 2018.

⁴⁰⁰ *Artemisia, Storia di una passione*, cit.; *Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, cit.; *Artemisia. La musa Clio e gli anni napoletani*, cit.

⁴⁰¹ *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, cit.

⁴⁰² *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800*, catalogo della mostra (Hartford, Wadsworth Atheneum, 30 settembre 2021-9 gennaio 2022; Detroit Institute of Arts, Detroit, 6 febbraio-29 maggio 2022), a cura di E. STRAUSSMAN-PFLANZER, O. TOSTMANN, New Haven, Yale University Press, 2021.

⁴⁰³ *Artemisia*, cit.; *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit.; *Artemisia, Storia di una passione*, cit.; *Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, cit.; *Artemisia. La musa Clio e gli anni napoletani*, cit.; *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, cit.; *Artemisia*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 3 ottobre 2020-24 gennaio 2021), a cura di L. TREVES, Londra, National Gallery Company, 2020; *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022), a cura di M.C. TERZAGHI, Roma, Officina Libraria, 2021; *Artemisia Gentileschi a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022-19 marzo 2023), a cura di A.E. DENUNZIO, G. PORZIO, Milano, Gallerie d'Italia-Skira, 2022.

Seguono quattro monografie per Elisabetta Sirani⁴⁰⁴, Lavinia Fontana⁴⁰⁵ e Sofonisba Anguissola⁴⁰⁶, Giovanna Garzoni⁴⁰⁷, Orsola Maddalena Caccia⁴⁰⁸; una per Fede Galizia⁴⁰⁹, Plautilla Bricci⁴¹⁰ e Plautilla Nelli⁴¹¹ (grafico 6, grafico 7).

⁴⁰⁴ *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, cit.; *Dipingere e disegnare "da gran maestro": il talento di Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665)*, cit.; *Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina*, catalogo della mostra (Modena, La Galleria. Collezione e Archivio Storico di BPER Banca, 17 settembre-14 novembre 2021), a cura di L. PERUZZI, Modena, La Galleria BPER, 2021; *Elisabetta Sirani. Pittrice nella Bologna del '600*, catalogo della mostra (Ossimoro Galleria d'Arte, Spilamberto; Ufficio del Sindaco, Comune di Vignola, 1° ottobre-23 ottobre 2022), a cura di S. BIANCHI, Modena, Ossimoro, 2022.

⁴⁰⁵ *Lavinia Fontana 1552-1614*, cit.; *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, cit.; *Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana*, cit.; *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, cit.

⁴⁰⁶ *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit.; *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, cit.; *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 9 aprile-21 agosto 2022; Catania, Museo Diocesano, 17 settembre-4 dicembre 2022), a cura di R. CARCIOFO, M. MARUBBI, G. SPAMPINATO, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2022; *Sofonisba. Il miracolo dimenticato* (Nivaagaards Malerisamling, Nivå, Danimarca, 3 settembre 2022-15 gennaio, 2023; Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Paesi Bassi, 12 febbraio-11 giugno 2023), <https://www.nivaagaard.dk/en/sofonisba-historiens-glemte-mirakel/> (14/01/2023).

⁴⁰⁷ *Gli incanti dell'iride. Giovanna Garzoni pittrice del Seicento*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 29 giugno-31 agosto 1996), a cura di G. CASALE, Cinisello Balsamo, Silvana, 1996; *La grandezza dell'universo" nell'arte di Giovanna Garzoni*, cit.

⁴⁰⁸ *Orsola Maddalena Caccia*, cit.; *Osanna e Orsola. Arte, storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano, 22 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di A. GHIRARDI, R. GOLINELLI BERTO, Mantova, Casandreasi, 2018.

⁴⁰⁹ *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, cit.

⁴¹⁰ *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e archittrice*, cit.

⁴¹¹ *Plautilla Nelli. Arte e devozione sulle orme di Savonarola*, cit.

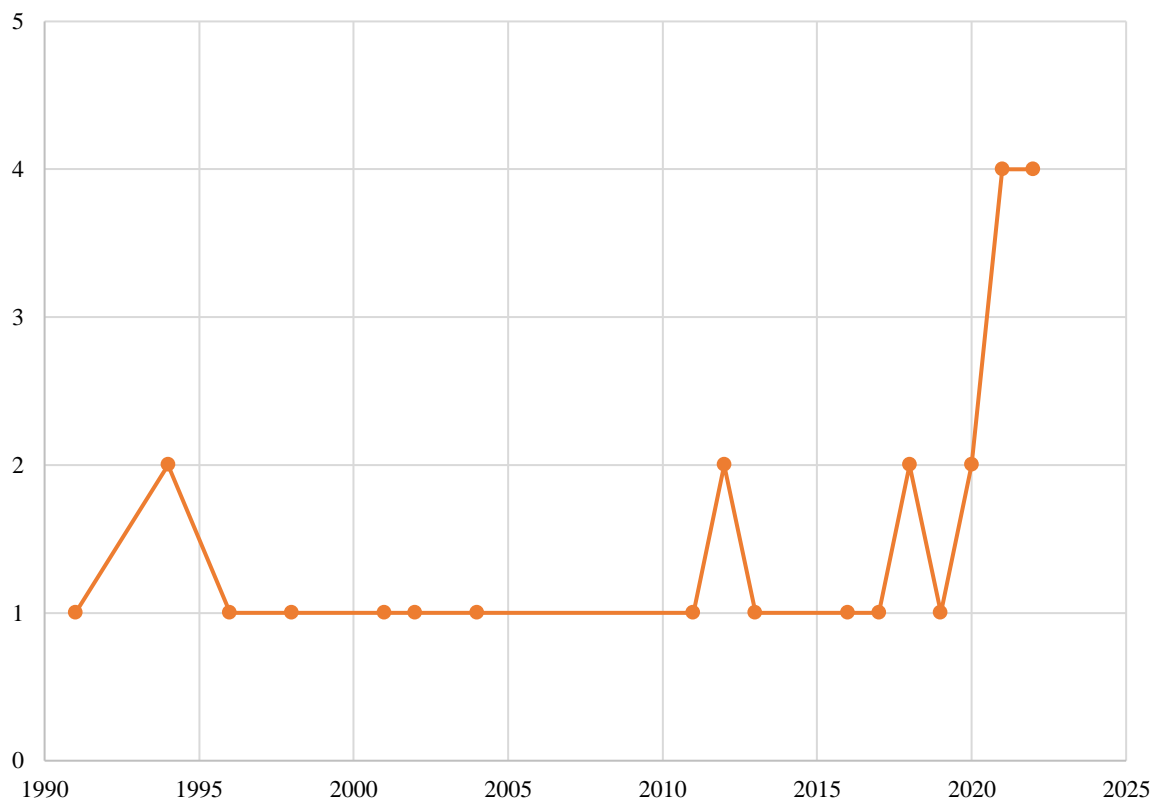


Grafico 6. Grafico a linee sulle mostre monografiche su un'artista dal 1990 al 2022. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

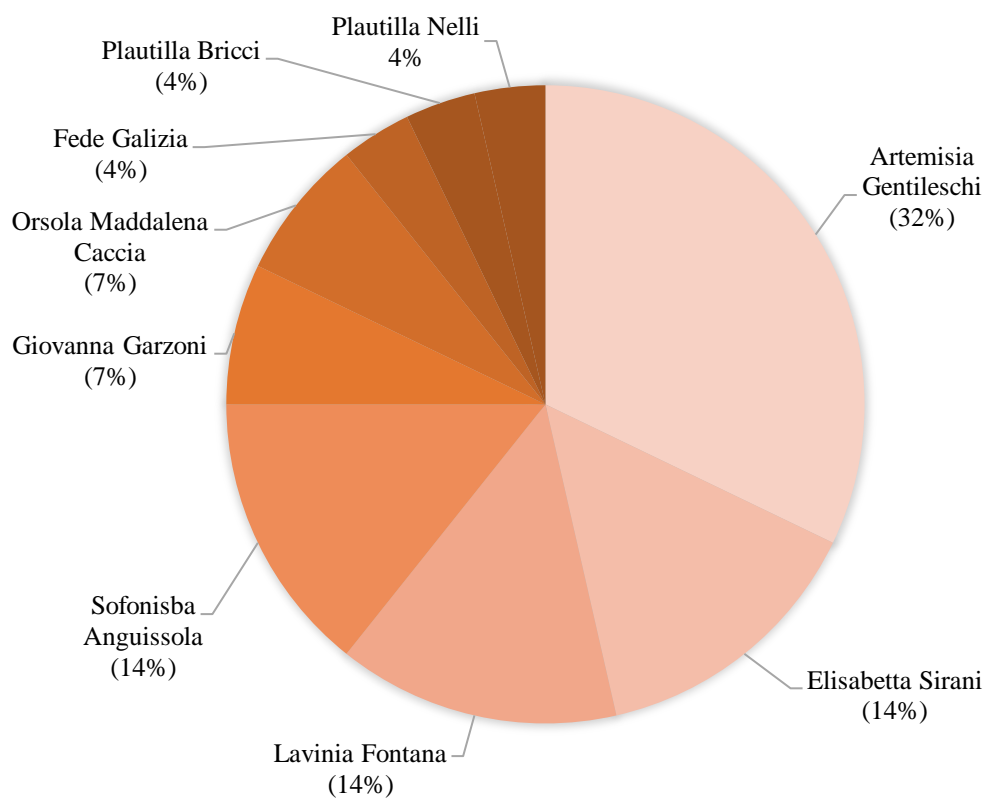


Grafico 7. Grafico a torta sulle mostre monografiche su un'artista. Fonte: elaborazione dati in Appendice B.

Anche attraverso questi grafici è evidente che il fenomeno di Artemisia ha avuto un riverbero che si è protratto fino ad oggi, sia all'interno della politica culturale ma in particolare modo nel mondo del femminismo.

3.1.1 Artemisia Gentileschi nel Movimento #MeToo

L'inizio del XXI secolo è stato caratterizzato da una crescente attenzione verso la diffusione delle molestie e abusi sessuali subiti dalle donne, e dai tentativi di combattere questi fenomeni⁴¹². La consapevolezza della pervasività di questo problema è cresciuta anche grazie a movimenti quali il #MeToo. Il Movimento Me Too è un movimento di denuncia contro le violenze e abusi sessuali che prende il nome dall'hashtag #MeToo⁴¹³ diffusosi in modo virale nel 2017 a seguito delle accuse rivolte al produttore cinematografico Harvey Weinstein. L'espressione *Me Too*, che in inglese significa 'anche io', è stata utilizzata per la prima volta dall'attivista Tarana Burke nel 2006 a sostegno delle donne nere vittime di stupro e molestie⁴¹⁴ e rilanciato il 15 ottobre del 2017 dall'attrice Alyssa Milano sul social Twitter⁴¹⁵.



Alyssa Milano ✓
@Alyssa_Milano

If you've been sexually harassed or assaulted write 'me too' as a reply to this tweet.

[Traduci il Tweet](#)

Me too.

Suggested by a friend: "If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote 'Me too.' as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem."

22:21 · 15/10/17

⁴¹² Eurobarometer, https://data.europa.eu/data/datasets/s2115_85_3_449_eng?locale=it (16/01/2023).

⁴¹³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/metoo> (16/01/2023).

⁴¹⁴ #MeToo: A timeline of events, in «Chicago Tribune», 04 febbraio 2021, <https://www.chicagotribune.com/lifestyles/ct-me-too-timeline-20171208-htmstory.html> (16/01/2023).

⁴¹⁵ «Se sei stata molestata o aggredita sessualmente scrivi 'me too' come risposta a questo tweet. Anche io. Sugerito da un'amica: 'Se tutte le donne che sono state molestate o aggredite sessualmente scrivessero 'me too' potremmo dare alle persone un'idea dell'entità del problema'».

Alyssa Milano, attraverso questo tweet, incoraggia le donne ad utilizzare quest'espressione per «dare alle persone un'idea dell'entità del problema». L'impatto di questo tweet fu notevole: alla fine della giornata l'espressione era già stata usata 200.000 volte⁴¹⁶ e 500.000 dopo due giorni⁴¹⁷. Mentre su Facebook l'hashtag è stato usato in 12 milioni di post da 4,7 milioni di persone nelle prime ventiquattro ore e Facebook riportò che solo negli Stati Uniti, il 45% degli utenti aveva almeno un contatto che aveva scritto un post contenente l'hashtag⁴¹⁸.

La crepa generata dal #MeToo ha permesso che venisse coinvolta colei che scrisse «con me il tuo onore non perderai e troverai lo spirito di Cesare nell'anima di una donna» e che «il nome di una donna può generare dubbi fino a quando non vedrai la sua opera»⁴¹⁹, ovvero Artemisia Gentileschi. È sufficiente fare una breve ricerca su Google, digitando le parole Artemisia Gentileschi e #MeToo perché compaiano articoli di giornali in cui le viene attribuito il ruolo di femminista in un #MeToo ante litteram e di come così sia stato riscoperto il suo genio⁴²⁰. Il fatto che il #MeToo abbia focalizzato l'attenzione sugli atti violenti subiti dalle donne, è stato un fattore determinante e dominante per il ruolo che le è stato attribuito e il significato delle sue opere.

Quello che Laura Mulvey (1941) ha definito *male gaze*⁴²¹, lo sguardo maschilista, è il filtro con cui la società occidentale, attraverso le arti visive, ha sempre – e continua tutt'ora a guardare – il corpo femminile. L'immagine oggettificata e sessualizzata della donna ha come punto di riferimento l'immaginario maschile e, se la troviamo rappresentata in una società sostanzialmente patriarcale come quella del Seicento, è indiscutibile che sia gli autori e gli spettatori, ma anche le autrici e le spettatrici siano condizionati da quell'ordine simbolico. Pertanto, l'associazione di femminista ante litteram ad Artemisia Gentileschi può risultare eccessiva perché, come già

⁴¹⁶ How 'MeToo' is exposing the scale of sexual abuse, in «BBC News», 16 ottobre 2017, <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-41633857> (16/01/2023).

⁴¹⁷ L. RESPERS FRANCE, #MeToo: Social media flooded with personal stories of assault, in «CNN Entertainment», 16 ottobre 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/15/entertainment/me-too-twitter-alyssa-milano/index.html> (16/01/2023).

⁴¹⁸ More than 12M "Me Too" Facebook posts, comments, reactions in 24 hours, in «CBS News», <https://www.cbsnews.com/news/metoo-more-than-12-million-facebook-posts-comments-reactions-24-hours/> (16/01/2023).

⁴¹⁹ Queste sono le parole che Artemisia Gentileschi indirizzò nel 1649 a uno dei suoi committenti, Don Antonio Ruffo. Si veda: *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione. Notizie delle gallerie e dei musei e dei monumenti*, Roma, Calzone, 1916, p. 48, p. 51.

⁴²⁰ F. ZOTTOLA, Artemisia Gentileschi femminista ante litteram, in «Elle», 03 novembre 2018, <https://www.elle.com/it/magazine/arte/a24436986/metoo-oggi-artemisia-gentileschi/>; D. PAPPALARDO, Grazie al #Metoo il mondo scopre il genio di Artemisia, in «La Repubblica», 21 dicembre 2018, https://www.repubblica.it/cultura/2018/12/21/news/grazie_al_metoo_il_mondo_scopre_il_genio_di_artemisia-300981152/; T. SMITH-LAING, When #MeToo meets Baroque painting, in «The Economist», 18 febbraio 2020, <https://www.economist.com/1843/2020/02/18/when-metoo-meets-baroque-painting>; M. C. TERZAGHI, Pittrici del passato. Artemisia come Giuditta, in «Il giornale dell'arte», 29 novembre 2021, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/pittrici-del-passato-artemisia-come-giuditta-137488.html> (17/01/2023).

⁴²¹ Cfr. L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975 (ed. It. a cura di V. PRAVADELLI, *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013).

sottolineato nel secondo capitolo, non si è mai sottratta ai dettami di un'arte essenzialmente fatta da uomini e prodotto un'arte da poter definire femminista, distinguendosi perciò dai suoi colleghi. L'episodio di stupro subito da Artemisia Gentileschi, conosciuto attraverso gli atti del processo, rappresenta sicuramente un esempio della società secentesca in cui le donne erano costrette a rapportarsi e di come, sia nel passato che al giorno d'oggi, la vittima passi per il carnefice. Nonostante la necessità di una presa di coscienza dell'effettivo contributo che la sua immagine può dare alla lotta femminista, Artemisia Gentileschi rappresenta una delle più lucide e sensibili interpreti della lezione caravaggesca e il suo talento rimane indiscutibile.

3.2 Storie di artiste nel terzo decennio del XX secolo

Negli ultimi quattro anni, malgrado la crisi imposta dalla pandemia, sono state organizzate undici mostre monografiche, di cui le prime per alcune di queste artiste.

Il 2019 si conclude con l'apertura di una mostra al Museo del Prado, in occasione del suo Bicentenario, dedicata a Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana⁴²², in cui per la prima volta vengono riunite sessantacinque opere, tra cui cinquantasei dipinti, di due protagoniste del Rinascimento italiano. Un evento che cadde esattamente a venticinque anni da quel 1994, in cui ad entrambe venne dedicata la prima mostra monografica, rispettivamente a Cremona e Bologna. Nel maggio del 2020, appena fuori dal primo lockdown, a Palazzo Pitti viene aperta al pubblico la mostra *“La grandezza dell’universo” nell’arte di Giovanna Garzoni*⁴²³ a cura di Sheila Barker. Una raffinata lettura della produzione artistica della pittrice ascolana comparata con il contesto storico e del mondo culturale di riferimento. Nell'ottobre dello stesso anno, alla National Gallery di Londra, viene inaugurata *Artemisia*⁴²⁴ a cura di Letizia Treves. La mostra, la prima dedicata all'artista nel Regno Unito, è nata a seguito dell'acquisizione da parte del museo dell'*Autoritratto come santa Caterina d'Alessandria* (fig. 13) nel 2018, primo dipinto dell'artista a entrare in una collezione pubblica britannica e l'esposizione ripercorre in ordine cronologico la storia personale e professionale dell'artista. La mostra rientra all'interno di un progetto espositivo tra Intesa Sanpaolo e la National Gallery che nel dicembre 2022 ha portato all'apertura di un'esposizione sull'artista alle Gallerie d'Italia di Napoli⁴²⁵.

⁴²² *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, cit.

⁴²³ *“La grandezza dell’universo” nell’arte di Giovanna Garzoni*, cit.

⁴²⁴ *Artemisia*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 3 ottobre 2020-24 gennaio 2021), cit.

⁴²⁵ *Artemisia Gentileschi a Napoli*, cit.

Il 2021 è stato l'anno molto proficuo dal punto di vista espositivo. Sono state sei le mostre svoltesi nell'arco dell'anno, di cui cinque in Italia e una negli Stati Uniti. La pittrice lombarda d'origini trentine, Fede Galizia e l'architetta Plautilla Bricci hanno visto l'organizzazione della loro prima antologia.

La mostra, svoltasi dal 3 luglio al 24 ottobre 2021, *Fede Galizia: mirabile pittoressa*⁴²⁶ al Castello del Buonconsiglio di Trento si è posta l'obiettivo di restituire al pubblico la varietà del profilo di quest'artista. Il progetto si è basato su ricerche d'archivio, l'analisi di fonti letterarie, storiche e critiche con l'intento di ricollocare Fede Galizia all'interno dei contesti in cui si mosse per avere una ricostruzione completa della sua figura artistica. I curatori sono riusciti a comporre un percorso in grado di accompagnare il pubblico tra i punti cardinali di Milano e Trento, attraverso un'ottantina di opere suddivise in nove sezioni, che permettono di riconoscere il valore della figura di Fede Galizia.

Il percorso si apre con delle opere di alcune donne artiste, come Plautilla Nelli, Lavinia Fontana, Barbara Longhi e Sofonisba Anguissola, inserite all'interno dei padiglioni studiati dalla scenografa Alice De Bortoli (fig. 14, fig. 15, fig. 16). Il curatore Giovanni Agosti giustifica la scelta di questo allestimento:

Sono quasi dei padiglioni da attrazione dei luna park: volevamo qualcosa che come la creatività femminile a quell'epoca suonasse eccezionale, fuori dalla norma. E soprattutto - spiega Agosti - non volevamo quadri appesi alle pareti delle sale. Qui siamo al Castello del Buonconsiglio, e le straordinarie decorazioni del Romanino o del Dossi farebbero a pugno con qualsiasi altra opera. Ecco perché abbiamo scelto delle strutture isolanti: per far sì che lo spettatore si concentri sulle opere esposte.⁴²⁷

Dopo la presentazione di artiste coeve a Fede Galizia, la mostra introduce la Trento di fine Cinquecento, sede del Concilio tra il 1545 e il 1563. Da Trento si arriva a Milano, in cui viene trattata anche l'arte del padre, Nunzio Galizia, che attraverso questa mostra ha avuto il suo dovuto riconoscimento. La rassegna dedica una sezione sulle *Giuditte*, un tema che l'artista affronterà spesso nella sua produzione a partire almeno dal 1596, anno a cui risale la prima *Giuditta* realizzata; prosegue poi con la sezione sul rapporto con la pittura emiliana e la Fede Galizia ritrattista. Si conclude con una sezione sulla pittura sacra e sulle nature morte, il genere per cui Fede Galizia è più celebre.

La mostra si inserisce tra quelle di stampo monografico di tradizione e non rientra nel genere delle mostre di donne alimentato dalle mode del settore culturale. Il catalogo, frutto di un lavoro

⁴²⁶ *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, cit.

⁴²⁷ L. MASCHERONI, *La pittoressa Fede Galizia, mirabile ma non "mediatica"*, in «Il Giornale.it», 1° luglio 2021, <https://www.ilgiornale.it/news/cultura/pittoressa-fede-galizia-mirabile-non-mediatica-1958982.html> (18/01/2023).

di ricerche durato un triennio, rappresenta un grande strumento per risollevere la figura poliedrica di Fede Galizia e contribuire allo sviluppo di nuove ricerche.



Figura 14. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).

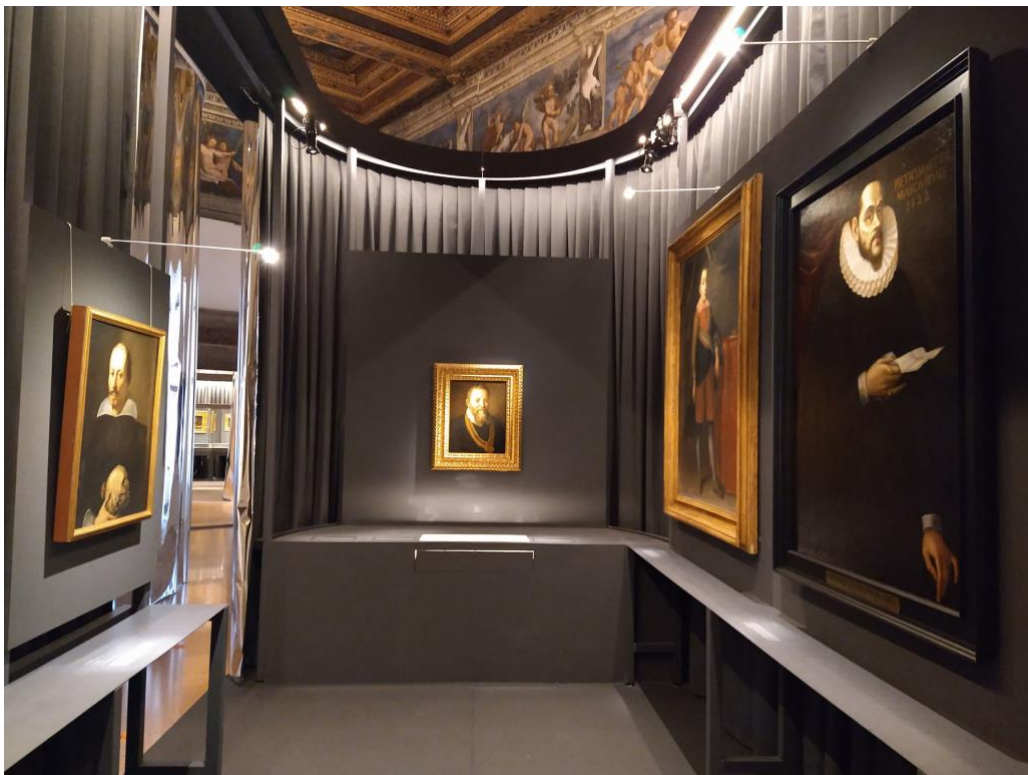


Figura 15. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).



Figura 16. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).

Dopo gli studi condotti da Consuelo Lollobrigida su Plautilla Bricci, culminati nella monografia *Plautilla Bricci: pictura et architectura celebris: l'architettrice del barocco romano*⁴²⁸ del 2017, e il romanzo di Melania Mazzucco, *L'architettrice*⁴²⁹, Palazzo Corsini ha ospitato, dal 5 novembre 2021 al 19 aprile 2022, la sua prima rassegna: *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*⁴³⁰. La mostra si è svolta in parte tra gli spazi della collezione permanente e in parte negli ambienti destinati all'esposizioni temporanee. La figura di Plautilla Bricci si distingue da quelle delle colleghe per una serie di ragioni: la prima è che oltre a essere stata pittrice fu anche 'architettrice', termine che è stato considerato frutto del moderno *politically correct*⁴³¹. Al contrario, 'architettrice' è un termine secentesco, adoperato come sostantivo femminile di 'architetto'. È con Plautilla Bricci, prima donna ad aver intrapreso una carriera nell'ambito dell'architettura, che il termine verrà utilizzato anche come sostantivo femminile. La seconda ragione è il contesto familiare di provenienza. Nella bottega del padre, Giovanni Bricci (1579-1645), Plautilla ebbe modo di acquisire molto di più che i soli insegnamenti nel disegno e nella

⁴²⁸ C. LOLLOBRIGIDA, *Plautilla Bricci: pictura et architectura celebris: l'architettrice del barocco romano*, cit.

⁴²⁹ M. MAZZUCCO, *L'architettrice*, cit.

⁴³⁰ *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, cit.

⁴³¹ *Gaffe di Pillon, ritiene imbecille chiamare "architettrice" Plautilla Bricci, ma è un termine del '600*, in «Finestre sull'arte», 05 dicembre 2021, <https://www.finestresullarte.info/attualita/gaffe-pillon-plautilla-bricci-architettrice> (18/01/2023).

pittura. Infatti, il padre era anche musicista e compositore dilettante, poligrafo e poeta⁴³². Infine, il terzo motivo è la singolarità della sua carriera, che si svolse in gran parte nel sodalizio con l'abate Elpidio Benedetti. Questo le permise di raggiungere un'indipendenza rarissima per una donna dell'epoca, dato che non si sposò, né si fece monaca.

Il percorso si apre con una sezione, 'Barocco rosa' (fig. 17), in cui sono state presentate tre opere delle Gallerie Barberini, contrassegnate da pannelli azzurri, per offrire al visitatore un quadro della pittura al femminile nella Roma del Seicento. Questa mostra è stata anche l'occasione per esporre un ritratto, raffigurante una donna di aspetto giovanile che tiene in mano un compasso e un foglio dove sono raffigurati dettagli architettonici (fig. 18). È stato ipotizzato come ritratto di Plautilla Bricci, in ragione della sua rarità iconografica perché, nel contesto romano dell'epoca, non sono esistite altre donne che si sono cimentate nell'architettura. Gianni Papi propone per la prima volta l'immagine di Plautilla Bricci perché secondo lo studioso il soggetto è troppo caratterizzato per supporre che si tratti di una figura allegorica⁴³³. La mostra prosegue con l'introduzione del rapporto tra Bricci e l'abate Benedetti (fig. 19, fig. 20).



Figura 17. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e archittrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

⁴³² Y. PRIMAROSA, *Plautilla Bricci*, in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, p. 264.

⁴³³ F. PETRUCCI, *È opera di Antonio Gherardi il presunto "Ritratto di Plautilla Bricci". La mostra sulla "Architettrice" svela un "anonimo maestro"*, in «About Art Online», 14 novembre 2021, https://www.aboutartonline.com/e-di-antonio-gherardi-il-ritratto-di-plautilla-bricci-ha-un-nome-lartista-che-ha-raffigurato-la-archittrice/#_ftn1 (18/01/2023).



Figura 18. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).



Figura 19. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).



Figura 20. Fotografia dell’allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

Segue la sua attività pittorica, raccolta in un’unica sala, aperta con la *Madonna col Bambino*, prima opera pubblica di Plautilla a Roma risalente al 1640. L’ultima sezione della mostra è stata dedicata al suo capolavoro, Villa Benedetta, costruita tra il 1662 e il 1665, di cui sono noti i progetti e i disegni. Purtroppo, la Villa è andata distrutta nel 1849, durante la difesa della Repubblica Romana dall’artiglieria francese.

L’intento della mostra, quindi, è stato quello di indagare tutti questi aspetti, presentando al pubblico tutta la produzione nota di Plautilla Bricci, basandosi anche qui, come per Fede Galizia, sulle esposizioni tradizionali di stampo monografico e ponendo le basi per nuovi sviluppi.

3.2.1 Le signore dell’arte. Storie di donne tra ‘500 e ‘600

Il Comune di Milano, nel corso del 2020 e parte del 2021, si è occupato del palinsesto culturale «I Talenti delle Donne» che ha voluto mettere in luce:

Come – nel passato e nel presente, e spesso in condizioni sfavorevoli – le donne siano state e siano protagoniste nelle diverse discipline del percorso creativo e portatrici di significative istanze sociali di mutamento. Diffondere conoscenza su questo tema produce un nuovo livello di consapevolezza sul ruolo delle figure femminili nella vita sociale, e aiuta concretamente a

perseguire quel principio di equità e di pari opportunità che, dal dettato della nostra Costituzione, deve potersi concretizzare nella quotidianità.⁴³⁴

All'interno di questo palinsesto si inserisce la rassegna espositiva *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*⁴³⁵ a Palazzo Reale, presentata alla stampa il 1° marzo 2021 e, purtroppo, immediatamente chiusa a causa delle restrizioni imposte per il contenimento della pandemia. Aperta al pubblico il 27 aprile 2021, la mostra ha presentato la vita di trentaquattro artiste italiane vissute tra il Cinquecento e il Seicento attraverso oltre 130 opere.

Le curatrici e il curatore della mostra, Annamaria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié, hanno deciso d'indagare su di un periodo preciso, quello in cui in Italia, come nel resto d'Europa, si assiste ad una progressiva emancipazione della donna fino a portarla, nel corso del Seicento, a essere in grado di avviare una carriera indipendente. L'idea del progetto è stata quella di non soffermarsi su questioni che riguardano la sociologia, l'antropologia e la storia della critica d'arte, dal momento che l'immagine della donna nella letteratura artistica non viene affrontato, con la scelta di prediligere un taglio scientifico e concentrato su argomenti di carattere storico-artistico, evitando di legare del tutto gli oggetti esposti ad analisi di carattere storico o sociale.

La mostra, quindi, si pone tra due poli: da un lato, la mostra *Women Artists: 1550-1950* e, dall'altro, la mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, proponendo quindi una nuova via in cui il dato biografico viene utilizzato se ritenuto coerente alla comprensione delle opere e l'uso di una griglia d'indagine desunta dalle *Vite* del Vasari. Una cornice che aiuta sicuramente un pubblico estraneo agli argomenti trattati a comprendere le modalità con cui, tra il Cinquecento e il Seicento, una donna poteva avere accesso al mestiere dell'artista: essere figlia d'artista, una monaca in convento oppure una nobildonna. Questo approccio porta il vantaggio di evitare una lettura mitizzata della vita delle artiste, ma il limite è la mancanza di elementi della storia sociale utili per indagare il complesso fenomeno della produzione artistica femminile di questo periodo. Ma la scelta di intraprendere una 'terza via' da parte delle curatrici e del curatore è stata fortemente criticata in un articolo di Consuelo Lollobrigida, in cui sostiene che questo genere di antologia cancella gli studi che hanno costruito la storiografia e la critica degli ultimi cinquant'anni⁴³⁶.

Preceduto dai saggi di Gioia Mori, Alain Tapié, Annamaria Bava e dal saggio *Una lettura per immagini attraverso le indagini diagnostiche: i ritratti dei duchi Emanuele Filiberto e Carlo*

⁴³⁴ <https://www.comune.milano.it/-/cultura.-i-talenti-delle-donne-palinsesto-culturale-cittadino-2020> (19/01/2023).

⁴³⁵ *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, cit.

⁴³⁶ C. LOLLOBRIDIGA, *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600. Luci e ombre della mostra milanese*, in «About Art Online», 14 marzo 2021, <https://www.aboutartonline.com/le-signore-dellarte-storie-di-donne-tra-500-e-600-luci-e-ombre-della-mostra-milanese/> (19/01/2023).

Emanuele I, opere di Giovanna Garzoni⁴³⁷, il catalogo ripropone i centri tematici che hanno marcato la mostra. La *Madonna dell'Itria* di Sofonisba Anguissola, una delle acquisizioni più recenti del catalogo della pittrice e a cui è stata dedicata una mostra a Cremona e a Catania⁴³⁸, apre il percorso espositivo. La prima sezione è incentrata sulle artiste del Vasari, in cui viene presentata l'unica artista di cui l'aretino riserva una biografia nelle *Vite*, Properzia de' Rossi; seguono le sorelle Anguissola, Irene di Spilimbergo, Lucrezia Quistelli, Claudia del Bufalo, Caterina Cantoni e Antonia Pellegrini. Successivamente, trova spazio la sezione sulle artiste in convento con le figure di Caterina Vigri, Plautilla Nelli, Orsola Maddalena Caccia (fig. 21) e Lucrina Fetti.



Figura 21. Fotografia dell'allestimento della mostra *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600* (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021).

⁴³⁷ M. GARGANO, M. INTERLENGHI, T. CAVALIERI, C. SALVATORE. I. CASTIGLIONI, *Una lettura per immagini attraverso le indagini diagnostiche: i ritratti dei duchi Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I*, in *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, cit., pp. 81-89.

⁴³⁸ *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodigitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, cit.



Figura 22. Fotografia dell’allestimento della mostra *Le signore dell’arte. Storie di donne tra ‘500 e ‘600*, (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021).

Si entra così nella sezione più corposa, quella dedicata alle figlie d’arte, alle pittrici che si formano nelle botteghe paterne e in cui troviamo le bolognesi Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani e Ginevra Cantofoli (fig. 22), Barbara Longhi, Marietta Robusti, Chiara Varotari, Fedè Galizia, Maddalena Natali, Rosalia Novelli, le sorelle Volò, Anna Stanchi, Elisabetta Marchioni. Seguono le ‘accademiche’ con le personalità di Diana Scultori, Ginevra Cantofoli e Virginia Vezzi. La chiusura è affidata alla più celebre delle artiste, Artemisia Gentileschi, con sei opere, di cui una del padre Orazio.

La mancanza di approfondimenti legati alla storia sociale delle donne nell’arte tra Cinque e Seicento o all’idea che gli intellettuali avevano sulla donna è stata compensata dal numero di artiste rappresentate, di cui per alcune si è trattato di gettare le basi per indagini future, come per Rosalia Novelli, Claudia del Bufalo o Anna Stanchi.

3.2.2 Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta

Michelangelo Merisi, conosciuto come Caravaggio, e Artemisia Gentileschi: due nomi che, se posti in capo al titolo di qualunque mostra, probabilmente bastano da soli a garantire il successo. È quello che è successo con *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione*

nella pittura tra Cinquecento e Seicento⁴³⁹. La rassegna, curata da Maria Cristina Terzaghi, è stata dedicata alla fortuna iconografica della Giuditta che decapita Oloferne, che ebbe grande diffusione a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento. Allestita nelle sale al piano terra di Palazzo Barberini a Roma, la mostra presenta una novità: il taglio monografico, il *focus* sul singolo tema che ha permesso di radunare opere note e meno note in un unico luogo. I ventinove dipinti sono stati suddivisi in cinque sale e quattro sezioni. La prima ‘Giuditta al bivio tra Maniera e Natura’ raccoglie tele cinquecentesche che permettono di valutare come venisse affrontato questa iconografica. Tra queste, troviamo *Giuditta consegna la testa di Oloferne alla fantesca* di Lavinia Fontana, datata al 1552. Nella seconda sala, intitolata ‘Caravaggio e i suoi primi interpreti’ (fig. 23), ospita *Giuditta che decapita Oloferne* di Caravaggio, che segna un punto di snodo nella storia dell’arte. Caravaggio sceglie un momento della storia che aveva pochi precedenti, quello in cui Giuditta di scaglia contro Oloferne e in questa sala trovano posto gli artisti che si sono basati sul modello caravaggesco.



Figura 23. Fotografia dell’allestimento della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022).

⁴³⁹ *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, cit.



Figura 24. Fotografia dell'allestimento della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022).

Nella terza sezione 'Artemisia Gentileschi e il teatro di Giuditta' (fig. 24) prende forma il confronto tra padre e figlia con *Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne* di Orazio Gentileschi del 1609 che costituisce il precedente di uno dei dettagli della *Giuditta* di Capodimonte di Artemisia, ovvero che Giuditta e Abra appaiono come coetanee. L'ultima sezione è destinata al confronto dell'iconografie di Giuditta, Salomè e David con solo cinque opere.

La mostra si era posta l'intento di puntare i rifletti sulla celebre tela di Caravaggio, unica sua opera esposta, a settant'anni dalla sua scoperta e a cinquanta dall'acquisizione da parte dello Stato italiano. Eppure, troviamo il nome di Artemisia Gentileschi nel titolo al pari di Caravaggio e figura in una mostra di ventinove opere con sole tre opere, la *Giuditta che decapita Oloferne* di Capodimonte e degli Uffizi e *Giuditta con la sua ancella*. L'esposizione sembra aver promosso Artemisia Gentileschi al rango di 'artista di richiamo', aprendo la strada a quella che si potrebbe definire una nuova fase. Si è trattata di una mostra 'paritaria' nel titolo, un uomo e una donna, ma non nelle opere esposte perché, oltre alle opere di Artemisia Gentileschi, era presente soltanto un'altra opera di un'artista, *Giuditta consegna la testa di Oloferne alla fantesca* di Lavinia Fontana del 1595. È una sorta di promozione sociale, in cui una mostra di fatto collettiva siano stati scelti

due nomi per richiamare il pubblico, ed è sintomatico che in questa fase storica la promozione ad *alter ego* di Caravaggio sia toccata proprio ad Artemisia Gentileschi.

3.2.3 *By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*

By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800 counters the historical position of women artists as a secondary or peripheral topic. Reflecting the latest scholarship, and including newly attributed works and an introduction to artists that are known only to specialized scholars at present, the exhibition is another step towards the greater visibility of early Italian women artists and scholarship attuned to their vital contributions to the history of art.⁴⁴⁰

È con queste parole che la curatrice Eve Straussman-Pflanzer e il curatore Oliver Tostmann descrivono l'intento della mostra *By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, ovvero di contrastare la posizione storica delle artiste come un argomento secondario o periferico e di dare maggiore visibilità a queste artiste e ai contributi che hanno lasciato alla storia dell'arte. L'esposizione è stata aperta il 30 settembre 2021 al Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford fino al 9 gennaio 2022, per essere successivamente esposta al Detroit Institute of Arts di Detroit dal 6 febbraio al 29 maggio 2022.

Nell'inquadrare questa mostra, Straussman-Pflanzer e Tostmann hanno consapevolmente risposto alla mostra *Women Artists: 1550-1950*, che ha riunito una vasta gamma di opere di artiste in un'indagine ampia e diversificata. Ann Sutherland Harris, a conclusione del saggio introduttivo, lancia una sorta di sfida: «Questa mostra sarà un successo se aiuterà a rimuovere una volta per tutte la giustificazione per eventuali future mostre con questo tema»⁴⁴¹. Purtroppo, dopo più di quattro decenni la giustificazione rimane. Straussman-Pflanzer spiega il motivo per cui le mostre sulle artiste rimangono di così vitale importanza. Viene citato il basso tasso della loro rappresentazione nelle collezioni e nelle mostre permanenti dei musei, nonché la valutazione bassa delle loro opere nel mercato dell'arte rispetto a quelle dei loro contemporanei⁴⁴². In un'analisi condotta da quattro economisti emerge che i prezzi d'asta per opere di artiste nel tempo e nella geografia sono inferiori a quelli realizzati da artisti. È stato stabilito che:

⁴⁴⁰ *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800*, cit., p. 13. «*By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800* contrasta la posizione storica delle donne artiste come argomento secondario o periferico. Riguardando gli ultimi studi, e includendo opere di nuova attribuzione e un'introduzione ad artiste attualmente note solo a studiosi specializzati, la mostra è un altro passo verso una maggiore visibilità delle prime artiste italiane e studiosi in sintonia con i loro contributi vitali alla storia di arte».

⁴⁴¹ *Le grandi pittrici: 1550-1950*, cit., p. 44.

⁴⁴² *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800*, cit., p. 25.

Using a sample of 1.5 million auction transactions between 1970 and 2013 in 45 countries for 62,442 individual artists, we document that auction prices for paintings by female artists are significantly lower than prices for male artists even after including country-fixed effects.⁴⁴³

Gli autori sostengono che «since auction price differences are higher in countries with more gender inequality... the price difference identifies a pure effect of culture on economic outcomes for female artists»⁴⁴⁴. Questo «pure effect of culture» è il risultato di diversi studi, tra cui la richiesta al pubblico di identificare il genere di un'artista guardando il dipinto. Il sesso corretto è stato indovinato il 50,5% delle volte. Quindi, non è sorprendente che il pubblico non sia in grado di determinare il genere di un'artista osservando semplicemente un dipinto. Questo dà credito alla teoria in cui i fattori culturali giocano un grande ruolo nel mercato dell'arte per le opere delle artiste di epoca moderna.

Il catalogo contiene altri due saggi, quello di Tostmann e Sheila Barker. Tostmann si concentra su come le artiste siano riuscite a trovare modi astuti per risolvere i limiti sociali e professionali che hanno dovuto affrontare in un campo dominato da uomini e di come spesso lavorasse su piccola scala, per evitare anche la competizione con gli artisti⁴⁴⁵. Il saggio di Barker delinea le varie restrizioni che le artiste hanno dovuto affrontare nella loro formazione, ma sostenendo come queste limitazioni abbiano aperto strade alternative alla produzione e al successo⁴⁴⁶.

L'obiettivo della mostra è stato quello di esplorare i diversi modi in cui le donne hanno lavorato come artiste in Italia. La rassegna si è aperta con Sofonisba Anguissola, una delle prime donne a essere riconosciuta come donna nel Rinascimento e si è conclusa con Anna Bacherini Piattoli (1720-1788), pittrice fiorentina. Il ritratto è stato posto al centro e come sia stato utilizzato come il genere che, nel corso di duecento anni, ha permesso alle donne di esplorare la loro identità artista. In questo caso, rispetto alla mostra milanese *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, è stato indagata anche l'accoglienza delle artiste tra i loro contemporanei. Ci sono casi in cui i coetanei hanno riconosciuto il talento di alcune di esse, come medaglie commemorative per Lavinia Fontana e Artemisia Gentileschi, o il catafalco realizzato per la prematura morte di Elisabetta Sirani.

⁴⁴³ R.B. ADAMS, R. KRÄUSSL, M. A. NAVONE, P. VERWIJMEREN, *Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices*, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3083500 (20/01/2023). «Utilizzando un campione di 1,5 milioni di transazioni d'asta tra il 1970 e il 2013 in 45 paesi per 62.442 singoli artisti, documentiamo che i prezzi d'asta per i dipinti di artiste donne sono significativamente inferiori ai prezzi per artisti uomini anche dopo aver incluso gli effetti fissi per paese».

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ O. TOSTMANN, *The Advantages of Painting Small: Italian Women Artists and the Matter of Scale*, in *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800*, cit., pp. 31-42.

⁴⁴⁶ S. BARKER, *Art as Women's Work: The Professionalization of Women Artists in Italy, 1350-1800*, in *By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800*, cit., pp. 43-51.

Tutte le artiste sono state presentate all'interno del catalogo, le cui voci sono state redatte da un gruppo di esperti, con informazioni biografiche complete e nuova bibliografia, ponendo particolare attenzione alla provenienza e alla storia espositiva di ogni opera, dal momento che la storia del collezionismo e dell'esposizione è stata centrale nell'argomento della rassegna.

Conclusioni

Il presente studio si è posto l'obiettivo di redigere una storiografia delle artiste italiane attive tra il Cinquecento e il Seicento. Il campo d'indagine è stato limitato alle artiste italiane di epoca moderna perché, data la quantità di bibliografia consultata, non sarebbe stato possibile fare una ricostruzione storiografica per tutte le artiste di ogni epoca in maniera valida.

La ricerca è iniziata con una breve analisi dello status e dell'istruzione della donna rinascimentale. Nel Rinascimento la figura dell'artista acquisisce una forte consapevolezza della propria arte, che fino ad allora era riconosciuta come una forma di artigianato, e diventa quindi indispensabile una base intellettuale che comprendeva la conoscenza della geometria, della matematica commerciale, della prospettiva, le opere dell'antichità, il corpo umano su modello maschile e i principali centri artistici e gli artisti delle generazioni passate. Questa nuova condizione sociale acquisita dagli artisti comporta una svolta nel campo dell'istruzione per la donna, grazie anche alla diffusione dei principi enunciati da Baldassarre Castiglione che le permette di dedicarsi all'attività pittorica.

Dall'analisi delle fonti tra il Cinquecento e il Settecento, in cui vengono citate soltanto alcune delle artiste attive tra il Cinquecento e il Seicento, emerge un aspetto che accomuna il percorso artistico di tutte: la formazione presso le botteghe di famiglia, nelle quali apprendono qui le prime nozioni artistiche. Emerge inoltre che la maggior parte di esse non ha mai lasciato la città natale; alcune hanno portato avanti la carriera artistica all'interno delle mura di un convento, altre ereditando la bottega paterna. Altre, invece, grazie ai rapporti intessuti con personaggi importanti, hanno potuto ottenere fama anche internazionale. Per esempio, abbiamo visto Sofonisba Anguissola al servizio della corte di Spagna di Filippo II; le opere di Fede Galizia alla corte di Praga; Lavinia Fontana e le prestigiose committenze romane; Margherita Volò Caffi che, dopo il matrimonio, lascia la sua Milano per sviluppare un proprio stile; e Artemisia Gentileschi, la quale dopo il processo, abbandona Roma ed entra in contatto con le realtà artistiche di Firenze, Venezia e Napoli.

Tuttavia, su esempio del Vasari, le artiste vengono presentate dai biografi seguendo una chiave "favolistica". In questo scenario fanno eccezione i biografi bolognesi, che costituiscono un vero e proprio caso peculiare nel contesto italiano. Per questi motivi, nell'Ottocento, le artiste di epoca moderna assumono un'aurea leggendaria e vengono lette con sguardo romantico: si pone maggiore attenzione alle vicende personali che le riguardano piuttosto che alla loro attività artistica. L'Ottocento è anche il secolo delle prime indagini sia nel campo degli studi che in quello delle

mostre, i quali hanno permesso di mettere finalmente in luce la produzione artistica delle donne. Sarà però il Novecento, grazie anche all'influenza esercitata dalla seconda ondata femminista, ad inaugurare la stagione delle esposizioni dedicate alle artiste di epoca moderna.

Il saggio *Why Have There Been No Great Women Artists?* di Linda Nochlin pubblicato nel 1971 e la mostra *Women Artists: 1550-1950* del 1976 rappresentano un punto di partenza per gli studi in questo ambito, che hanno cercato di presentare, per la prima volta, un resoconto del ruolo a cui le artiste sono state rilegate nel corso della storia dell'arte. Se negli anni Settanta la politica femminista e gli studi di genere nel campo delle arti viaggiano sullo stesso binario negli Stati Uniti, in Italia la situazione è completamente diversa. I primi collettivi femministi, che si identificavano nel separatismo, nell'autocoscienza e nella lotta politica, non riconobbero l'arte come un mezzo di comunicazione o di rappresentazione. Quest'idea si lega al pensiero di Carla Lonzi che sosteneva la necessità, per la donna, di non partecipare alla creatività maschile, ovvero all'arte in generale. Infatti, il distacco dalla cultura diventa un sentire comune, nonostante le differenze tra i vari collettivi, tanto da non riuscire a dare all'arte un ruolo preciso all'interno del femminismo, a causa della diffidenza da parte del movimento e della problematicità da parte dell'istituzioni artistiche di riconoscere nuovi soggetti politici e sociali.

La ricezione del saggio di Linda Nochlin e della mostra *Women Artists: 1550-1950*, tradotto in italiano col titolo *Le grandi pittrici: 1550-1950* nel 1979, porta alla realizzazione della mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* di Lea Vergine, inaugurata nel 1980. La mostra statunitense e *Künstlerinnen International 1877-1977* del 1977 furono il motore che spinse Lea Vergine a realizzare questa mostra. L'intento di Vergine fu quindi di applicare un'indagine scientifica e di ricerca adeguata perché le due mostre sopra citate hanno basato i loro presupposti sulla politica del femminismo dell'epoca e non su una ricerca storiografica. L'operazione di Lea Vergine si distinse da quelle svoltesi negli anni Settanta e con la nascita degli *Woman's Studies* si sviluppano due correnti di pensiero: quello di Carla Lonzi, che rivendica la differenza tra i due sessi, e quella egualitaria dove viene sostenuto che le artiste possono trovare un posto nel campo della cultura e contribuire a cambiarlo.

Le vicende legate al femminismo e agli studi di genere nel campo delle arti hanno portato a uno sviluppo successivo dei lavori e bisognerà attendere gli anni Novanta perché vengano realizzate le prime mostre monografiche italiane dedicate a un'artista di epoca moderna. Queste prime mostre vengono dedicate ad Artemisia Gentileschi nel 1991, Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana nel 1994 ed Elisabetta Sirani nel 2004. L'analisi di queste antologie intende mostrare i risvolti che la ricerca ha avuto nei confronti di queste artiste. È chiaro che l'impatto della mostra di Artemisia

Gentileschi sia stato preponderante rispetto a quello delle sue colleghe, dal momento che in soli 32 anni si sono svolte nove esposizioni dedicate a lei, e ritengo che il motivo sia legato al fatto che è stata anteposta la sua vicenda personale rispetto alla sua carriera artistica. È indubbio che le ricerche portate avanti nel corso negli ultimi trent'anni hanno permesso di far chiarezza sulla complessa figura di Artemisia Gentileschi, ma reputo che le scelte curatoriali delle mostre siano state dettate anche dal bisogno di attirare il pubblico e, in qualche modo, di empatizzare con il vissuto di Artemisia Gentileschi attraverso una lettura personale e non oggettiva delle sue opere. Questa riflessione emerge dal fatto che Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani non abbiano ricevuto lo stesso 'trattamento' a livello espositivo come si riscontra anche dai grafici contenuti nel capitolo conclusivo.

Si può desumere che mentre con le mostre sulle artiste crescenti nel numero si asseconi un po' il filone attuale del #MeToo, viene rivendicata in particolare nel contesto italiano una questione di metodo, che riporta alla storia dell'arte, talvolta anche isolandola troppo ed eludendo il contesto sociale. Nelle esposizioni italiane svoltesi nel 2021 è stata sottolineata la scelta di seguire la linea delle monografie tradizionali, attraverso ricerche scientifiche e d'archivio, rifacendosi quindi alla posizione di Lea Vergine con *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* quarant'anni prima. Dall'altra parte, gli Stati Uniti rimangono legati a *Women Artists: 1550-1950*, cercando di rivendicare il ruolo dell'artista donna nella storia dell'arte, prendendo in considerazione anche aspetti come la loro rappresentazione nelle collezioni e mostre permanenti e il valore delle opere nel mercato. L'impatto delle mostre di Lea Vergine e di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin sembra influenzi tutt'ora il campo espositivo.

Il contesto attuale però è ben differente da quello degli anni Settanta e anche da quello degli anni Novanta perché gli studi maturati nell'ultimo trentennio hanno aperto la strada a una nuova fase di rivendicazione delle dignità femminile nell'arte che inevitabilmente si inserisce anche nel dibattito della quarta ondata femminista. Il Movimento di liberazione delle donne – nato negli anni Settanta e ancora presente con le sue associazioni – aveva posto al centro l'analisi del corpo, della sessualità e dell'immaginario su cui si sono basate le differenziazioni di genere. La libertà per le donne oggi sembra legarsi a una sorta di rivalsa, in cui rientrano anche le mostre dedicate ad esse.

Quella delle donne nell'arte è una storia che oggi vuole portare un cambiamento nel sistema, scardinare quel concetto di 'genio' che per secoli è stato appannaggio solo degli uomini. Le mostre e gli studi futuri possono essere un mezzo per dare voce e valore a quelle artiste che sono state dimenticate, a causa delle strutture sociali in cui sono vissute, per riconoscere il loro contributo

alla storia dell'arte. Conoscere è il primo passo verso il cambiamento e se la società si evolve, diventa inclusiva, potrà portare a un nuovo approccio alla cultura e all'arte.

Appendice A

Indice delle artiste comprese nell'opera manoscritta di Marcello Oretti⁴⁴⁷: *Notizie de' Professori del Dissegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola.*

ALBONI Luigia Maria, pittrice paesista, morì nel 1757. B 131, 300.

BALLE (Dalle) CASANOVA Giulia Paola, pittrice bolognese allieva di G. Girolamo Bonesi, fiorì nel 1730. B 129, 513.

BIANCHI Lucrezia, pittrice allieva di Elisabetta Sirani, fiorì nel 1670. B 129, 127.

BOLOGNINI Rosalba, pittrice figlia e allieva di Giacomo, fiorì nel 1720. B 130, 272.

BRUNI Rosa Agnese, pittrice allieva di Carlo Cignani, fiorì nel 1705. B 129, 487.

BURRINI Barbara, pittrice bolognese, nacque nel 1700. B 130, 91.

CAFFI Margherita, pittrice di fiori (sec. XVII). B 128, 488.

CANOSSA Maria figlia ed allieva di Giovanni Battista, intagliatrice in legno (sec. XVIII). B 129, 219.

CANTELLI CAVAZZA Angela, pittrice, fiorì nel 1676. B 128, 426.

CANTOFOLI Ginevra, pittrice bolognese, allieva di Elisabetta Sirani, fiorì nel 1640. S 129, 119.

CANTONI Veronica (in religione suor Vittoria Isotta), sorella di Paolo Antonio, ricamatrice da Medicina e dilettante di pittura. B 133, 330.

CANUTI BONAVERI Giulia, pittrice bolognese, fiorì nel 1700. B 130, 355.

CASALINI Claudia, pittrice bolognese e intagliatrice in rame, fiorì nel 1720. B 129; 127.

CASALINI Lucia, pittrice bolognese, allieva di G.G. Dal Sole. B 131, 64.

CAVATORTI..., disegnatrice a penna da Parma, allieva di D. Creti. B 135, 176.

CHIARINI Maria Laura (Suor), scultrice in cera bolognese, viveva nel 1730. B 133, 304.

⁴⁴⁷ I manoscritti di Marcello Oretti sono disponibili nella Biblioteca digitale dell'Archiginnasio <http://badigit.comune.bologna.it/books/oretti/manoscritti.htm>; per l'indice completo, si veda R. LANDI, *Indice degli artisti compresi nell'opera manoscritta di Marcello Oretti 'Notizie de professori del dissegno'*, «L'Archiginnasio», 1983, pp. 104-198.

CORIOLO Teresa, pittrice bolognese, nata nel 1676. B 127, 337.

CRETI Ersilia, figlia e discepola di Donato, pittrice morta nel 1777. B 130, 178, 179.

FABRI Vincenza, pittrice, fiorì nel 1680. B 129, 126.

FANTONI Francesca, pittrice bolognese, allieva e nipote di G.G. Dal Sole, fiorì nel 1710. B 132, 271, 272.

FONTANA Lavinia, pittrice bolognese, fiorì nel 1601. B 124/II, 9.

FONTANA Veronica, intagliatrice in legno bolognese, figlia di Domenico Maria. B 129, 125, 637.

FORNI SCARFAGLIA Lucrezia Maria, bolognese, pittrice, fiorì nel 1667. B 129, f.n.n. 120/121, 121.

FRANCHI Veronica, pittrice allieva di Elisabetta Sirani. B 129. 124.

GALLI BIBIENA Maria Oriana, pittrice bolognese figlia di Giovanni Maria. B 129, 130.

GENTILESCHI Artemisia, pittrice allieva di G. Reni. B 127, 272.

GIOVANNINI Bianca, pittrice bolognese, fiorì nel 1728. B 130., 289.

GRANATA Angela, pittrice morta nel 1613. B 126, 324.

GROSSI Caterina, dilettante di pittura da Medicina, fiorì nel 1680. B 134, 279.

KAUFMANN Marianna Angelica, pittrice tedesca, fiorì nel 1765. B 133, 315.

LAUTERI Camilla, pittrice discepola di Elisabetta Sirani e di Carlo Cignani. B 129, 123, 499.

LOCATELLI Maria Caterina, pittrice bolognese allieva del Pasinelli. B 130, 139.

MACCHIAVELLI Anna Maria, intagliatrice in rame bolognese, fiorì nel 1709. B 130, 368.

MACCHIA VELLI Elisabetta, disegnatrice a penna ed intagliatrice, fiorì nel 1709. B 130, 446.

MESSIERI Anna Teresa, pittrice della scuola dei Gennari, fiorì nel 1674. B 128, 299.

MISSIROLI Claudia Felice, figlia di Tommaso, pittrice (sec. XVII). B 127, 259.

MISSIROLI Teresa Claudia, figlia di Tommaso, pittrice (sec. XVII). B 127, 259.

MONGARDI Caterina, pittrice allieva di Elisabetta Sirani, fiorì nel 1662. B 126, 26; B 129, 126.

MONTI Eleonora, pittrice bolognese, fiorì nel 1745. B 131, f.n.n. 40/41.

MORANDI Anna, pittrice, scultrice e anatomica bolognese, fiorì nel 1760. B 133; 227.

MURATORI Teresa, bolognese, musicista e pittrice allieva di diversi maestri, fiori nel 1684. B 131, 22.

MUSSARD Luigia, pittrice, fiori nel 1770. B 134, f.n.n. 306/307.

PAKMAN Angela Agnese, pittrice di fiori e frutta, terza moglie del pittore Antonio Calza. B 129, 404.

PANZACCHI Maria Elena, pittrice bolognese, nata nel 1668. B 128, 298; B 129, 123.

PEPOLI Caterina, pittrice del sec. XVII. B 129, 120.

PINELLI Antonia, pittrice bolognese allieva di L. Carracci. B 124/II, 127.

POSSENTI Ippolita, pittrice bolognese. B 126, 157.

RAIMONDI..., moglie di Marco Antonio Raimondi, intagliatrice. B 123, 275.

ROSSI Maria, pittrice bolognese, morta nel 1782. B 135, f.n.n. 205/206.

ROSSI Properzia, scultrice bolognese, fiori nel 1533. B 123, 348; B 124/1, 248.

SANDRI ORFEI Isabella, pittrice da Medicina, fiori nel 1720. B 134, 279.

SIRANI Anna Maria, figlia di Giovanni Andrea, pittrice bolognese allieva di suo padre. B 129, 117.

SIRANI Barbara, figlia di Giovanni Andrea e sorella di Elisabetta, pittrice allieva del padre. B 129, 113.

SIRANI Elisabetta, pittrice bolognese, fiori nel 1662. B 129, 69.

SOLE (Dal) Teresa in MANFREDI, ricamatrice bolognese e disegnatrice, figlia di Antonio, fiori nel 1700. B 131, 89.

SPADA Veronica, sorella di Michelangelo, pittrice (sec. XVIII). B 131, 75.

TIARINI Dorotea, ricamatrice bolognese, fiori nel 1670. B 126, 227; B 127, 93.

TIBALDI Antonia, figlia di Domenico, ricamatrice bolognese, operava nel 1626. B 123, f.n.n. 471/472.

TIBALDI Lodovica, figlia di Domenico, ricamatrice bolognese (secc. XVI-XVII). B 123, f.n.n. 471/472.

TORELLI Anna, figlia di Felice, pittrice e miniatrice bolognese morta nel 1784. B 135, 240.

TRIVA Flaminia, sorella di Antonio, pittrice. B 128, 225.

VASINI Clarice Fortunata Pellegrina, pittrice e scultrice bolognese allieva del Piò, fiorì nel 1760. B 133, 223.

VIGRI Caterina (santa), miniatrice e pittrice allieva di Lippo di Dalmasio, fiorì nel 1495. B 123, 75; B 124/1, 20.

ZANARDI Gentile, pittrice bolognese allieva del Franceschini. B 129, 639.

Appendice B

Indice delle mostre sulle artiste italiane di epoca moderna svoltesi in Italia e nel resto del mondo dal 1976 al 2022.

**la mostra è accompagnata da un catalogo.*

1976-1977

Women Artists: 1550-1950 (Los Angeles, County Museum of Art, 21 dicembre 1976-13 marzo 1977; Austin, University Art Museum, 12 aprile-12 giugno 1977; Pittsburgh, Museum of Art, 14 luglio-4 settembre 1977; Brooklyn, City Museum, 8 ottobre-27 novembre 1977), a cura di A. SUTHERLAND HARRIS, L. NOCHLIN.*

1991

Artemisia (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-4 novembre 1991), a cura di R. CONTINI, G. PAPI.*

1994

Lavinia Fontana 1552-1614 (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1° ottobre-4 dicembre 1994), a cura di V. FORTUNATI.*

1994-1995

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Cremona, Centro culturale “Città di Cremona” Santa Maria della Pietà, 17 settembre-31 dicembre 1994; Vienna, Kunsthistorisches Museum, gennaio-marzo 1995; Washington, The National Museum of Women in the Arts, aprile-giugno 1995).*

1996

Gli incanti dell'iride. Giovanna Garzoni pittrice del Seicento (San Severino Marche, Palazzo di Città, 29 giugno-31 agosto 1996), a cura di G. CASALE.*

1998

Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614 (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 5 febbraio-7 giugno 1998), a cura di V. FORTUNATI.*

2001-2002

Orazio e Artemisia Gentileschi (Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 febbraio-12 maggio 2002; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giugno-15 settembre 2002), a cura di K. CHRISTIANSENS, J.W. MANN.*

2002

Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana (Milano, Galleria Marco Riccomini, aprile 2002), a cura di D. BENATI.*

2003

La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia (Torino, Museo Pietro Accorsi, 28 marzo-27 luglio 2003), a cura di A. COTTINO.*

2004-2005

Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665 (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a cura di J. BENTINI, V. FORTUNATI.*

2007

Italian Women Artists from Renaissance to Baroque (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 16 marzo-16 luglio 2007), a cura di V. FORTUNATI, J. POMEROY, C. STRINATI.*

2007-2008

L'arte delle donne. Dal Rinascimento al Surrealismo (Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007-9 marzo 2008), a cura di V. SGARBI, H.A. PETERS, B. BUSCAROLI.*

2011-2012

Artemisia, Storia di una passione (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS.*

2012

Orsola Maddalena Caccia (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 3 marzo-29 luglio 2012), a cura di P. CARETTA, D. MAGNETTI.*

Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre (Parigi, Musée Maillon, 14 marzo 2012-15 luglio 2012), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS.*

La donnesca mano. Donne artiste dal XVI al XVII secolo (Roma, Palazzo Venezia, 4-14 ottobre 2012), a cura di C. LOLLOBRIGIDA.*

2013

Artemisia. La musa Clio e gli anni napoletani (Pisa, Palazzo Blu, 23 marzo-30 giugno 2013), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS.*

2016-2017

Artemisia Gentileschi e il suo tempo (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), a cura di F. BALDASSARI, J.W. MANN, N. SPINOSA.*

2017

Plautilla Nelli. Arte e devozione sulle orme di Savonarola (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 8 marzo-4 giugno 2017), a cura di F. NAVARRO.*

2018

Dipingere e disegnare “da gran maestro”: il talento di Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665) (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 6 marzo-10 giugno 2018), a cura di R. ALIVENTI, L. DA RIN BETTINA.

2018-2019

Osanna e Orsola. Arte, storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato (Mantova, Museo Diocesano, 22 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di A. GHIRARDI, R. GOLINELLI BERTO.*

Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVIème et XVIIème siècle (Gand, Musée des Beaux-arts, 20 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), a cura di F. SOLINAS.*

2019-2020

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana (Madrid, museo Nacional del Prado, 22 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di L. RUIZ GÓMEZ.*

2020

“La grandezza dell’universo” nell’arte di Giovanna Garzoni (Firenze, Gallerie degli Uffizi – Palazzo Pitti, 10 marzo-24 maggio 2020), a cura di S. BARKER.*

2020-2021

Artemisia (Londra, National Gallery, 3 ottobre 2020-24 gennaio 2021), a cura di L. TREVES.*

2021

Le signore dell’arte. Storie di donne tra ‘500 e ‘600 (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021), a cura di A. BAVA, G. MORI, A. TAPIÉ.*

Fede Galizia: mirabile pittoressa (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021), a cura di G. AGOSTI, L. GIACOMELLI, J. STOPPA.*

Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina (Modena, La Galleria. Collezione e Archivio Storico di BPER Banca, 17 settembre-14 novembre 2021), a cura di L. PERUZZI.*

2021-2022

By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women artists in Italy, 1500-1800 (Hartford, Wadsworth Atheneum, 30 settembre 2021-9 gennaio 2022; Detroit Institute of Arts, Detroit, 6 febbraio-29 maggio 2022), a cura di E. STRAUSSMAN-PFLANZER, O. TOSTMANN.*

Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022), a cura di Y. PRIMAROSA.*

Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022), a cura di M.C. TERZAGHI.*

2022

Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodigitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 9 aprile-21 agosto 2022; Catania, Museo Diocesano, 17 settembre-4 dicembre 2022), a cura di R. CARCIOFO, M. MARUBBI, G. SPAMPINATO.*

Elisabetta Sirani. Pittrice nella Bologna del '600 (Ossimoro Galleria d'Arte, Spilamberto; Ufficio del Sindaco, Comune di Vignola, 1° ottobre-23 ottobre 2022), a cura di S. BIANCHI.*

2022-2023

Sofonisba. Il miracolo dimenticato (Nivaagaards Malerisamling, Nivå, Danimarca, 3 settembre 2022-15 gennaio, 2023; Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Paesi Bassi, 12 febbraio-11 giugno 2023).

Artemisia Gentileschi a Napoli (Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022-19 marzo 2023), a cura di A.E. DENUNZIO, G. PORZIO.*

Bibliografia

ALBERTI L.B., *Della pittura*, a cura di MALLE L., Sansoni, Firenze, 1950.

ALBERTI L.B., *De pictura praestantissima*, Portland, Collegium Graphicum, 1972 (ed. Basilea, 1540).

Almanacco pittorico anno [...] che contiene num. 12 ritratti di pittori della Real Galleria di Firenze, co' loro rispettivi elogi; la statua del Perseo del Cellini, con sua illustrazione, ed altro riguardante le belle arti, Firenze, Pagani, 1798.

Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana, catalogo della mostra (Milano, Galleria Marco Riccomini, aprile 2002), a cura di BENATI D., Milano, 2002.

Artemisia, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-4 novembre 1991), a cura di CONTINI R., PAPI G., Roma, Leonardo De Luca Editori, 1991.

Artemisia Gentileschi a Casa Buonarroti, in «Gazzetta antiquaria», 10, 1991, pp. 51-58.

Artemisia, Storia di una passione, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012), a cura di CONTINI R., SOLINAS F., Milano, 24 Ore Cultura, 2011.

Artemisia (1593-1654). Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre, catalogo della mostra (Parigi, Musée Maillon, 14 marzo 2012-15 luglio 2012), a cura di CONTINI R., SOLINAS F., Parigi, Gallimard, 2012.

Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 23 marzo-30 giugno 2013), a cura di CONTINI R., SOLINAS F., Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013.

Artemisia Gentileschi e il suo tempo, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), a cura di SPINOSA N., BALDASSARI F., MANN J., Milano, Skira, 2016.

Artemisia, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 3 ottobre 2020-24 gennaio 2021), a cura di TREVES L., Londra, National Gallery Company, 2020.

ATANAGI D., *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti in morte della medesima signora*, Venezia, Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli, 1561.

BAGLIONE G., *Le Vite de' Pittori scvltori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottau nel 1642*, Roma, 1642.

BALDACCIL., *Il genio non ha sesso*, in «Gioia», 21 gennaio 1980.

BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1681-1728, (ed. 1974-1975, 7 voll., a cura di RANALLI F., Firenze, S.P.E.S).

BANTI A., *Artemisia*, Milano, Rizzoli, 1989 (ed. or. Firenze, Sansoni, 1947).

BANTI A., *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, Abscondita, 2011 (ed. or. Milano, La Tartaruga, 1982).

BARKER S., *'Marvellously gifted': Giovanna Garzoni's First Visit to the Medici Court*, in «The Burlington Magazine», CLX, 1385, 2018a, pp. 654-659.

BARKER S., *Review: Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, in «Early Modern Women», 12, 2, 2018, pp. 163-171.

BARKER S., *The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Note on Women Artists*, in «Mitteilungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz» LX, 3, 2018, pp. 405-435.

BAXANDALL M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di PIA M., DRAGONE P., Torino, Einaudi, 1978 (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972).

BAYER A., *Sofonisba Anguissola and Her Sisters. Cremona, Vienna and Washington*, in «The Burlington Magazine», 137, 1104, 1995, pp. 201-202.

BELLORI G.P., *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, 1664 (ed. 1976 cura di E. ZOCCA, Roma).

BENEDETTI E. (alias di MAYER M.), *Villa Benedetta descritta da Matteo Mayer e dal medesimo dedicata al serenissimo prencipe Ludouico Landgrauio d'Hassia*, Roma, 1677.

BERTOLOTI A., *Agostino Tasso suoi Scolari e compagni pittori in Roma*, in «Giornale di erudizione artistica», V, 1876, pp. 193-223.

BISSELL R.W., *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*, University Park, The Pennsylvania state university press, 1999.

BOCCIA M.L., *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990.

BOHN B., *Female self-portraiture in early modern Bologna*, in «Renaissance studies», XVIII, 2, 2004, pp. 239-286.

Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione. Notizie delle gallerie e dei musei e dei monumenti, Roma, Calzone, 1916.

BORGHINI R., *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella, dei più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; E le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano*, Firenze, 1584.

BOSCHINI M., *La carta del navegar pittoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura [...]*, Venezia, 1660.

By Her Hand, Artemisia Gentileschi and women 'artists in Italy, 1500-1800, catalogo della mostra (Hartford, Wadsworth Atheneum, 30 settembre 2021-9 gennaio 2022; Detroit Institute of Arts, Detroit, 6 febbraio-29 maggio 2022), a cura di STRAUSSMAN-PFLANZER E., TOSTMANN O., New Haven, Yale University Press, 2021.

BYRNE L., *Review: The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, in «TheArtBook», 13, 2, 2006, pp. 33-35.

CAMPI A., *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de' Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa*, 1585.

Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022), a cura di TERZAGHI M.C., Roma, Officina Libraria, 2021.

CASALIS G., *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, Torino, 1833-1856.

CASTIGLIONE B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di BARBERIS W., Einaudi, Torino, 1998, (ed. or., Venezia, Aldo Manuzio, 1528).

CELANT G., *Per una critica acritica*, in «Nac», 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

Creatività, che cosa hanno detto, in «Effe», V, n. 7/8, 1977.

CRESPI L., *La certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, Bologna, Tommaso D'Aquino, 1772.

CROCE G.C., *La nobiltà delle donne*, Bologna, 1590.

Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda, a cura di CALABRÒ A.R., GRASSO L., Milano, Franco Angeli, 1985.

DE CONTI V., *Notizie Storiche della città di Casale e del Monferrato*, Casale Monferrato, 1838-1842.

DE DOMINICI B., *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742-1745.

DELLA VALLE G., *Notizie degli artefici piemontesi (1793-94)*, a cura di SCIOLLA G.C., Torino, Centro Studi Piemontesi, 1990.

Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo, Roma, Pallotta, 1840.

DI CASTRO F., *Quale creatività, il ruolo della donna*, in «Effe», III, n. 3, 1975.

Donna e arte e/o donna e uomo?, «Effe», VIII, n. 3-4, 1980.

Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a cura di BENTINI J., FORTUNATI V., Bologna, Editrice Compositori, 2004.

Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina, catalogo della mostra (Modena, La Galleria. Collezione e Archivio Storico di BPER Banca, 17 settembre-14 novembre 2021), a cura di PERUZZI L., Modena, La Galleria BPER, 2021.

Elisabetta Sirani. Pittrice nella Bologna del '600, catalogo della mostra (Ossimoro Galleria d'Arte, Spilamberto; Ufficio del Sindaco, Comune di Vignola, 1° ottobre-23 ottobre 2022), a cura di BIANCHI S., Modena, Ossimoro, 2022.

FANTONI M., MATTHEW L.C., MATTHEWS-GRIECO S.F., *The Art market in Italy: 15th-17th centuries*, Modena, Panini, 2003.

Fede Galizia: mirabile pittoressa, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021), a cura di AGOSTI G., GIACOMELLI L., STOPPA J., Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2021.

FFOLIOTT S., *Review: Orazio and Artemisia*, in «Woman's Art Journal», 24, 2, 2003, pp. 53-55.

BAL M., *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago, 2005.

FORTUNATI F., GRAZIANI I., *Properazia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna, Compositori, 2008.

FORTUNATI V., *L'occhio della donna artista. La fondazione a Bologna di un Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*, Bologna, Compositori, 2007.

FRANCESCATO G., *Creatività, riscopriamola insieme*, in «Effe», V, n. 7/8, 1977.

GARRARD M.D., *'Women Artists' in Los Angeles*, in «The Burlington Magazine», 119, 892, 1977, pp. 531-532.

GARRARD M.D., *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.

GIONI M., *La grande madre. Donne maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva*, Milano, Skira, 2015.

Gli incanti dell'iride. Giovanna Garzoni pittrice del Seicento, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 29 giugno-31 agosto 1996), a cura di CASALE G., Cinisello Balsamo, Silvana, 1996.

GRASSO S., GULISANO M.C., RANDAZZO M.I., VULLO D., *Voci d'artiste. Sofonisba Anguissola, Rosalia Novelli, Anna Fortino*, Palermo, Kalós, 2017.

GRAZIANI I., *La leggenda della donna artista*, in *Il Cinquecento: un'avventura artista tra natura e idea*, a cura di FORTUANTI V., Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. 129-147.

GRÖTECKE I., HANIKA K., *Artemisia Gentileschi – 1991*, in «Kritische Berichte», 20, 1, 1992, pp. 117-120.

HASKELL F., *Artemisia Gentileschi. È così difficile per una donna scrivere di un'altra donna?*, in «Il giornale dell'arte», 72, 1989, pp. 71-72.

HEMANS F., *Records of Woman: With Other Poems*, Edinburgo-Londra, 1828.

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, catalogo della mostra (Madrid, museo Nacional del Prado, 22 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di RUIZ GÓMEZ L., Madrid, 2019.

I monasteri come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco, atti del convegno storico internazionale (Bologna 8-10 dicembre 2000), a cura di POMATA G., ZARRI G., Roma, Edizione di storia e letteratura, 2005.

I movimenti femministi in Italia, a cura di SPAGNOLETTI R., Roma, Savelli, 1977.

IAMURRI L., *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in «Perspective», 4, 2007.

Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato, a cura di ARTONI P., Treviso, ZeL Edizioni, 2013.

IL VECCHIO P., *Storia Naturale*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1982-1988 (ed. or., 77-78 d.C., ed. a stampa, Venezia, G. da Spira, 1469).

Italian Women Artists from Renaissance to Baroque, catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 16 marzo-16 luglio 2007), a cura di FORTUNATI V., POMEROY J., STRINATI C., Milano, Skira, 2007.

KELSO R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.

Künstlerinnen International 1877-1977, catalogo della mostra (Schools di Charlottenburg, marzo-aprile 1977), a cura di Frauen in der Kunst, NGBK, 1977.

L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-18 maggio 1980), a cura di VERGINE L., Milano, Mazzotta Editore, 1980.

L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma, Inventario, a cura di GROSSI M., TRANI S., Roma, Direzione generale degli archivi, 2010.

L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007-9 marzo 2008), a cura di SGARBI V., PETERS H.A., BUSCAROLI B., Milano, F. Motta, 2007.

La donna in una società sessista. Potere e dipendenza, a cura di GORMICK V., MORAN B.K., Torino, Einaudi, 1977.

La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia, catalogo della mostra (Torino, Museo Pietro Accorsi, 28 marzo-23 luglio 2003), a cura di COTTINO A., Torino, Allemandi, 2003.

La donnesca mano. Donne artiste dal XVI al XVII secolo, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 4-14 ottobre 2012), a cura LOLLOBRIGIDA C., Roma, Andreina & Valneo Budai, 2012.

La grandezza dell'universo nell'arte di Giovanna Garzoni, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi-Palazzo Pitti, 10 marzo-24 maggio 2020), a cura di BARKER S., Livorno, Sillabe, 2020.

LANDI R., *Indice degli artisti compresi nell'opera manoscritta di Marcello Oretti 'Notizie de professori del disegno'*, «L'Archiginnasio», 1983, pp. 104-198.

LANDON C.P., *Choix de tableaux modernes de la Galerie de son Altesse Royale M.me la Duchesse de Berry*, Parigi, 1823.

LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze, 1809 (ed. 1968-1974 a cura di CAPUCCI M., 3 voll., Firenze).

Lavinia Fontana 1552-1614, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1° ottobre-4 dicembre 1994), a cura di FORTUNATI V., Milano, Electa, 1994.

Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614, catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in the Arts, 5 febbraio-7 giugno 1998), a cura di FORTUNATI V., Milano, Electa, 1998.

Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, a cura di EMILIANI A., Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria, 1982.

Le grandi pittrici: 1550-1950, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art, 21 dicembre 1976-13 marzo 1977; Austin, University Art Museum, 12 aprile-12 giugno 1977; Pittsburgh, Museum of Art, 14 luglio-4 settembre 1977; Brooklyn, City Museum, 8 ottobre-27 novembre 1977), a cura di SUTHERLAND HARRIS A., NOCHLIN L., ed. it. Milano, Feltrinelli, 1979, (ed. orig. *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, County Museum of Art, 1976).

Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021), a cura di BAVA A., MORI G., TAPIÉ A., Milano, Skira, 2021.

Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVIème et XVIIème siècle, catalogo della mostra (Gand, Musée des Beaux-arts, 20 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), a cura di SOLINAS F., DE BEIR V., TAPIÉ A., Snoeck, 2018.

Lessico politico delle donne, a cura di FRAIRE M., Milano, Gulliver, 6 voll., 1979.

LOMAZZO G.P., *Idea del tempio della pittura [...] nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1590.

LOMAZZO G.P., *Rime*, Milano, 1587.

LONGHI R., *Gentileschi padre e figlia*, in «L'Arte», n. 19, 1916, pp. 245- 314.

LONZI C., *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, Abscondita, 2019 (prima ed. Bari, 1969).

LONZI C., *La critica è potere*, in «Nac», 3, dicembre 1970.

LONZI C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974.

LONZI C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

LONZI M., JAQUINTA A., *Vita di Carla Lonzi*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1990.

LUSSANGA F., *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci Editore, 2012.

MADERNA A., *L'altra metà dell'avanguardia, quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia Books, 2020.

Maestri della pittura del Seicento Emiliano, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), a cura di F. ARCANGELI, Bologna, Nuova Alfa Editore, 1959.

MALVASIA C.C., *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, 1678.

MAZZONI TOSELLI O., *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*, 3 voll., Bologna, Chierici, 1868.

MCIVER K., *Lavinia Fontana's self-portrait making music*, in «Woman's Art Journal», 19, 1998, pp. 3-8.

MIGNOGLIO G., *Moncalvo. Brevi cenni storici*, Roma-Torino-Firenze, 1877.

MINGHETTI M., *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, in «Nuova antologia», Firenze, 1877, pp. 3-42.

MODESTI A., *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento*, Bologna, Compositori, 2004.

MODESTI A., *Elisabetta Sirani "Virtuosa". Women's cultural production in early modern Bologna*, Turnhout, Brepols, 2014.

MORIGIA P., *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, 1592.

MORIGIA P., *La Nobiltà di Milano*, Milano, 1595.

MORSELLI R., BOHN B., *Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art: Archival Discoveries*, Amsterdam, University Press, 2019.

MORSELLI R., *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio, 2022.

MUZZI S., *Vite d'Italiani illustri in ogni ramo dello scibile: da Pitagora a Gino Capponi, scritte pel popolo e le scuole*, Bologna, Zanichelli, 1876.

Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986, Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987, New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 marzo-24 maggio 1987), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

NIEVO I., *Canti del Friuli*, Udine, 1912.

NOCHLIN L., *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, in «DWF», I, n. 4, 1976, pp. 149-157.

NOCHLIN L., *Starting From Scratch. The Beginnings of Feminist Art History*, in «Women's Art Magazine», 61, 1994, pp. 6-11.

NOCHLIN L., *Women, Art and Power and other essays*, Londra, Thames and Hudson, 1989.

NOCHLIN L., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, trad. it. PERNA J., Roma, Castelveccchi, 2014 (ed. orig. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971).

Orazio e Artemisia Gentileschi, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002), a cura di MANN J., CHRISTIANSEN K., Milano, Skira, 2001; *Orazio and Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 14 febbraio 2002-12 maggio 2002; Saint Louis, The Saint Louis Museum, 15 giugno 2002-15 settembre 2002), a cura di J. MANN, K. CHRISTIANSEN, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Yale University Press, 2001.

ORETTI M., *Notizie de' Professori del Disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 1760-1780, mss. B. 128, 488.

ORLANDI P.A., *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753.

Osanna e Orsola. Arte, storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano, 22 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di GHIRARDI A., GOLINELLI BERTO R., Mantova, Casandreasi, 2018.

PANARO R., SARNO B., TRAPANI A., *Pandora nella casa degli dèi*, in «Effe», VI, n. 2, 1978.

PAOLINI M.G., *Note alla storica dell'arte*, in «DWF», I, n. 4, 1976, pp. 158-168.

PAPI G., *Casa Buonarroti: Artemisia (senza pregiudizi)*, in «Il giornale dell'arte», 89, 1991, p. 14.

PAPI G., *Artemisia Gentileschi. Milan*, in «The Burlington Magazine», 153, 1305, 2011, pp. 846-847.

PASSERI G.B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, e che son morti dal 1641 al 1673*, Roma, presso Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, 1772.

Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, a cura di PIANTONI M., DE ROSSI L., Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2 voll., 2001.

PINO P., *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548, in *Trattati del Cinquecento*, 3 voll., a cura di BAROCCHI P., Bari, Laterza, 1960-1962.

PUGLISI C.R., *Review: Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, in «Woman's Art Journal», 2016, 37, 1, pp. 67-68.

RICCIARDI C., *Ma il genio chi è?*, in «Effe», II, n. 6, 1974.

RICCIARDI C., *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, in «Effe», III, n. 6/7, 1975.

RIDOLFI C., *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato [...]*, Venezia, 1648 (ed. 1835-1837, 2 voll., Padova).

ROSINI G., *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1838.

Royal Academy Exhibition, in «Blackwood's Edinburgh Magazine», XLVIII, CCXCIX, 1840, p. 380.

SANSOVINO F., MARTINIONI G., *Quinto catalogo de gli pittori di nome, che al presente vivono in Venezia*, in *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XII Libri, da M. Fransceo Sansovino [...] con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580 sino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni [...]*, Venezia, 1663.

SERAVALLI M., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013.

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra (Cremona, Centro culturale "Città di Cremona" – Santa Maria della Pietà, 17 settembre-11 dicembre 1994; Vienna, Kunsthistorisches Museum, gennaio-marzo 1995; Washington, The National Museum of Women in the Arts, aprile-giugno 1995), Milano, Leonardo Arte, 1994.

SPEAR R.E., *Artemisia Gentileschi: ten years of fact and fiction*, in «The Art Bulletin», 82, 3, 2000, pp. 568-579.

TANZI M., *Sofonisba, pittrice gentildonna*, in «Il manifesto», 21 settembre 1994, p. 27.

TANZI M., *Sofonisba tra parenti e infante*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, a cura di ARTONI P., Treviso, ZeL Edizioni, 2013, pp. 180-183.

TESTORI G., *La musica «sottile» dell'altra metà*, Corriere della Sera, 28 febbraio 1980, in *Rassegna stampa L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, a cura dell'Ufficio stampa del Comune di Milano, 1981.

TINAGLI P., *'Virtuosissime giovani': a 16th-century painter and her sister*, in «The European Journal of Women's Studies», 3, 3, 1996, pp. 323-325.

TRASFORINI M.A., *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi Editore, 2006.

TRUCCHI L., *Se l'avanguardia è femmina*, in «Il Giornale», 13 febbraio 1980.

Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architetrice, catalogo della mostra (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022), a cura di PRIMAROSA Y., Roma, Officina Libraria, 2021.

VARCHI B., *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze, Giunti, 1590, in *Trattati del Cinquecento*, 3 voll., a cura di BAROCCHI P., Bari, Laterza, 1960-1962.

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Torrentini, 1550 (ed. 1986 a cura di BELLOSI L., ROSSI A., Torino, Einaudi).

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Giunti, 1568, (ed. 1966-1987 a cura di BETTARINI R., BAROCCHI P., 6 voll., Firenze, Sansoni).

VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di MILANESI G., 9 voll., Firenze, 1878-1885.

VERGINE L., *Le artiste d'assalto*, in «BolaffiArte», 55, VI, 1975, pp. 54-57.

VERGINE L., *Schegge, Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen*, Milano, Skira, 2001.

VERTOVA L., *Lavinia versus Sofonisba*, in «Apollo», 140, 395, 1995, pp. 43-46.

WACK! *Art and the Feminist Revolution*, catalogo della mostra (Los Angeles, Museum of Contemporary Arts, 4 marzo-16 luglio 2007; New York, MoMa PS1, 17 febbraio-12 maggio 2008; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 4 ottobre 2008-11 gennaio 2009), a cura di BUTLER C., MARK L.G., Los Angeles, Museum of Contemporary Arts, 2007.

WALCH P., *Reviews: Women Artists: 1550-1950*, in «Art Journal», 36, 4, 1977, pp. 327-328.

WELLER S., *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1976.

WITTKOWER R., WITTKOWER M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2016 (ed. or, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963).

Women Artists at the Millennium, a cura di ARMSTRONG C., DE ZEGHER C., The MIT Press, Cambridge Mass, Londra, 2006.

ZAIST G.B., *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, a cura di A. M. PANNI, 2 voll., Cremona, 1774.

ZUTTER J., *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, in «Renaissance studies», 27, 1, 2013, pp. 133-140.

Sitografia

#MeToo, <https://www.treccani.it/enciclopedia/metoo> (16/01/2023).

#MeToo: A timeline of events, in «Chicago Tribune», 04 febbraio 2021, <https://www.chicagotribune.com/lifestyles/ct-me-too-timeline-20171208-htmlstory.html> (16/01/2023).

ADAMS R.B., KRÄUSSL R., NAVONE M. A, VERWIJMEREN P., *Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices*, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3083500 (20/01/2023).

BOHN B., *Il fenomeno della donna artista a Bologna. Nuovi spazi interpretativi*, I mercoledì di Santa Caterina – Incontri con l'arte 2022, a cura di MASSACCESI F., SPAMPINATO F., YouTube, 23 marzo 2022, video, <https://youtu.be/HV9TUwxIucc> (20/07/2022).

DAGEN P., *Artemisia, Power, Glory and Passion - review*, in «The Guardian», 10 aprile 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/10/artemisia-gentileschi-paris-exhibition-review> (20/11/2022).

Eurobarometer, https://data.europa.eu/data/datasets/s2115_85_3_449_eng?locale=it (16/01/2023).

Gaffe di Pillon, ritiene imbecille chiamare “architettrice” Plautilla Bricci, ma è un termine del ‘600, in «Finestre sull'arte», 05 dicembre 2021, <https://www.finestresullarte.info/attualita/gaffe-pillon-plautilla-bricci-architettrice> (18/01/2023).

GIANNINI F., *Elisabetta Sirani, disegni e dipinti dell'“eroina” che cambiò il ruolo della donna nella storia dell'arte*, in «Finestre sull'arte», 08 marzo 2018, <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/elisabetta-sirani-recensione-mostra-uffizi> (25/11/2022).

How 'MeToo' is exposing the scale of sexual abuse, in «BBC New», 16 ottobre 2017, <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-41633857> (16/01/2023).

Manoscritti di Marcello Oretti <http://badigit.comune.bologna.it/books/oretti/manoscritti.htm> (21/07/2022).

LOLLOBRIDIGA C., *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600. Luci e ombre della mostra milanese*, in «About Art Online», 14 marzo 2021, <https://www.aboutartonline.com/le-signore-dellarte-storie-di-donne-tra-500-e-600-luci-e-ombre-della-mostra-milanese/> (19/01/2023).

MASCHERONI L., *La pittoressa Fede Galizia, mirabile ma non "mediatica"*, in «Il Giornale.it», 1° luglio 2021, <https://www.ilgiornale.it/news/cultura/pittoressa-fede-galizia-mirabile-non-mediatica-1958982.html> (18/01/2023).

MATTIOLI M., *Immagini della mostra di Artemisia Gentileschi a Roma. A Palazzo Braschi una nuova lettura revisiona la figura dell'artista*, in «Artribune», 30 novembre 2016, <https://www.artribune.com/tribnews/2016/11/mostra-artemisia-gentileschi-roma-palazzo-braschi-artista/> (20/11/2022).

More than 12M "Me Too" Facebook posts, comments, reactions in 24 hours, in «CBS News», <https://www.cbsnews.com/news/metoo-more-than-12-million-facebook-posts-comments-reactions-24-hours/> (16/01/2023).

Pagina web dedicata all'ipervisione della mostra *Dipingere e disegnare "da gran maestro" il talento di Elisabetta Sirani (Bologna 1638-1665)*, <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dipingere-e-disegnare-da-gran-maestro-il-talento-di-elisabetta-sirani-bologna-1638-1665> (25/11/2022).

Pagina web del palinsesto culturale cittadino del 2020 *I Talenti delle Donne*, <https://www.comune.milano.it/-/cultura.-i-talenti-delle-donne-palinsesto-culturale-cittadino-2020> (19/01/2023).

Pagina web della mostra *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/radical_women (26/07/2022).

Pagina web della mostra *Sofonisba. Il miracolo dimenticato*, <https://www.nivaagaard.dk/en/sofonisba-historiens-glemte-mirakel/> (14/01/2023).

Pagina web sul Movimento femminista di via Pompeo Magno, <http://www.herstory.it/movimento-femminista-romano> (18/11/2022).

Pagina web sulla Cooperativa Beato Angelico, <http://www.herstory.it/cooperativa-beato-angelico> (14/11/2022).

PAPPALARDO D., *Grazie al #Metoo il mondo scopre il genio di Artemisia*, in «La Repubblica», 21 dicembre 2018, https://www.repubblica.it/cultura/2018/12/21/news/grazie_al_metoo_il_mondo_scopre_il_genio_di_artemisia-300981152/ (17/01/2023).

PETRUCCI F., *È opera di Antonio Gherardi il presunto “Ritratto di Plautilla Bricci”. La mostra sulla “Architettrice” svela un “anonimo maestro”*, in «About Art Online», 14 novembre 2021, https://www.aboutartonline.com/e-di-antonio-gherardi-il-ritratto-di-plautilla-bricci-ha-un-nome-lartista-che-ha-raffigurato-la-architettrice/#_ftn1 (18/01/2023).

Progetto Euploos delle Gallerie degli Uffizi, <https://euploos.uffizi.it/> (25/11/2022).

RESPERS FRANCE L., *#MeToo: Social media flooded with personal stories of assault*, in «CNN Entertainment», 16 ottobre 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/15/entertainment/me-too-twitter-alyssa-milano/index.html> (16/01/2023).

SHAW A., *Pioneering feminist art historian Linda Nochlin dies aged 86*, in «The Art Newspaper», 31 ottobre 2017, <https://www.theartnewspaper.com/2017/10/31/pioneering-feminist-art-historian-linda-nochlin-dies-aged-86> (24/07/2022).

SHEETS H.M., *Female Artists Are (Finally) Getting Their Tour*, in «The New York Times», 29 marzo 2016, <https://www.nytimes.com/2016/04/03/arts/design/the-resurgence-of-women-only-art-shows.html> (25/07/2022).

Sito dell'accademia di San Luca, <https://accademiasanluca.it/accademia/storia-dell-accademia> (15/07/2022).

Sito della Città Metropolitana di Bologna per le pari opportunità, https://www.cittametropolitana.bo.it/pariopportunita/Home/donne_artiste (24/11/2022).

Sito rivista «DWF», <https://www.dwf.it/> (16/11/2022).

Sito rivista «Effe», <https://efferivistafemminista.it/> (14/11/2022).

Sito rivista «Nac», <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/larivista.php> (11/11/2022).

SMITH-LAING T., *When #MeToo meets Baroque painting*, in «The Economist», 18 febbraio 2020, <https://www.economist.com/1843/2020/02/18/when-metoo-meets-baroque-painting> (17/01/2023).

TERZAGHI M. C., *Pittrici del passato. Artemisia come Giuditta*, in «Il giornale dell'arte», 29 novembre 2021, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/pittrici-del-passato-artemisia-come-giuditta-/137488.html> (17/01/2023).

ZOTTOLA F., *Artemisia Gentileschi femminista ante litteram*, in «Elle», 03 novembre 2018, <https://www.elle.com/it/magazine/arte/a24436986/metoo-oggi-artemisia-gentileschi/> (17/01/2023).

Immagini

Figura 1. Lavinia Fontana, *Autoritratto nello studio*, 1579, Gallerie degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Firenze, olio su rame, 15,7x15,7cm.

Figura 2. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.

Figura 3. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.

Figura 4. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.

Figura 5. Fotografia dell'allestimento della mostra *Women Artists: 1550-1950* al Brooklyn Museum di New York (1° ottobre 1977-27 novembre 1977). © Brooklyn Museum.

Figura 6. Programma mostre Cooperativa Beato Angelico.

Figura 7. Recensioni della mostra su Elisabetta Sirani (1977).

Figura 8. Artemisia Gentileschi, *Allegoria dell'Inclinazione*, 1615-1616, Casa Buonarroti, Firenze, olio su tela, 152x61cm.

Figura 9. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

Figura 10. Fotografia dell'allestimento della mostra *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

Figura 11. Fotografia dell'allestimento della mostra Artemisia Gentileschi. *Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

Figura 12. Fotografia dell'allestimento della mostra Artemisia Gentileschi. *Storia di una passione* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). © Helenio Barbetta.

Figura 13. Lavinia Fontana, *Minerva in atto di abbigliarsi*, 1613, Roma, Galleria Borghese, olio su tela, 258x190cm.

Figura 14. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).

Figura 15. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).

Figura 16. Fotografia dell'allestimento della mostra *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 03 luglio-24 ottobre 2021).

Figura 17. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

Figura 18. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

Figura 19. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

Figura 20. Fotografia dell'allestimento della mostra *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* (Roma, Galleria Corsini, 5 novembre 2021-19 aprile 2022).

Figura 21. Fotografia dell'allestimento della mostra *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600* (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021).

Figura 22. Fotografia dell'allestimento della mostra *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600* (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021).

Figura 23. Fotografia dell'allestimento della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022).

Figura 24. Fotografia dell'allestimento della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022).