



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in *Storia dell'arte e Valorizzazione del Patrimonio*

Tesi di Laurea

***Da Frida Kahlo a Lisetta Carmi: strategie narrative e curatoriali a Palazzo
Ducale di Genova***

Relatrice: Paola Valenti

Correlatore: Alessandro Ferraro

Correlatrice esterna: Michela Passini

Candidata: Michela Amadori

Anno Accademico 2025/2026

*A mio nonno Luigi
che sa esserci anche senza esserci e che,
anche se non è più dove era, è ovunque sono io.*

*A Giorgia.
Amica, sorella, figlia, amore.
Avresti meritato anche tu questo traguardo.*

*Ovunque voi siate,
il mio amore arriva fino a lì.*

*Voglio essere nella storia e voglio essere assente dalla storia. Voglio essere riconosciuta e
voglio l'onore di non esserlo.
(Carla Lonzi, "Taci, anzi parla", 1978)*

Sommario

Introduzione.	7
1. Capitolo primo. Riscrivere il canone: femminismo, storia dell'arte e costruzione della rappresentazione	14
1.1. Le prime voci delle questioni di genere e l'origine del concetto di "arte delle donne".....	15
1.2. L'attivismo femminista negli Stati Uniti.	28
1.3. L'attivismo femminista in Italia.....	34
1.4. La rappresentazione delle artiste nelle istituzioni: esclusione, inclusione (ghettizzazione) e riscrittura.	38
1.5. La ricezione del discorso di genere nel panorama italiano contemporaneo.	42
2. Capitolo secondo. Narrare le artiste: pratiche curatoriali e rappresentazione del femminile nelle mostre di Palazzo Ducale	50
2.1. Frida Kahlo e Diego Rivera (2015).....	51
2.2. Donne in luce. Mostra d'arte al femminile (2019)	56
2.3. Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà (2022)	62
2.4. Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione (2023)	68
2.5. Impression, Morisot (2024)	76
2.6. Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano (2024-2025)	82
Conclusioni.	88
Apparato fotografico	91
Bibliografia	92
Sitografia.....	97
Ringraziamenti.....	98

Introduzione.

“Non è possibile lavorare sullo schiavismo o sul femminismo senza interessarsi alla questione della rappresentazione. Bisogna domandarsi come il potere costruisce le rappresentazioni, che poi hanno degli effetti concreti sulla società. Sono sempre stata una grande appassionata del modo in cui si raccontano le storie e gli oggetti”.¹

Françoise Vergès, politologa e attivista francese, con questa citazione, riassume uno dei problemi – e delle sfide – più urgenti nel dibattito contemporaneo sulle istituzioni culturali. I musei, che per definizione sono *accessibili e inclusivi*², possono e devono essere usati come dispositivi attivi nella costruzione del significato e diventare spazi in cui si restituiscono narrazioni, gerarchie e relazioni. Oggi, interrogare il museo vuol dire in primo luogo indagare i criteri attraverso cui le opere sono selezionate, esposte e trasmesse, nonché le logiche che regolano tale visibilità.

Al fianco di questo dibattito sul ruolo del museo, la questione del genere si impone come uno strumento critico capace di mettere in luce le strutture profonde – storiche, culturali e istituzionali – che hanno contribuito al sistema della cosiddetta *cancel culture*, o per lo meno delle forme di rimozione e marginalizzazione, all’interno della narrazione artistica occidentale. Se recentemente è stata acquisita, almeno a livello teorico, la consapevolezza di tale esclusione, resta tuttavia aperta una serie di interrogativi: in che modo le istituzioni culturali hanno recepito queste istanze critiche? È possibile individuare un reale cambiamento nelle pratiche espositive, oppure si assiste a una riformulazione superficiale delle stesse dinamiche di selezione e rappresentazione? Quali sono le corrette modalità di narrazione?

Dagli anni Sessanta e Settanta, quando la critica alla presunta neutralità del sapere ha portato a interrogare i meccanismi di produzione della conoscenza e le strutture di potere che li sostengono, i movimenti femministi si sono occupati di esaminare e riformulare i presupposti teorici e politici alla base di tale sistema. L’intreccio tra femminismo e storia

¹ F. Vergès, “Il n’est pas possible de travailler sur l’esclavage ou le féminisme sans s’intéresser à la question de la représentation. Il faut se demander comment le pouvoir construit des représentations qui ont des effets concrets dans la société. J’ai toujours été une grande passionnée de la manière dont on raconte les histoires et les objets”, citato da J. Collombat, *Françoise Vergès : “On ne va pas décoloniser les musées si le reste de la société n’est pas décolonisé”*, in “BeauxArts”, 1 giugno 2023.

² “Il museo è un’istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperto al pubblico, accessibile e inclusivo, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l’educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.”, Definizione della voce “museo” secondo ICOM, International Council Of Museum (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

dell'arte ha aiutato a ripensare progressivamente la disciplina come un campo attraversato da dinamiche di esclusione e gerarchizzazione, aprendo la strada a una revisione critica del canone e delle sue modalità di costruzione. Per questo motivo, le riflessioni storiografiche più recenti mostrano che adottare una prospettiva femminista non significa semplicemente aggiungere nuove figure alla narrazione artistica, ma richiede di rivedere i criteri e i metodi con cui quella narrazione è stata costruita. Griselda Pollock si è infatti chiesta “*Dove sta andando la storia dell'arte?*”³. La sua è una domanda provocatoria di fronte al concetto della *new art history*: qui il termine *nuovo* è stato erroneamente utilizzato, perché la storia dell'arte non si rende conto che quello che viene contrassegnato come nuovo appartiene in realtà al passato e corrisponde a ciò che è stato volutamente rimosso, cancellato, dimenticato. È da qui che comincia il suo lavoro con *Differencing the Canon*, inteso non come un ampliamento quantitativo, bensì come una pratica critica capace di destabilizzare i criteri stessi di costruzione. Pollock insiste infatti sul fatto che l'aggiunta di artiste rischia di produrre una narrazione “altra”, parallela a quella ufficiale, e decretandole come categoria separata, lasciando intatte le gerarchie di esclusione.

In occasione del convegno *Storia dell'arte e femminismo. Trasformazioni, conferme e prospettive di ricerca* (Sapienza Università di Roma, 2024), è stato ribadito come l'aggiunta di figure femminili precedentemente escluse non sia di per sé sufficiente a trasformare il sistema della storia dell'arte, se non accompagnata da una messa in discussione delle strutture che ne hanno determinato l'esclusione. Laura Iamurri⁴ espone le trasformazioni messe in atto dai movimenti femministi e accolte dalla storia dell'arte, ma ribadisce come questa metamorfosi si sia compiuta solo sul piano teorico, faticando a trovare un'applicazione pratica. Attraverso il caso studio di Cloti Ricciardi, Iamurri pone sul tavolo la questione del narrare: come vanno narrate le artiste? Cosa dobbiamo narrare, a maggior ragione quando il loro lavoro si intreccia con l'impegno femminista? Come bilanciare il racconto tra lavoro artistico e militanza?

Da questo punto di vista, il femminismo si configura non tanto come un ambito tematico, quanto come un approccio critico capace di interrogare i paradigmi disciplinari, evidenziando le dinamiche di inclusione, esclusione e rimozione che hanno storicamente orientato la costruzione del canone. Tale posizione invita a spostare l'attenzione dalla

³ G. Pollock, *Whiter art history?*, in “The Art Bulletin”, vol. 96, n° 1, CAA, Marzo 2014, pp. 9-23.

⁴ L. Iamurri, *Cosa narrare, Come narrare: ipotesi per una monografia su Cloti Ricciardi*, in C. Subrizi (a cura di) *Storia dell'arte e femminismo: una questione aperta*, Electa, 2025, pp. 221-231. Raccolta degli atti del convegno “Storia dell'arte e femminismo. Trasformazioni, conferme e prospettive di ricerca” (Sapienza Università di Roma, 2024).

semplice visibilità delle artiste alla comprensione dei dispositivi – teorici, istituzionali e narrativi – che regolano le modalità attraverso cui essa viene prodotta e legittimata.

La presente ricerca si inserisce in questo contesto come prosecuzione di un primo studio condotto presso l'École du Louvre nell'anno accademico 2023/2024, dedicato all'analisi della mostra *elles@centrepompidou* (2009) a Parigi. Tale esposizione ha rappresentato un momento di svolta nel panorama museale europeo, non soltanto per il suo carattere tematico, ma per la sua capacità di rendere visibile una parte significativa delle collezioni fino ad allora relegata ai depositi, evidenziando come l'invisibilità delle artiste non fosse il risultato di una loro assenza, bensì di precise scelte istituzionali. È stato indagato come questa rassegna sia il frutto di un ragionamento critico rivolto al canone storico artistico, a partire dalla sua curatrice Camille Morineau, che si era anche occupata del rischio di ghettizzazione delle artiste presenti in mostra. *Elles@centrepompidou* si è rivelata essere l'esito della ricezione di una maggiore consapevolezza che ha preso forma a partire dagli anni Settanta. D'altra parte, visto il suo successo, la mostra può dimostrarsi allo stesso tempo un punto di partenza per migliorare e sviluppare nuove strategie narrative e curatoriali in favore di una maggiore uguaglianza all'interno dei musei, dei loro allestimenti e delle esposizioni.

Seguendo queste premesse, la presente tesi ricostruisce, in primo luogo, il contesto storico e teorico della relazione tra arte e genere a partire dalle prime riflessioni rappresentate da Linda Nochlin, Lucy R. Lippard, Griselda Pollock, che verranno trattate nei primi paragrafi del primo capitolo. Le accademiche hanno lavorato sul medesimo tema ma concentrandosi su argomenti diversi: Nochlin si chiede prima di tutto da dove derivi questa assenza di *grandi artiste*⁵, rilevando problemi nelle dinamiche di linguaggio e di conservazione. La parola *genio*, declinata esclusivamente al maschile, è l'incarnazione di un sistema che non solo esclude, ma non ha nemmeno a cuore l'idea di includere le artiste, giacché queste erano in primis estromesse dai luoghi di formazione e perciò inferiori dal punto di vista della preparazione artistica.

Lucy R. Lippard trova nella *dematerializzazione*⁶ una pratica capace di scardinare i preconcetti di mercato ed esclusione istituzionale, focalizzandosi sullo sviluppo processuale delle opere piuttosto che sul loro valore o sul genere del loro o della loro artista. Lippard si presenta come una figura pionieristica nel campo della curatela: a lei il merito di aver reinventato l'approccio alle opere, da una modalità puramente descrittiva, a una analisi più

⁵ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in "Art News", vol. 69, n. 9, 1971.

⁶ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, 1973.

profonda capace di interrogare i contesti sociali, culturali, storici, artistici e di produzione dell'arte. Altrettanta importanza acquisiscono, grazie a lei, il pubblico e la collettività. Il primo viene investito di un nuovo ruolo, più attivo e fondamentale nello sviluppo della costruzione del significato. Il secondo viene promosso come fonte di solidarietà, inclusione e uguaglianza in perfetto allineamento con i valori femministi che rifiutano l'individualismo, mentre accolgono la rete artistica come campo di costruzione del principio di orizzontalità.

Griselda Pollock individua nel museo il dispositivo filtrante di ciò che è riconosciuto e di ciò che viene cancellato. Si accorge, infatti, che l'ufficialità istituzionale ha compiuto delle scelte di esclusione nei confronti di ciò che rimaneva al di fuori del circuito certificato: ne fanno parte gli studi queer, la Public history, gli studi postcoloniali e il femminismo. Proseguendo la ricerca di Nochlin, Pollock individua nel *canone*⁷ la sorgente di ogni rimozione e la causa delle dinamiche di potere, costruttore dei criteri di invisibilità. Il canone è stato altresì tradotto in una figura concreta, nell'uomo bianco, borghese ed eterosessuale, e ciò che non rientra in questo modello viene di fatto marginalizzato. È per questo che Pollock insiste sul reinventare le categorie che dominano il discorso storico-artistico, perché la mera integrazione sarà difatti inutile. A questa riflessione si aggiunge poi anche l'indagine sulle dinamiche dello sguardo.

A queste storiche dell'arte, si aggiunge l'intervento della storica Joan W. Scott. Il suo contributo⁸ si è rivelato essenziale per moltissime discipline, inclusa la storia dell'arte e rappresenta uno dei punti di riferimento più influenti negli studi di genere. Sebbene il suo lavoro non sia rivolto specificamente alla storia dell'arte, l'impatto delle sue riflessioni ha avuto conseguenze decisive anche nel campo della storiografia artistica e della museologia critica.

Nel suo saggio, Scott propone di considerare il *genere* non come una differenza biologica tra uomini e donne – che l'autrice riconduce invece al termine di *sex* – ma come una categoria analitica capace di rivelare i rapporti di potere che strutturano le società. Il *genere* viene definito come un sistema di rappresentazioni e significati che organizza simbolicamente le relazioni tra i sessi e contribuisce a stabilire gerarchie sociali, politiche e culturali producendo aspettative e norme comportamentali associate al maschile e al femminile e contribuisce a prescrivere modelli sociali e identitari. Come osserva la scrittrice

⁷ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, 1999, Londra, ed. 2013.

⁸ J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* in "The American Historical Review", 1986.

Chimamanda Ngozi Adichie, “*The problem with gender is that it prescribes how we should be rather than recognizing how we are*”⁹.

In questa prospettiva, il *genere* è “*una categoria utile*” attraverso cui è possibile analizzare il modo in cui le differenze e le aspettative sociali vengono prodotte, rappresentate e istituzionalizzate. Applicata alla storia dell’arte, questa impostazione consente di spostare l’attenzione dalla presenza o assenza delle donne all’interno della narrazione storico-artistica verso un’analisi più ampia delle strutture simboliche che hanno determinato tale marginalizzazione. Il contributo di Scott si inserisce quindi in continuità con le riflessioni sviluppate da studiose come Linda Nochlin e Griselda Pollock, ma introduce un livello ulteriore di consapevolezza metodologica.

L’indagine teorica prosegue verso la ricostruzione dei movimenti femministi a partire dagli anni Settanta. Articolato in fasi, dette ondate, il femminismo si è fuso molteplici volte con l’arte: l’espressione artistica era il mezzo con cui le femministe si esprimevano e riconquistavano una dimensione di visibilità. Il comune denominatore alle due parti è il forte attivismo politico, che vede dagli anni Settanta in poi il suo momento di massima manifestazione. Su queste basi, i successivi paragrafi si concentrano sulle forme di narrazione e curatela all’interno dei musei: inclusione, esclusione – che in alcuni casi vuol dire ghettizzazione – e riscrittura; e sulla ricezione del problema di genere nel contesto italiano, per verificarne la sua permeabilità e sensibilità al progetto di ricerca.

È nella seconda parte dell’elaborato che si colloca la parte analitica, cuore pulsante di questa tesi. Fondazione Palazzo Ducale di Genova fa da cornice a una disamina di mostre che si sono susseguite a *elles@centrepompidou* e che hanno come base scientifica le artiste. La scelta di tale istituzione è dovuta alla dura critica da parte del pubblico in merito al caso di *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* (2023). Le reazioni suscitate da specifiche scelte allestitive, interpretate da alcune visitatrici come forme di spettacolarizzazione della violenza, pongono infatti in evidenza il ruolo attivo della curatela nella costruzione del significato e nella mediazione tra opera, contesto e pubblico. Alla luce di questo esempio, la ricerca ha proseguito nell’analizzare le seguenti cinque mostre:

1. *Frida Kahlo e Diego Rivera*, 2015
2. *Donne in luce*, 2019

⁹ C. N. Adichie, *We Should All Be Feminists*, Harper Collins, 2014, adattato dal suo omonimo discorso al TEDxEuston di Londra, 2012.

3. *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, 2022
4. *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, 2023
5. *Impression, Morisot*, 2024
6. *Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano*, 2025

L'obiettivo primario è quello di verificare se e in che misura le istanze emerse nel contesto francese al Centre Pompidou abbiano trovato una rielaborazione nel panorama genovese, tenendo conto delle specificità storiche, culturali e istituzionali dei due contesti. Nonostante la città non rivesta un ruolo centrale nell'ambito contemporaneo in Italia, Fondazione Palazzo Ducale rappresenta un cantiere di sperimentazione dell'arte contemporanea, aprendosi sempre più a nuovi orizzonti di indagine storico-artistica. In particolare, questo cambio si deve all'inclinazione della nuova direttrice Ilaria Bonacossa, subentrata nel 2024. Dal punto di vista metodologico, l'indagine si basa sull'analisi di materiali eterogenei – cataloghi di mostra, testi critici, comunicati stampa, documentazione digitale – con particolare attenzione alle modalità narrative e linguistiche attraverso cui le esposizioni costruiscono il proprio discorso. Lo scopo non è soltanto quello di mappare una serie di casi, ma di interrogare criticamente i dispositivi espositivi, intesi come strumenti attraverso cui il patrimonio artistico viene selezionato, interpretato e reso accessibile. Interrogare le modalità attraverso cui le artiste vengono presentate, narrate e rese visibili significa infatti mettere in discussione non solo il passato della storia dell'arte, ma anche le sue possibilità future. Se il museo è, come suggerisce Françoise Vergès¹⁰, uno spazio attraversato da relazioni di potere, allora diventa fondamentale comprenderne i meccanismi per poterli trasformare. È per questo che la presente analisi mira a evidenziare non soltanto le criticità ancora presenti, ma anche le potenzialità di una pratica curatoriale capace di superare logiche di marginalizzazione e di costruire narrazioni più consapevoli, plurali e responsabili.

La ricerca si colloca dunque nel tentativo di contribuire a questo processo, ponendo una domanda che resta aperta e urgente: tale quesito riguarda non tanto la questione se le artiste siano oggi più visibili, ma in che modo questa visibilità venga costruita e a quali condizioni possa dirsi realmente significativa ed efficace per restituire un'uguaglianza altrimenti negata.

¹⁰ J. Collombat, *Françoise Vergès : “On ne va pas décoloniser les musées si le reste de la société n'est pas décolonisé”*, in “BeauxArts”, 1 giugno 2023.

1. Capitolo primo. Riscrivere il canone: femminismo, storia dell'arte e costruzione della rappresentazione

“Storicamente si sono determinati questi due ruoli, quello maschile e quello femminile. Di cui l'uno, quello maschile, è destinato al lavoro, alla produzione, all'attività pubblica, all'attività politica, all'attività economica. Mentre il ruolo femminile è attinente a tutto quello che è privato: la famiglia, la maternità, la casa. Queste due figure, così nettamente definite, fanno parte della struttura della società patriarcale. In fondo tutto questo è funzionale alla struttura sociale”.

Con queste parole Carla Ravaoli, scrittrice e giornalista, interveniva nel 1976 all'interno del ciclo televisivo *La questione femminile*¹¹, una serie di dieci puntate dedicate all'analisi della condizione delle donne nella società contemporanea. Il documentario, andato in onda in un momento di forte fermento politico e culturale, restituiva un quadro critico dei ruoli di genere, riconosciuti non come dati naturali, ma come costruzioni storiche funzionali al mantenimento di un preciso assetto sociale.

La riflessione di Ravaoli si inserisce in un più ampio processo di presa di coscienza che, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, investe numerosi ambiti del sapere, dalla sociologia alla filosofia, fino alla storia dell'arte. Anche quest'ultima, a lungo considerata una disciplina, viene progressivamente interrogata nei suoi presupposti teorici e nei suoi meccanismi di selezione, rivelando una struttura narrativa fortemente segnata da una prospettiva maschile.

La distinzione tra sesso biologico e genere come costruzione culturale costituisce uno dei presupposti teorici fondamentali per comprendere la riflessione femminista sulla storia dell'arte. Come ribadito da una bibliografia ormai sterminata sul tema, se il sesso rimanda ad una dimensione biologica, il genere si configura come un insieme di ruoli, aspettative e rappresentazioni socialmente costruite¹², che influenzano in modo determinante l'accesso ai saperi, alle professioni e ai sistemi di riconoscimento simbolico. Applicata al campo artistico, questa distinzione consente di interrogare non soltanto la presenza o l'assenza delle donne, ma le modalità attraverso cui il canone artistico è stato storicamente definito e trasmesso.

¹¹ Raiplay.it, L. Gianoli, *La questione femminile*, episodio “*Il ruolo*”, regia di Virgilio Sabel, 1976.

<https://www.raipley.it/programmi/laquestionefemminile> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

¹² “La donna? è semplicissimo - dice chi ama le formule semplici: è una matrice, un'ovaia; è una femmina: ciò basta a definirla. In bocca all'uomo, la parola “femmina” suona come un insulto; eppure, l'uomo non si vergogna della propria animalità, anzi è orgoglioso se si dice di lui: “È un maschio! ””, tratto da S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pag. 33.

In questo contesto prende forma una riflessione critica sul ruolo delle donne nella storia dell'arte. Fino alla fine degli anni Sessanta, la quasi totale assenza di artiste dai manuali, dalle collezioni museali e dalle narrazioni storiografiche è stata una questione raramente problematizzata. Il femminismo introduce invece una domanda radicalmente nuova, riportando al centro del dibattito il ruolo delle donne: non perché le donne siano state escluse dalla storia dell'arte, ma *come e attraverso quali dispositivi* tale esclusione si sia storicamente prodotta. È da queste premesse che si muove il presente capitolo verso la ricostruzione di una teoria del dibattito femminista e come esso si sia sviluppato in diverse declinazioni, dalla critica, all'attivismo, alla curatela.

1.1. Le prime voci delle questioni di genere e l'origine del concetto di “arte delle donne”.

Dalla fine degli anni Sessanta, il dibattito femminista in ambito artistico si sviluppa attraverso una pluralità di prospettive teoriche e metodologiche che contribuiscono a mettere in discussione i presupposti tradizionali della storiografia artistica. In questo contesto emergono alcune figure chiave che, pur operando con approcci differenti, condividono l'obiettivo di interrogare criticamente il modo in cui la storia dell'arte è stata costruita, narrata e istituzionalizzata. Questo processo trova terreno fertile negli Stati Uniti degli anni Settanta con due studiose, Linda Nochlin e Lucy Lippard. Nel decennio successivo le loro ricerche si diffondono anche in Europa, dove diventano la base per ulteriori ampliamenti, come quello dell'inglese Griselda Pollock, che rappresenta il culmine di questa indagine.

Se Nochlin inaugura una critica strutturale alle condizioni storiche e istituzionali che hanno determinato l'esclusione delle donne dal canone artistico, Lippard traduce le istanze del femminismo in una pratica curatoriale e militante capace di intervenire direttamente nel sistema dell'arte contemporaneo. Pollock sviluppa invece una riflessione teorica più ampia sulle categorie interpretative e sui dispositivi discorsivi che organizzano la narrazione storico-artistica, mettendo in luce il carattere ideologico del canone e dei suoi meccanismi di legittimazione.

Analizzare il pensiero di queste studiose consente dunque di delineare l'evoluzione del dibattito femminista nella storia dell'arte: dalla denuncia delle strutture di esclusione alla sperimentazione di pratiche alternative di visibilità, fino alla decostruzione teorica delle categorie stesse attraverso cui l'arte viene interpretata e storicizzata. Nella presente sezione toccheremo i punti fondamentali delle loro riflessioni.

Linda Nochlin (1931 – 2017) e la critica alle istituzioni.

Un momento di svolta fondamentale nella nascita del concetto di “arte delle donne” è rappresentato dalla pubblicazione, nel 1971, del saggio di Linda Nochlin “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”¹³. Apparso sulla rivista “ArtNews” in un clima culturale fortemente segnato dalla seconda ondata femminista, il testo si configura come un intervento critico destinato a modificare interamente il modo di interrogare e raccontare la storia dell'arte. La domanda posta da Nochlin, non intende sollecitare una ricerca compensatoria di artiste dimenticate. Al contrario, essa mira a smascherare i presupposti ideologici e strutturali che regolano la costruzione del canone artistico occidentale.

Il nucleo dell'argomentazione di Nochlin consiste nello spostamento dell'attenzione dal soggetto artista alle condizioni di possibilità della produzione artistica. Secondo l'autrice, la nozione di *grande artista* non è un dato naturale, bensì il risultato di un sistema culturale che, storicamente, ha garantito l'accesso alla formazione, alle accademie, alle reti di committenza e alle istituzioni di legittimazione esclusivamente agli uomini. Nochlin afferma inoltre “*che per quanto ne sappiamo, non ci sono mai state grandi artiste, sebbene ne siano esistite molte di interessanti e capaci che non sono state sufficientemente indagate*”¹⁴, sottolineando come si sia generata una discriminazione anche sul piano della conservazione della memoria. Seguendo la gerarchia dei generi artistici, le poche fortunate artiste che hanno potuto misurarsi in qualche modo con la concorrenza hanno potuto specializzarsi solamente nella pittura paesaggistica, nel ritratto oppure investire il proprio talento nelle pratiche artigianali. Si tratta di generi in fondo alla gerarchia artistica e molto lontani dai modelli di pittura storica, il quale invece rappresentava l'apice della carriera di un artista poiché prevedeva lo studio dei corpi nudi e la capacità di disegnare dal vero.

¹³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in “Art News”, vol. 69, n. 9, 1971.

¹⁴ *Ibidem*.

Nochlin mette così in crisi uno dei pilastri fondamentali della storiografia artistica tradizionale: il mito dell'artista-genio. L'idea secondo cui il talento artistico sarebbe il prodotto di una predisposizione innata, indipendente dal contesto storico e sociale, viene smontata dall'autrice attraverso un'analisi puntuale delle strutture educative e istituzionali che hanno reso possibile la formazione dei grandi maestri del passato. Le accademie d'arte, l'insegnamento del disegno dal nudo, l'accesso agli atelier e ai circuiti professionali sono stati per secoli preclusi alle donne, rendendo di fatto impossibile il loro inserimento in una carriera artistica completa e riconosciuta. La questione, dunque, non riguarda l'assenza di talento, ma l'assenza di opportunità che di fatto le escludeva minando la loro carriera. Inoltre, Nochlin è la prima a sostenere un'azione di riscoperta delle artiste e a riconoscere il loro contributo anche se non hanno raggiunto lo stesso livello dei colleghi. Secondo il suo pensiero, al di là delle opportunità, molte artiste si sono distinte – o avrebbero potuto – per capolavori artistici sottovalutati o dimenticati. Un caso studio emblematico secondo l'autrice è la figura di Rosa Bonheur, alla quale viene dedicato un intero paragrafo. Bonheur, artista francese elogiata per i suoi dipinti con soggetti animali – Nochlin ne esamina *La fiera equina* – era figlia d'arte e sfidò le convenzioni dell'epoca portando abiti da uomo, rifiutando il matrimonio e dichiarandosi apertamente omosessuale. L'artista rappresenta per Nochlin un esempio calzante di come la società abbia volutamente soffocato le artiste tra il talento, l'ambizione e le etichette e di come il suo essere così anticonformista l'abbia trascinata nell'oblio della dimenticanza.

Un ulteriore elemento di rilievo nel pensiero di Nochlin riguarda il linguaggio stesso della storia dell'arte. Le categorie di “maestro”, “scuola”, “influenza” e “capolavoro”, tradizionalmente utilizzate per organizzare il racconto storico-artistico, si rivelano profondamente segnate da una prospettiva androcentrica. In questo senso, la critica femminista non si limita a intervenire sui contenuti della disciplina, ma ne mette in discussione le modalità narrative, aprendo la strada a una riflessione più ampia sulla scrittura della storia dell'arte come costruzione culturale. Proprio l'autrice rammenta che “*la storia dell'arte femminista è lì per creare problemi, mettere in discussione, arruffare piume nelle colombe patriarcali*”¹⁵.

È importante sottolineare come Nochlin non proponga una “storia dell'arte delle donne” intesa come ambito separato o alternativo rispetto alla disciplina tradizionale. Al contrario, il suo obiettivo è quello di trasformare la storia dell'arte dall'interno, rendendola

¹⁵ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in “Art News”, vol. 69, n. 9, 1971.

consapevole dei propri limiti e dei propri pregiudizi. Il concetto di “arte delle donne” emerge non come categoria identitaria o stilistica, ma come strumento critico capace di interrogare le condizioni di produzione e di legittimazione del sapere artistico.

Anziché “*abboccare inghiottendo l’esca con tutto l’amo*”¹⁶, elaborando cioè un elenco di nomi da aggiungere, il contributo di Nochlin vuole andare ben oltre. Difatti, inaugura una vera e propria critica istituzionale e pone l’accento sul ruolo delle strutture del sapere. Musei, università, manuali e mostre vengono implicitamente chiamati in causa come dispositivi di selezione e di esclusione, responsabili non solo di ciò che viene tramandato, ma anche di ciò che viene sistematicamente dimenticato.

L’impatto del saggio di Nochlin è stato profondo e duraturo, ancora oggi considerato un nodo fondamentale nello sviluppo di una lente di genere applicata alla storiografia artistica. A partire dagli anni Settanta, la sua riflessione ha fornito le basi teoriche per lo sviluppo degli studi di genere in ambito artistico, influenzando non solo la ricerca accademica, ma anche le pratiche curatoriali e museali. Pertanto, Nochlin è stata una pioniera nel mettere in atto i primi grandi tentativi di mostre dedicate alle artiste e alla riscrittura della storia dell’arte: *Women Artists 1550-1950* (1976) e *Global Feminism* (2007).

Women Artists 1550-1950 è stata co-curata con Ann Sutherland Harris e si è svolta al Los Angeles County Museum nel 1976. Si tratta della prima rassegna internazionale interamente dedicata alle artiste, 83 pittrici europee e americane, per un totale di 150 opere in esposizione. L’obiettivo era quello di “*far conoscere al pubblico il lavoro di artiste, la cui dimenticanza è in gran parte dovuta al loro sesso, e per imparare di più su come e perché queste donne sono emerse come rare eccezioni*”¹⁷. Il successo della mostra ha permesso di riproporla in altre tre sedi: al Jack Blanton Museum of Art dell’Università del Texas ad Austin, al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh e al Brooklyn Museum di New York.

Nel 2007 invece si dedica a *Global Feminism*¹⁸ affiancando nella curatela Maura Reilly. La mostra, che è stata ospitata all’Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, all’interno del Brooklyn Museum, ha raccolto i lavori di 88 artiste internazionali spaziando dalla fotografia, alla performance, fino alla pittura ma sempre centrando il tema del

¹⁶ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in “Art News”, vol. 69, n. 9, 1971.

¹⁷ A. Sutherland Harris, L. Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art e Alfred Knopf, New York, 1976, pag. 368.

¹⁸ M. Reilly, L. Nochlin, *Global feminisms: new directions in contemporary art*, Merrel, Brooklyn Museum, Brooklyn 2007.

femminismo nel mondo. L'obiettivo di tale rassegna era infatti quello di mostrare la pluralità e la varietà dei femminismi e delle loro espressioni a livello globale.

Nonostante i suoi tentativi di applicazione pratica nel campo della curatela, il saggio di Nochlin è stato oggetto, nel corso dei decenni, di numerose interpretazioni e talvolta di fraintendimenti. In particolare, la sua critica è stata spesso ridotta a un invito al recupero delle artiste dimenticate, trascurando la portata strutturale del suo intervento. Tale lettura riduttiva rischia di neutralizzare la radicalità del suo pensiero, trasformando una critica sistemica in un'operazione di semplice integrazione. Il suo lavoro non offre soluzioni definitive, ma apre un campo di indagine critico che continua a interrogare la storia dell'arte contemporanea. È a partire da questa frattura epistemologica che sarà possibile, negli anni successivi, sviluppare approcci differenti e complementari, come quelli di Lucy Lippard e Griselda Pollock, orientati rispettivamente verso l'attivismo curatoriale e l'analisi dei linguaggi visivi.

Lucy Rowland Lippard (1937 –): strategie curatoriali e pratiche militanti.

Un ulteriore contributo fondamentale allo sviluppo dell'arte femminista a partire dagli anni Settanta è rappresentato dall'attività di Lucy R. Lippard, figura centrale nel panorama artistico statunitense per la capacità di coniugare riflessione teorica, pratica curatoriale e impegno politico. Critica, curatrice e attivista, Lippard emerge in un contesto culturale profondamente segnato dal femminismo della seconda ondata, dalla diffusione delle pratiche concettuali e minimaliste e dalle contestazioni al mercato e alle istituzioni, configurandosi come un modello di intervento femminista che non si limita a denunciare le discriminazioni, ma propone strategie concrete per aumentarne la visibilità e modificarne le strutture di potere.

A differenza di Linda Nochlin, il cui intervento si concentra prevalentemente sulla critica delle strutture storiche e istituzionali che hanno impedito alle donne di accedere al canone artistico, Lippard agisce direttamente nel presente del sistema dell'arte, intervenendo sulle modalità di produzione, circolazione e fruizione delle opere. Il suo lavoro non si limita a rendere visibili le discriminazioni, ma mira a modificarne concretamente i meccanismi, rendendo l'arte e la curatela strumenti attivi di cambiamento culturale.

Al centro della riflessione di Lippard vi è una critica radicale all'idea di neutralità del sistema dell'arte. Musei, gallerie, mercato e critica vengono da lei intesi come dispositivi di

potere che contribuiscono alla costruzione del valore artistico e alla legittimazione di specifiche soggettività, a scapito di altre. In questa prospettiva, la marginalizzazione delle donne non è un effetto collaterale del sistema, ma una sua conseguenza strutturale. La critica femminista, per Lippard, non può quindi limitarsi ad una revisione dei contenuti, ma deve intervenire sulle forme stesse della produzione e della mediazione artistica.

Un aspetto decisivo del suo pensiero riguarda la messa in discussione dell'oggetto artistico come fulcro esclusivo dell'esperienza estetica. A partire dalla metà degli anni Sessanta, Lippard si confronta con l'emergere dell'arte concettuale, individuando nella cosiddetta "dematerializzazione dell'oggetto artistico"¹⁹ una possibilità concreta di scardinare le gerarchie tradizionali del sistema dell'arte. La centralità dell'idea, del processo e del contesto, a discapito del manufatto materiale, consente infatti di mettere in crisi un modello fondato sulla monumentalità, sulla proprietà e sulla mercificazione, storicamente associato ad una produzione artistica maschile e a un accesso diseguale alle risorse.

Il volume *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) rappresenta una delle espressioni più compiute di questa posizione. Il libro assume la forma di un archivio critico aperto, in cui documenti, testi, descrizioni di opere e annotazioni personali si intrecciano senza una gerarchia prestabilita. La struttura frammentaria e non lineare della struttura riflette il rifiuto di una narrazione autoritaria, propria del canone storico artistico per adottare un modello processuale e plurale, capace di restituire la complessità delle pratiche artistiche contemporanee. Questa attenzione alla dematerializzazione non ha in Lippard una valenza puramente formale, ma si carica di un significato profondamente politico, in particolare in relazione alle pratiche femministe. Performance, interventi site-specific, pratiche collaborative e opere effimere diventano strumenti privilegiati per sottrarsi alle logiche del mercato e alle strutture di esclusione istituzionale. Lippard riconosce come molte forme di produzione artistica adottate dalle donne siano state storicamente svalutate proprio perché non riconducibili ai criteri tradizionali di valore, e individua in queste pratiche una possibilità di resistenza e di ridefinizione del linguaggio artistico. Lippard promuove una ridefinizione dello spazio espositivo che diventa strumento di riflessione critica e di partecipazione.

¹⁹ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Università della California, 1973.

Le mostre da lei curate costituiscono esempi emblematici di questa strategia: *Eccentric Abstraction* (1966)²⁰, per esempio, raccoglie Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier e Frank Lincoln Viner presso la Fischbach Gallery di New York, accomunati dall'attenzione per le superfici e le texture dei materiali, nonché dagli effetti evocativi sullo spettatore.

Un'altra dematerializzazione si compie con *Number Shows* (1973-1974)²¹, una serie di quattro mostre concettuali il cui titolo si riferisce al numero di abitanti della città ospitante. Una di queste, c. 7.500, realizzata al CalArts di Valencia (California) nel 1973, ha presentato il lavoro di 26 artiste concettuali, tra cui Laurie Anderson, Eleanor Antin, Alice Aycock, Nancy Holt, Adrian Piper, Martha Wilson e Mierle Ukeles. La mostra di Valencia e *Twenty-Six Contemporary Women Artists* del 1971, che ha esposto solo artiste come forma di protesta per la loro esclusione, hanno dato il via alla creazione di spazi indipendenti quali *West-East Bag* (1971-1973), cofondato con Miriam Schapiro, Judy Chicago e Marcia Tucker con la mission di combattere il sessismo nel sistema dell'arte. Il movimento si serviva di molteplici gruppi sparsi sul territorio attivi nella promozione simultanea di proteste, amplificandone la portata e l'impatto politico e sociale. Nel 1974 fonda il *Women's Art Movement*, dedicata alla Visual Art e impegnata nella promozione di artiste contro il sessismo e la discriminazione di genere. Il movimento si muoveva tra le sedi di Melbourne, Sydney e Adelaide; quest'ultima in particolare, nel 1977, ospita *The Women Show*, una mostra di sole artiste, tra cui un nutrito numero di artiste specificatamente aborigene, a dimostrazione della varietà del gruppo.

In questo quadro, si colloca il suo impegno diretto nella promozione dell'arte prodotta da donne. L'organizzazione di mostre femministe, la costruzione di reti di supporto e la creazione di spazi alternativi non vengono concepite come operazioni celebrative o compensatorie, ma come forme di attivismo culturale consapevole. Come la stessa Lippard sottolinea, esporre opere di artiste negli anni Settanta significava occupare uno spazio sistematicamente negato e rendere visibili le logiche di esclusione delle istituzioni ufficiali. Al tempo stesso, Lippard mantiene una posizione critica rispetto ai rischi insiti in tali operazioni. Pur riconoscendo la necessità di mostre esclusivamente dedicate alle donne in una fase di forte invisibilità, ella mette in guardia contro il pericolo della ghettizzazione simbolica. Le esposizioni femministe, nella sua prospettiva, devono essere intese come strumenti

²⁰ L. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in "Changing. Essays in art criticism", E. P. Dutton&Co, New York, 1971, pp. 98-111.

²¹ A. Hudek, "Number shows." *Lucy Lippard oggi*, in "FlashArt Italia", 7 settembre 2015, pubblicato originariamente in "FlashArt", n° 296, ottobre 2011.

temporanei di intervento critico, destinati a perdere la propria funzione nel momento in cui il sistema dell'arte venga realmente trasformato. La mostra non è un fine, ma un mezzo: un dispositivo di denuncia e di consapevolezza.

Da questa consapevolezza deriva anche una riflessione approfondita sul ruolo della curatela. Lippard rifiuta l'idea del curatore come mediatore neutrale, evidenziando come le scelte espositive contribuiscano attivamente alla costruzione del discorso storico-artistico. In questo senso, la curatela femminista non si limita a selezionare opere, ma interviene sulle modalità stesse di produzione del senso. Il lavoro curatoriale di Lippard è strettamente intrecciato alla sua attività di scrittura critica e documentazione. I cataloghi delle mostre, i saggi e gli articoli da lei pubblicati non si limitano a descrivere le opere, ma analizzano i contesti sociali e culturali in cui esse si collocano, evidenziando le relazioni tra artisti, spettatori e istituzioni. Infatti, un elemento centrale nel lavoro di Lucy Lippard è il ruolo attribuito al pubblico, concepito non come destinatario passivo, ma come parte attiva del processo di costruzione del significato.

Un ulteriore elemento distintivo del pensiero di Lippard è l'attenzione alle pratiche collettive e collaborative. In opposizione al modello individualista e competitivo che ha dominato la storia dell'arte occidentale, ella valorizza reti di artiste, collettivi e spazi autogestiti²² come alternative non solo organizzative, ma epistemologiche. Queste esperienze producono forme di conoscenza e di visibilità fondate su valori di condivisione, orizzontalità e solidarietà, mettendo in pratica i principi del femminismo sul piano istituzionale e culturale.

La riflessione di Lippard completa e amplia quella di Nochlin. Se quest'ultima mette in luce le condizioni strutturali che hanno impedito alle donne di emergere nel canone storico-artistico, Lippard propone e attua strumenti concreti per intervenire su queste condizioni, mostrando come la trasformazione culturale possa avvenire attraverso la pratica curatoriale e l'azione diretta sul campo. Il suo lavoro anticipa molti degli sviluppi successivi degli studi di genere e della critica femminista, dimostrando come l'arte e la curatela possano essere strumenti di azione non solo culturale, ma anche e soprattutto politica.

L'eredità di Lucy Lippard è tuttora fondamentale: la sua attenzione al contesto, alla relazione tra opera e spettatore, e alla valorizzazione dei linguaggi alternativi ha influenzato non solo le modalità di esposizione e fruizione, ma anche la produzione artistica stessa da parte delle donne. La sua opera ha contribuito a creare un campo critico e pratico in cui le

²² Si fa riferimento ai movimenti da lei creati: West-East Bag (1971) e Women's Art Movement (1975).

artiste possono essere riconosciute e sostenute, trasformando la storia dell'arte attraverso strategie di visibilità, documentazione e azione diretta.

In definitiva, il contributo di Lucy Lippard rappresenta una tappa imprescindibile nella costruzione di una prospettiva di riscrittura dei canoni storicoartistici. Attraverso un approccio che unisce teoria e pratica, analisi critica e intervento sul campo, le riflessioni di Lippard aprono la strada alle successive elaborazioni della critica femminista, in particolare quelle di Griselda Pollock, orientate a una decostruzione più radicale del canone e dei suoi dispositivi simbolici.

Griselda Pollock (1949 –): la critica al canone e il problema del male gaze.

Sulla scia del lavoro di Lippard, un'aggiunta significativa è rappresentata dalle ricerche di Griselda Pollock, storica dell'arte e sociologa degli studi femministi postcoloniali. La sua riflessione non si limita a interrogare la posizione delle artiste, ma investe il linguaggio, le categorie interpretative e le strutture simboliche che hanno storicamente organizzato il discorso storico-artistico. Infatti, Pollock si concentra sull'analisi teorica dei processi di selezione che operano all'interno delle istituzioni museali. Il museo non è soltanto veicolo di trasmissione del sapere, ma anche un dispositivo che determina ciò che viene legittimato e ciò che, al contrario, rimane ai margini o viene escluso dalla narrazione storico-artistica.

A differenza di Linda Nochlin, che individua nelle condizioni sociali e istituzionali le cause dell'esclusione delle donne, e di Lucy Lippard, che traduce le istanze femministe in una pratica curatoriale e militante, Pollock opera a un livello più profondo, interrogando il modo in cui la storia dell'arte produce significato. Nel suo saggio del 1981 dal titolo *Old Mistresses*, scritto in collaborazione con Rosizska Parker, le due autrici sono in contrasto con Nochlin poiché affermano che le artiste sono sempre esistite e che “*esse lavorarono molto, in numero crescente, e nonostante le discriminazioni [...] e con forme e linguaggi artistici loro propri [...] Però a causa degli effetti economici, sociali e ideologici della differenza sessuale [...] le donne all'interno di questa società e cultura, hanno agito e parlato da un luogo differente*”²³.

²³ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge, Londra, 1981, citato in M. A. Trasforini, *L'artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell'arte*, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 26-27.

Il suo contributo si fonda sulla convinzione che l'esclusione delle donne non sia un problema contingente o correggibile attraverso una maggiore inclusione, ma un effetto strutturale di un sistema discorsivo che si presenta come neutro, universale e oggettivo, pur essendo significativamente segnato da rapporti di potere. Il suo contributo, inoltre, è estremamente significativo per aver messo in discussione i processi museali che hanno eliminato dalla narrazione storiografica gli studi queer, la Public history, gli studi postcoloniali e la museologia critica, la cui teoria di base è fondata sulla iper-soggettività dei musei e delle loro scelte in merito ad acquisizioni, valorizzazione e narrazione espositiva²⁴. È stata in grado, infatti, di percepire che non solo il femminismo aveva subito un taglio dalla cronologia ufficiale, ma tutti quegli interventi di scardinamento dei vincoli tradizionali erano stati, più o meno consapevolmente, eliminati e questo processo di rimozione lo si ritrova proprio nei processi di musealizzazione.

Al centro del pensiero di Pollock vi è la nozione di *canone*²⁵. L'autrice rifiuta l'idea del canone come semplice raccolta delle opere migliori o più rappresentative di una determinata epoca, sottolineandone invece la funzione normativa e ideologica. Il canone non si limita a riflettere valori già dati, ma li produce, stabilendo criteri di legittimità che determinano chi può essere riconosciuto come artista e quali opere meritino di essere conservate, studiate ed esposte. In questo senso, il canone agisce come un dispositivo di potere che rende invisibili intere categorie di soggetti, presentando le proprie scelte come naturali, inevitabili e giustificate.

Pollock insiste sul fatto che il canone storico-artistico occidentale sia stato costruito attorno a una specifica figura di soggetto: maschile, bianco, borghese ed eterosessuale. Questa soggettività, lungi dall'essere esplicitata, viene assunta come universale, trasformando un punto di vista situato in una norma apparentemente neutra. La conseguenza di tale impostazione è l'esclusione sistematica non solo delle donne, ma anche di altre soggettività marginalizzate, la cui produzione artistica non si conforma ai criteri dominanti di valore e visibilità. In questo senso, l'esclusione delle artiste non può essere affrontata esclusivamente attraverso un'operazione di recupero o di inclusione, poiché il problema risiede nelle categorie interpretative stesse che regolano il discorso storico-artistico.

²⁴ S. Zuliani, *The missing future. Il museo alla prova della critica femminista di Griselda Pollock*, in "Piano B Arti e Culture Visive", vol. 8, n. 2, 2023.

²⁵ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, 1999, Londra, ed. 2013.

Pollock sostiene e sottolinea la distinzione tra *donna* come soggetto biologico e *femminile* come costruzione culturale e simbolica. Attraverso il dialogo con il pensiero psicoanalitico, in particolare con le teorie di Jacques Lacan e di Laura Mulvey²⁶, Pollock analizza il modo in cui lo sguardo organizza la rappresentazione visiva. Il concetto di *male gaze* diventa uno strumento centrale per comprendere come l'arte occidentale abbia storicamente costruito il femminile come oggetto dello sguardo maschile, relegando le donne a una posizione di passività simbolica²⁷, piuttosto che come soggetto produttore di senso. Le riflessioni di Griselda Pollock possono essere messe in dialogo con l'analisi dello sguardo sviluppata da John Berger nella serie televisiva e nel volume *Ways of Seeing* (1972). Nel secondo episodio "Women and art", dedicato alla rappresentazione delle donne nella storia dell'arte, Berger osserva come la tradizione artistica occidentale abbia utilizzato il corpo femminile prevalentemente come oggetto di contemplazione e desiderio maschile: i nudi femminili non rappresentano donne, ma incarnano uno sguardo che presuppone uno spettatore maschile e una donna consapevole di essere osservata. Questa dinamica dello sguardo contribuisce a spiegare la persistenza di modelli iconografici analoghi anche nello spazio pubblico contemporaneo, come evidenziato nel saggio *Comunque nude*²⁸, dedicato alla rappresentazione delle figure femminili nella statuaria monumentale, molte sculture pubbliche raffigurano le donne secondo una visione idealizzata e nuda, in opposizione ai modelli maschili che presentano un aspetto formale e un abbigliamento adeguati alla celebrazione monumentale. Il saggio giustifica casi come la Venere di Milo, un nudo "iconografico" dove la nudità rappresenta una parte dell'immagine, mentre prende in esame e condanna tutte le altre circostanze in cui il corpo nudo non è utile alla narrazione.

Una critica esplicita a questa dinamica è stata formulata dal collettivo artistico Guerrilla Girls nel celebre manifesto "Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?", che denuncia come nei musei le donne siano largamente sottorappresentate come artiste ma sovrarappresentate come soggetti nudi nelle opere esposte.

²⁶ L. Mulvey è nota soprattutto per i suoi studi psicoanalitici applicati al cinema. In questo senso è pioniera per l'intersezione tra teoria cinematografica, psicoanalisi e femminismo. Anche Mulvey basa la sua ricerca sulle teorie dello sguardo maschile di Lacan (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1973).

²⁷ Riprendendo Lacan, Pollock individua nella visione patriarcale del femminile il concetto di godimento che è strettamente legato all'inconscio, il quale a sua volta non è altro che un linguaggio, ovvero una logica che, proprio perché inconscia, ragiona in maniera diversa dall'io cosciente. Il valore del femminile, quindi, è dato dal godimento di qualcun altro, cioè del pubblico.

²⁸ Associazione MiRiconosci, E. Lunardon, L. Piazzi, *Comunque nude: la rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, Mimesis, 2023.

Nella sua opera più nota, *Vision and Difference: Feminism and Histories of Art* (1988), Pollock propone una rilettura radicale della modernità artistica. Nel volume l'autrice mostra come le categorie tradizionali con cui la storiografia ha interpretato questo periodo — autonomia, genio, innovazione — siano profondamente segnate da una prospettiva di genere. L'esperienza artistica, lungi dall'essere universale, appare invece differenziata e condizionata da specifiche coordinate sociali e spaziali.

Attraverso l'analisi delle opere di Berthe Morisot e Mary Cassatt²⁹, Pollock mostra come le pittrici impressioniste abbiano sviluppato un linguaggio visivo specifico, non riconducibile a una semplice variante minore dello stile dominante. Le limitazioni imposte alle donne nell'accesso allo spazio pubblico, la centralità della sfera domestica e le convenzioni sociali che regolavano il comportamento femminile influenzano profondamente la costruzione dello spazio pittorico e le scelte iconografiche. Pollock esamina tre quadri di Morisot: *Il porto di Lorient* (1869), *Sulla terrazza* (1874) e *Sul balcone* (1872). In queste l'autrice individua il soggetto iconografico del balcone, il quale è lo spazio femminile per eccellenza: è affacciato verso l'esterno, guarda lo spazio pubblico, ma non consente una reale partecipazione. Il balcone diventa il simbolo della posizione della donna nella società: le è permesso osservare la vita pubblica senza prendervi parte, senza avere ruoli di leadership. È uno spazio di confine tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, ma soprattutto tra maschile e femminile. È lo spazio in cui la donna viene relegata. L'analisi di Pollock consente così di superare due approcci tradizionali alla storia dell'arte delle donne: da un lato la lettura biografica, che riduce l'opera all'esperienza personale dell'artista; dall'altro la lettura stilistica, che assimila le artiste ai movimenti dominanti senza interrogare le condizioni della loro produzione. In alternativa, Pollock propone una metodologia che intreccia soggettività, spazio sociale e linguaggio visivo, offrendo uno strumento analitico capace di cogliere la complessità delle pratiche artistiche femminili senza ricondurle a un'essenza identitaria.

Un aspetto centrale del pensiero di Pollock riguarda la critica all'idea di una “storia dell'arte delle donne” concepita come ambito separato e parallelo rispetto alla storiografia tradizionale. Secondo l'autrice, “*analizzare le attività delle donne artiste non può ridursi a inserire le donne all'interno di schemi già esistenti, neppure in quelli che pretendono di considerare la produzione artistica come un evento socialmente determinato e di porre al centro di tutto la sessualità. [...] La storia dell'arte femminista ha un doppio progetto. Il*

²⁹ G. Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in M. A. Trasforini (a cura di) “Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro”, Francoangeli, Milano, pp. 17-47.

recupero di informazioni sulle donne che hanno prodotto arte coesiste con ed è criticamente possibile solo attraverso una parallela decostruzione dei discorsi e delle norme della stessa storia dell'arte. [...] La differenza non è legata a un'essenza ma va riconosciuta come una struttura sociale che colloca uomini e donne in posizioni asimmetriche rispetto al linguaggio, al potere sociale ed economico e ai significati"³⁰. Per questo motivo, in alternativa, Pollock propone il concetto di *differencing the canon*³¹, un processo critico volto a destabilizzare il canone dall'interno, rendendo visibili le logiche di esclusione che ne hanno guidato la formazione.

In questa prospettiva, la storia dell'arte femminista non si configura come una contro-narrazione parallela, ma come un campo di tensione capace di trasformare radicalmente il modo in cui le opere vengono interpretate, esposte e storicizzate. Il contributo di Pollock risulta dunque particolarmente rilevante per il dibattito curatoriale, poiché mette in evidenza il ruolo centrale della mediazione espositiva nella costruzione del significato. Mostrare opere di artiste senza interrogare il contesto discorsivo e narrativo in cui esse vengono inserite rischia di riprodurre le stesse dinamiche di marginalizzazione che il femminismo intende criticare.

Pollock estende inoltre la sua analisi oltre la questione di genere, mettendo in relazione il femminismo con gli studi postcoloniali e queer. La critica al canone si amplia così a una riflessione intersezionale, che evidenzia come la storia dell'arte occidentale abbia escluso anche soggettività non conformi al modello dominante di artista. Questa apertura teorica rende il suo lavoro particolarmente attuale nel dibattito contemporaneo sulla decolonizzazione dei musei e sulla pluralità delle narrazioni storiografiche. La sua riflessione offre inoltre strumenti teorici preziosi per comprendere la relazione tra identità, rappresentazione e potere nell'arte contemporanea. Il femminismo diventa una metodologia analitica piuttosto che un'etichetta nella quale cercare un'identificazione, capace di interrogare le condizioni di produzione del senso e della visibilità.

In definitiva, il contributo di Griselda Pollock rappresenta uno snodo teorico imprescindibile per la comprensione dell'arte delle donne e della rappresentazione museale del femminile. La sua riflessione non propone soluzioni semplici o immediate, ma fornisce strumenti concettuali rigorosi per comprendere come il canone sia stato costruito e come possa essere criticamente trasformato. Se Nochlin ha individuato il problema e Lippard ha

³⁰ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, 1999, Londra, ed. 2013 pp. 76-77.

³¹ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, 1999, Londra, ed. 2013.

mostrato come agire sul campo, Pollock offre il linguaggio teorico necessario per sostenere un progetto di riscrittura consapevole della storia dell'arte.

È su questa base che la presente ricerca intende innestarsi, assumendo la riscrittura non come operazione correttiva, ma come pratica curatoriale strutturale. Il pensiero di Pollock consente infatti di concepire la mostra come un dispositivo critico, capace di interrogare il canone, rendere visibili le dinamiche di esclusione e proporre nuove modalità di narrazione. Solo così, il museo può divenire uno spazio di produzione culturale e politica, in cui la storia dell'arte può essere non solo raccontata, ma messa in discussione e trasformata.

1.2. L'attivismo femminista negli Stati Uniti.

Parallelamente allo sviluppo della riflessione teorica femminista, a partire dalla fine degli anni Sessanta si afferma un insieme articolato di pratiche artistiche e politiche che fanno dell'attivismo uno strumento centrale di intervento nel sistema dell'arte. In questo contesto, più specificatamente statunitense, il femminismo non si configura soltanto come ambito di ricerca critica, ma come forza storica e pratica militante capace di incidere concretamente sulle modalità di produzione, diffusione e ricezione delle opere. L'attivismo femminista, mettendo in crisi l'idea di un'arte autonoma e separata dalla realtà sociale, permette all'arte di diventare uno spazio di autocoscienza e di conflitto, in cui la questione della visibilità delle donne e delle artiste assume una dimensione apertamente politica.

Il clima culturale e sociale in cui queste pratiche prendono forma è segnato da profondi mutamenti politici e sociali: i movimenti per i diritti civili, le proteste contro la guerra in Vietnam, le lotte studentesche e la nascita del secondo femminismo contribuiscono a ridefinire il rapporto tra arte e società. In questo scenario, molte artiste iniziano a interrogare non solo la propria esclusione dal sistema dell'arte, ma anche i presupposti ideologici che regolano la produzione del valore artistico, rivendicando la possibilità di un linguaggio capace di intervenire criticamente sulla realtà. L'arte viene progressivamente concepita come spazio di riflessione e autoaffermazione, in cui questioni legate al corpo, al genere, alla sessualità e al lavoro domestico diventano temi centrali di una riflessione critica più ampia. Parallelamente, il femminismo introduce così una nuova consapevolezza: la produzione artistica riflette e

riproduce rapporti di potere che possono essere messi in discussione attraverso l'azione creativa.

Negli Stati Uniti e in Europa, le pratiche artistiche femministe si sviluppano inizialmente ai margini delle istituzioni museali e accademiche, percepite come luoghi di esclusione e di legittimazione di un canone prevalentemente maschile. Questa marginalità non è soltanto una condizione subita, ma diventa anche una strategia consapevole, che consente di sperimentare forme alternative di produzione e di visibilità. Collettivi, spazi autogestiti, laboratori condivisi e pratiche performative diventano strumenti privilegiati per affermare una presenza altrimenti negata. L'arte femminista di questi anni si caratterizza spesso per il rifiuto delle forme tradizionali e per un forte legame con il corpo, inteso come spazio di esperienza, di oppressione ma anche di autodeterminazione. Performance, azioni effimere e interventi nello spazio pubblico permettono di sottrarsi ai circuiti ufficiali, producendo modalità alternative di visibilità. L'arte femminista di questi anni, inoltre, privilegia pratiche processuali e relazionali che mettono in discussione il concetto stesso di opera.

Un esempio paradigmatico di questa fase è rappresentato da *Womanhouse* (1972), un progetto artistico collettivo realizzato da Judy Chicago e Miriam Schapiro in collaborazione con il CalArts Feminist Program del California Institute of Arts³². L'installazione si sviluppava in 17 stanze, ciascuna dedicata a un diverso ambito della vita quotidiana femminile: lo spazio domestico, tradizionalmente associato alla sfera privata, veniva reinterpretato come luogo simbolico della subordinazione femminile, costruita attraverso l'assegnazione dei ruoli di figlia, moglie e madre. Il tema del lavoro non retribuito viene affrontato come uno degli elementi centrali della marginalizzazione delle donne, mettendo in luce come le pratiche domestiche – spesso considerate naturali o spontanee – costituiscano in realtà un meccanismo storico di disciplinamento e sfruttamento. Attraverso linguaggi visivi, performativi e spaziali, *Womanhouse* dà forma a una critica articolata delle norme che regolano il lavoro riproduttivo e le aspettative sociali legate alla femminilità, restituendo la complessità di un sistema di oppressione che si struttura all'interno della quotidianità domestica. La realizzazione concreta del progetto fu possibile grazie all'intervento di Paula Harper, che suggerì a Judy Chicago e Miriam Schapiro di acquistare una casa pronta alla demolizione in Mariposa Street, nel quartiere di Hollywood. La trasformazione della casa da luogo fatiscente a luogo di critica e sperimentazione venne filmato dalla regista Johanna

³² *Womanhouse is not a home*, in "Hot Potatoes", 2 marzo 2019
<http://www.hotpotatoes.it/2019/03/02/womanhouse-is-not-a-home/> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Demetrakas, la quale ne realizzò poi un documentario³³ di 47 min nel 1974. Oggi il filmato rappresenta la principale testimonianza dell'intervento, poiché la casa, insieme alle installazioni e ai murales realizzati al suo interno è stata successivamente demolita.

L'attenzione per il corpo e per le forme simboliche del femminile, la dimensione collettiva del lavoro artistico, la ricostruzione storiografica al femminile e l'utilizzo di tecniche tradizionalmente associate al lavoro domestico – come la ceramica, il ricamo e la decorazione – rappresentano elementi centrali nelle opere di Judy Chicago. *The Dinner Party* (1979) si configura così non solo come un'installazione di grande complessità simbolica, ma anche come un progetto strutturato e processuale che mette in discussione i criteri tradizionali della storia dell'arte. Chicago ha infatti affermato che è stata la collettività, cioè quella complessa pluralità di contributi e idee, che ha contribuito al successo di *Womenhouse*. Appena fuori dal campus universitario di Los Angeles, lo studio di Judy Chicago ha aperto le sue porte a numerosi volontari dal 1975 al 1979. Grazie all'aiuto di Leonard Skuro, Susan Hill e Diane Gelon, Chicago ha ricercato e guidato volontari che volessero prendere parte al suo progetto di rappresentazione del potere femminile dell'arte. Il gruppo si è spostato tra New York, Chicago e Los Angeles per cercare donne interessate all'arte, femministe e chiunque volesse offrire il proprio contributo. Questo dimostra la grande complessità del progetto di Chicago che si è articolato in due fasi: dal momento che non poteva pagare in denaro, ciò che l'artista poteva offrire era l'esperienza di vivere e lavorare in un contesto femminista e creativo, perciò proponeva workshop interattivi e poi, per chi desiderava “fare” del femminismo, vi era la possibilità di continuare e partecipare attivamente al processo creativo sotto la guida di Chicago stessa e dei suoi colleghi. In tre anni all'incirca 400 volontari avevano lavorato nello studio e l'obiettivo era stato proprio quello di ricreare l'atmosfera collettiva del CalArts Feminista Program³⁴.

The Dinner Party aprì le sue porte al pubblico il 14 marzo 1979 al San Francisco Museum of Modern Art. Questa enorme installazione è composta da un tavolo di forma triangolare di circa 15 metri per lato, dove ogni posto a sedere è contrassegnato da un ricamo, un tovagliolo, posate, calice e un piatto in ceramica. I piatti riproducono forme di farfalle o di fiori, alludendo simbolicamente alla forma di una vulva. In totale vi sono 39 posti, ciascuno assegnato a una donna storica – sono presenti infatti Teodora, Eleonora d'Aquitania,

³³ J. Chicago PennState, *Womanhouse*, 1974, video completo
<https://www.youtube.com/watch?v=xx0ZPflrsfk&t=14s> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

³⁴ J. Gerhard, *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, in “Feminist Studies”, Vol. 37, No. 3, 2011, pp. 591-618.

Artemisia Gentileschi, Isabella d'Este, Virginia Woolf – e ad essa vengono associate altre donne i cui nomi sono riportati sull'Heritage Floor: un pavimento in porcellana ancora in forma triangolare. Vi si leggono circa 999 nomi di donne della storia e dei miti³⁵. L'attenzione per il corpo e le forme femminili, la collettività, la ricostruzione storiografica al femminile e l'utilizzo di tecniche e materiali da sempre considerati femminili, come ceramica, ricamo e china, sono fortemente centrali nell'opera di Chicago che non è solo complessa dal punto di vista simbolico, ma anche da quello strutturale e processuale.

La militanza femminista si è tradotta anche in spazi espositivi *ad hoc* per le artiste e la loro espressione. Il precursore rimane la A.I.R. Gallery di New York: fondata nel 1972, la galleria è nata con lo scopo di mostrare la diversità e il valore del contributo delle artiste, in uno spazio consapevolmente ed esclusivamente consacrato ai loro lavori e alla vita collettiva, tanto da costruire dei piccoli appartamenti per le proprie artiste a Soho. La galleria stessa non ha come obiettivo quello di creare una parallela storia dell'arte femminile rispetto a quella tradizionale, ma si autoafferma come modello espositivo e istituzionale dedicato all'arte delle donne, offrendo loro uno spazio collettivo di libertà espressiva svincolato dal mercato tradizionale e dagli stereotipi a cui le donne sono sempre state legate. A.I.R. Gallery è ulteriormente rilevante per aver fornito un esempio di emancipazione per altre istituzioni che sono nate intorno agli stessi anni da Artemisia a Chicago (1973-2003) fino a SOHO20 a Manhattan (1973-oggi).

A partire dagli anni Ottanta, questa spinta militante assume forme sempre più consapevoli e strategiche, orientandosi verso una critica diretta alle istituzioni culturali. In questo periodo si afferma un uso sistematico della comunicazione visiva come strumento di denuncia, capace di raggiungere un pubblico ampio e di incidere sull'immaginario collettivo. L'esempio più emblematico di tale approccio è rappresentato dalle Guerrilla Girls, collettivo anonimo fondato nel 1985 a New York, che utilizza dati statistici e linguaggio pubblicitario per denunciare il sessismo e il razzismo nel sistema dell'arte.

Attraverso poster, azioni urbane e interventi mediatici, le Guerrilla Girls portano alla luce le contraddizioni dei grandi musei e delle istituzioni artistiche, mostrando come la presenza delle donne e delle minoranze nelle collezioni e nelle mostre sia drasticamente inferiore rispetto a quella degli artisti uomini. La celebre domanda «*Do women have to be naked to get into the Met Museum?*» sintetizza in modo efficace la critica al meccanismo di

³⁵ *Ibidem*.

visibilità selettiva che caratterizza il museo: le donne sono ammesse come soggetti rappresentati, ma raramente riconosciute come autrici. In questo senso, la loro azione non si limita a una denuncia quantitativa, ma mette in discussione le modalità attraverso cui il museo costruisce e legittima il valore artistico³⁶. L'importanza delle Guerrilla Girls risiede anche nella loro capacità di trasformare l'attivismo in una forma di propaganda culturale consapevole, capace di agire direttamente sul linguaggio e sulla narrazione istituzionale. Il loro lavoro rende evidente come la questione della rappresentazione non possa essere separata da quella della comunicazione e della mediazione, anticipando temi che diventeranno centrali nel dibattito curatoriale degli anni successivi.

A partire dagli anni Novanta, le istanze sollevate dall'attivismo femminista iniziano progressivamente a essere recepite, seppur in modo non uniforme, dalle istituzioni artistiche. Le pressioni esercitate da artiste, curatrici e collettivi contribuiscono alla nascita di mostre e progetti espositivi che tentano di affrontare il problema della visibilità delle donne in maniera sistematica. Tuttavia, questi primi tentativi si confrontano con ambiguità e contraddizioni: se da un lato rappresentano un passo significativo verso il riconoscimento delle artiste, dall'altro rischiano talvolta di tradursi in operazioni di inclusione simbolica che non mettono realmente in discussione la struttura del canone. L'attivismo femminista si trova così a dover negoziare il proprio rapporto con le istituzioni, oscillando tra cooptazione e trasformazione critica.

L'eredità dell'attivismo femminista non può essere valutata esclusivamente in termini di risultati immediati, ma va compresa come un processo di lungo periodo che ha contribuito a modificare il modo stesso di concepire il ruolo del museo e della curatela. Le pratiche militanti degli anni Sessanta e Ottanta hanno aperto uno spazio di interrogazione critica che ha reso possibile, negli anni successivi, una riflessione più articolata sulle strategie espositive e sulle modalità di riscrittura della narrazione storica. L'attivismo ha agito dunque come laboratorio sperimentale, in cui sono state messe alla prova forme alternative di rappresentazione destinate a influenzare profondamente il dibattito contemporaneo.

Nel quadro di questa evoluzione, il femminismo si conferma non come un episodio circoscritto o una fase storica conclusa, ma come una prospettiva critica capace di adattarsi a contesti diversi e di dialogare con le trasformazioni del sistema dell'arte. Le pratiche artistiche e attiviste sviluppatesi a partire dagli anni Sessanta hanno contribuito a rendere visibile l'intreccio tra potere, rappresentazione e istituzione, mostrando come la narrazione

³⁶ F. Kearney, *The A B C of Modern Art Museums*, in "Circa", no. 93, 2000, pp. 38–39.

tradizionale della storia dell'arte possa essere messa in crisi attraverso un'azione collettiva e consapevole.

Quasi contemporaneamente, negli anni Novanta, si sviluppa quella che viene identificata come “Terza ondata del femminismo” da un articolo di Rebecca Walker³⁷: questa nuova fase vede principalmente protagoniste donne nere, lesbiche e disabili in aperta opposizione contro la generazione precedente, costituita da donne bianche borghesi. La terza ondata si configura come una diramazione della lotta femminista che interviene su più fronti e che vuole mantenere un occhio di riguardo sulle soggettività correlate all'etnia. Non è difficile immaginare quanto sia difficile dare una definizione precisa degli obiettivi di questa generazione. L'obiettivo principale era quello di ottenere una maggiore uguaglianza sessuale, promuovendo un modello di donna indipendente, capace, sicura di sé e sessualmente libera. La grande novità di questa fase è la comunicazione con cui il movimento si esprime: l'ironia o l'umorismo sono usati come modalità di lotta, un esempio è l'opera teatrale di Eve Ensler dal titolo *I monologhi della vagina*³⁸, dove l'organo femminile non è più solo una parte del corpo ma la rappresentazione dell'individualità di ogni donna.

Con il fenomeno della globalizzazione, l'uguaglianza di genere e l'empowerment femminile sono diventati tematiche trattate anche a livello politico e istituzionale: la Commissione delle Nazioni unite sullo status delle donne (1946), si impegna a organizzare conferenze legate a tematiche femminili che possano promuovere i diritti delle donne. In particolare, la conferenza di Pechino del 1995 incentiva l'integrazione del *Gender Mainstreaming* come strumento strategico per l'uguaglianza di genere in tutti gli Stati membri. L'obiettivo è il raggiungimento della parità dei sessi.

Il XXI secolo fa da sfondo a una quarta ondata femminista. La notizia di una nuova fase appare in un articolo di Kira Cochrane³⁹ che descrive la cosiddetta “quarta generazione” femminista come una fase contemporanea del movimento caratterizzata dall'uso intensivo delle tecnologie digitali e dei social media, che permettono una mobilitazione rapida, diffusa e transnazionale. Il femminismo odierno si concentra in particolare sulla denuncia del sessismo quotidiano, della violenza di genere e delle disuguaglianze ancora radicate nelle strutture sociali e culturali, dando voce soprattutto a una nuova generazione di attiviste. In Italia si evidenzia il lavoro di Non Una Di Meno (NUDM), associazione nazionale nata nel 2016 in

³⁷ R. Walker, *Becoming the Third Wave*, in “Liberty Media for Women”, 1992, pp. 39-41.

³⁸ E. Ensler, *I monologhi della vagina*, Il Saggiatore, 2018.

³⁹ K. Cochrane, *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*, su “The Guardian”, 10 dicembre 2013.

risposta al movimento argentino Ni Una Menos e impegnata nella lotta contro la violenza di genere, in particolare il fenomeno del femminicidio.

Rispetto alle ondate precedenti, emerge una maggiore attenzione alla dimensione partecipativa e alla costruzione di reti orizzontali, in cui esperienze individuali e collettive si intrecciano. Allo stesso tempo, il movimento si presenta come eterogeneo e in evoluzione, segnato da una crescente sensibilità verso temi quali rappresentazione, corpo e identità, ma anche da sfide interne legate alla necessità di inclusività e di dialogo tra differenti posizioni.

1.3. L'attivismo femminista in Italia.

Dalla fine degli anni Sessanta, anche in Italia alcune artiste affrontano in modo critico le questioni legate all'identità di genere. Tra queste si distingue Marcella Campagnano, che a partire dal 1968 utilizza la fotografia come strumento di indagine delle costruzioni sociali del femminile. Nel 1974 lavora alla serie fotografica *L'Invenzione del Femminile* in cui esplora i ruoli e gli stereotipi associati alle donne attraverso tre nuclei tematici: i "ruoli", gli "oggetti" e le "regalie"⁴⁰. Il passaggio, quasi giocoso, da un'identità all'altra contribuisce a prendere coscienza di come ruoli e abbigliamento siano una costruzione culturale conseguente alle aspettative sociali imposte dal canone maschile. Le "amiche femministe" che hanno accompagnato e aiutato Campagnano in questa rassegna fotografica hanno affermato come, attraverso l'enfaticizzazione del trucco, degli abiti e dei gesti, fosse piuttosto semplice immedesimarsi in uno o nell'altro ruolo ma senza effettivamente identificarsi in esso. L'artista stessa conferma: *"La rappresentazione che si realizza attraverso il mascheramento preteso dai diversi ruoli che lo scambio sociale prescrive, non fonda, probabilmente, alcuna identità, al contrario, allontana dalla sostanza critica ed esistenziale di cui saremmo costituite"*⁴¹.

Analogamente, anche Lisetta Carmi affronta il tema dell'identità di genere nel progetto fotografico *I travestiti* (1972), nato da un lungo lavoro di ricerca e relazione con la comunità transgender che viveva nell'antico ghetto ebraico di Genova. Nel saggio fotografico,

⁴⁰ M. Scotini, *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*, su "Flash Art", 27 maggio 2019.

⁴¹ M. Campagnano, *L'Invenzione del Femminile: RUOLI 1974-80* in "La quarta vetrina. Libreria delle donne", 19 maggio 2014.

Carmi stessa (non) si autoidentifica come “una persona che vive senza ruolo”. E racconta come osservare, parlare ed entrare in empatia con il gruppo di travestiti che viveva nell’antico ghetto ebraico genovese le abbia fatto capire che “*tutto ciò che è maschile può essere anche femminile, e viceversa. Non esistono comportamenti obbligati, se non in una tradizione autoritaria che ci viene imposta fin dall’infanzia*”⁴². Più tardi, negli Stati Uniti del 1986, Joan Scott farà il punto sulla situazione e sul significato delle questioni di genere⁴³.

In questi differenti contesti, l’attivismo non rappresenta un elemento accessorio, ma una componente strutturale delle pratiche artistiche femministe. La militanza, la sperimentazione e la controtendenza alle istituzioni si traducono in una messa in discussione dei ruoli di genere, dei modelli di rappresentazione e delle gerarchie culturali, rendendo evidente l’intreccio tra arte, politica e vita quotidiana. Il confine tra pratica artistica e azione politica si fa poroso, dando luogo a esperienze che sfuggono alle categorie tradizionali della storia dell’arte, ma che risultano fondamentali per comprendere la trasformazione del sistema artistico negli anni successivi. L’attivismo non si limita alla protesta, ma contribuisce alla costruzione di nuove infrastrutture culturali, come dimostra anche la nascita di spazi espositivi, gallerie alternative e mostre ad hoc. Tra queste occorre citare *Il soggetto imprevisto 1978 Arte e Femminismo in Italia*, rassegna curata da Raffaella Perna e Marco Scotini nel 2019 e svoltasi all’FM Centro per l’Arte Contemporanea di Milano. Il titolo richiama l’espressione della teorica Carla Lonzi nel suo saggio *Sputiamo su Hegel* (1970): “*Chi non è nella dialettica servo-padrone diventa cosciente e introduce nel mondo il Soggetto Imprevisto*”. Il 1978 viene individuato invece come momento di catalizzazione delle forze femministe e sociali, nonché del panorama artistico. Difatti, gli anni Settanta sono un momento di grande rivoluzione culturale – nel 1978 le donne entrano nella Biennale grazie Mirella Bentivoglio con *Materializzazione del linguaggio* – ma soprattutto legislativa in quanto viene approvata la legge 194 per il diritto all’aborto. È l’anno di interruzione della Cooperativa di via Beato Angelico, nato due anni prima a Roma come spazio interamente dedicato alle donne; il 1978 è anche l’anno del seminario femminista internazionale *Comrade Woman: Women’s Question – A New Approach?* di Belgrado e della prima mostra femminista a Wroclaw *First International Women’s Art Exhibition in Poland* organizzata da Natalia LL. Sempre nello stesso anno Romana Loda, curatrice e gallerista di Brescia, realizza la sua ultima mostra collettiva di donne, intitolata *Il volto sinistro dell’arte*.

⁴² L. Carmi, *I Travestiti*, Essedi, Roma, 1972.

⁴³ J. W. Scott, *Gender: a Useful Category of Historical Analysis* in “The American historical Review”, dec. 1986, vol. 91, No. 5, pp. 1053-1075.

La rassegna mette dunque in crisi la lettura storico-critica consolidata che relega le artiste in una posizione di marginalità. Le opere scelte, fondate in larga parte sull'esplorazione del linguaggio verbale e del corpo, sono volte a demistificare gli stereotipi di genere e a riflettere sul ruolo della donna nella società e nella cultura. È presente, inoltre, un'ampia selezione di materiali grafici legati ai movimenti femministi come manifesti, fanzine, insieme a fotografie e libri fotografici che documentano le lotte per il divorzio, l'aborto, la legge contro la violenza, realizzati da importanti fotografe, tra cui Paola Agosti e Agnese De Donato⁴⁴. La mostra si organizza in quattro sezioni tematiche: il linguaggio e la scrittura, l'oggetto e il mondo domestico, l'immagine e l'autorappresentazione, il corpo e la performatività e mette in scena le opere di oltre 100 artiste, italiane e internazionali, attive proprio in quel periodo e – come sottolinea Perna – diverse per storie, provenienze e pratiche artistiche. Tra i vari nomi scorgiamo Diane Bond, Marcella Campagnano, Paola Mattioli, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, Stephanie Oursler, le quali sono attive nei gruppi femministi o, comunque, si interessano delle tematiche legate alle questioni di genere.

Proprio per l'importanza che questa mostra le dedica, è bene fermarsi un momento sulla figura di Carla Lonzi (1931-1982), che è stata fondamentale nel panorama della seconda ondata femminista italiana. Attivista, saggista e critica d'arte, Lonzi si avvicina al femminismo all'inizio degli anni Settanta e fonda insieme a Elvira Banotti e Carla Accardi il gruppo di *Rivolta Femminile*, redigendone il Manifesto in cui affermavano che *“la donna come soggetto non rifiuta l'uomo come soggetto, ma lo rifiuta come assoluto. Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario. Dopo questo atto di coscienza l'uomo sarà distinto dalla donna e dovrà ascoltare da lei tutto ciò che la concerne. Non salterà il mondo se l'uomo non avrà più l'equilibrio psicologico basato sulla nostra sottomissione”*. Negli stessi anni fonda una casa editrice per auto pubblicare i suoi due saggi: *Sputiamo su Hegel*, dove critica l'impostazione patriarcale della politica marxista e comunista, e *La donna clitoridea e la donna vaginale*, testo in cui tratta il piacere come uno degli aspetti centrali della formazione dell'identità femminile, individuando il ruolo della donna rispetto all'aggressività primitiva dell'uomo.

Accanto all'elaborazione teorica di Carla Lonzi, un ruolo fondamentale viene svolto da Carla Accardi (1924-2014). Già protagonista del gruppo di Rivolta Femminile, Accardi interpreta il femminismo non soltanto come pratica politica, ma anche come un'occasione per ripensare i luoghi e le modalità della produzione culturale. Un esempio calzante è l'esperienza

⁴⁴ Redazione, *Il Soggetto Imprevisto, 1978 Arte e Femminismo in Italia*, su “Flash Art Italia”, 2 aprile 2019.

della Cooperativa di via Beato Angelico 18, co-fondata a Roma nel 1976 insieme a Leonilde Carabba, Franca Chiabba, Anna Maria Colucci, Nedda Guidi, Regina della Noce, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi, per un totale di otto artiste e tre critiche d'arte. Lo spazio, che nasce come un'alternativa alle istituzioni artistiche tradizionali, si configura come luogo di confronto, progettazione ed esposizione riservato alle donne, nel quale sperimentare forme di lavoro collettivo sottratte alle gerarchie del sistema dell'arte. Nella breve vita della CBA – il gruppo si scioglie nel 1978 – sono state realizzate nove mostre, inaugurate dalla figura di Artemisia Gentileschi. Presentando al pubblico *Aurora* (1627), emblema della riscoperta novecentesca delle donne creative escluse dalla storia, il gruppo dichiara l'intento di creare un canone, ma con ottiche e mezzi alternativi alla logica maschile dell'ordine verticale. L'esperienza della Cooperativa testimonia come il femminismo italiano degli anni Settanta non si sia limitato a rivendicare una maggiore presenza femminile all'interno delle istituzioni esistenti, ma abbia cercato di costruire strutture autonome capaci di mettere in discussione i modelli consolidati di produzione e legittimazione culturale, dando vita a nuove modalità di collaborazione e di condivisione dell'esperienza creativa. La dimensione sociologica del lavoro di Carla Accardi può essere sintetizzata dalle sue stesse parole: “Per me l'arte e la vita evolvono parallelamente. Da un lato, ho reso l'arte mitica. Dall'altro, volevo capire cosa c'è dietro e volevo che le persone non si sentissero bloccate davanti a un'opera”⁴⁵.

Le esperienze qui richiamate mostrano come il femminismo italiano degli anni Settanta abbia agito contemporaneamente sul piano teorico, politico e artistico, contribuendo alla costruzione di reti, spazi e pratiche che hanno messo in discussione le modalità tradizionali di rappresentazione del femminile. Più che rivendicare semplicemente una maggiore visibilità delle donne, queste artiste e attiviste hanno interrogato criticamente le strutture che ne avevano storicamente determinato l'esclusione. Tale riflessione costituisce il presupposto indispensabile per comprendere le successive pratiche curatoriali e museali dedicate alle artiste – analizzate nel prossimo capitolo – nelle quali la questione della rappresentazione si sposta dal piano della produzione artistica a quello della narrazione e dell'esposizione.

⁴⁵ H. U. Obrist, *Carla Accardi*, in “Flash Art”, 14 dicembre 2016 e citato in H. Lancelin, *Carla Accardi e la luce del Sicofoil*, in “Art Critic”, 27 dicembre 2025.

1.4. La rappresentazione delle artiste nelle istituzioni: esclusione, inclusione (ghettizzazione) e riscrittura.

La questione dell'inclusione delle artiste nelle collezioni e nelle narrazioni museali costituisce uno dei nodi centrali del dibattito femminista in ambito artistico, poiché chiama in causa il museo non soltanto come spazio espositivo, ma come istituzione produttrice di senso e di autorità culturale. Il museo, infatti, non si limita a conservare e presentare le opere, ma partecipa attivamente alla costruzione della storia dell'arte, stabilendo gerarchie, selezionando genealogie e definendo ciò che viene riconosciuto come degno di valore e memoria. Interrogare la presenza delle artiste all'interno delle istituzioni museali significa mettere in discussione i meccanismi e le dinamiche di potere attraverso cui il sapere artistico si è storicamente formato e trasmesso.

Nel corso del Novecento e fino alla contemporaneità, il dibattito femminista ha contribuito in maniera decisiva a mettere in luce le profonde asimmetrie che caratterizzano la rappresentazione delle artiste nella storia dell'arte, così come essa viene costruita e trasmessa dalle istituzioni museali. Una volta noto il problema, numerosi sono stati le prove di legittimazione e di inclusione delle artiste che si sono succedute, sperimentando forme diverse di narrazione e mediazione. Possiamo riconoscere tre differenti modalità di lettura e di classificazione critica attraverso cui è possibile analizzare suddetti tentativi, spesso contraddittori, di integrazione.

Le terminologie di *esclusione*, *inclusione* e *riscrittura* non corrispondono a fasi storiche rigidamente delimitate né a modelli teorici formulati in modo sistematico, ma rappresentano strumenti analitici utili a interpretare le pratiche espositive, le politiche di acquisizione e le narrazioni istituzionali che si sono succedute nel tempo. Esse permettono di evidenziare come il museo abbia reagito, in momenti diversi, alle sollecitazioni provenienti dalla critica femminista, oscillando tra resistenza, adattamento e trasformazione. Analizzarle consente di comprendere non solo l'evoluzione delle politiche espositive, ma anche le resistenze strutturali che continuano a caratterizzare il sistema contemporaneo dell'arte.

La forma più persistente e strutturale di gestione della presenza femminile è stata senza dubbio l'esclusione. Per lunghi secoli, le donne sono state sistematicamente escluse dai luoghi della formazione artistica e dai circuiti professionali che garantivano l'accesso alla committenza, al mercato e al riconoscimento istituzionale. Questa esclusione, talora

formalizzata in regolamenti quale l'impossibilità per le donne di accedere alle accademie, affonda le sue radici in un sistema di norme sociali e culturali che ha naturalizzato la concezione dell'artista come soggetto maschile.

Nel contesto espositivo, l'esclusione delle donne si è manifestata non solo attraverso l'assenza delle artiste dalle collezioni permanenti e dalle grandi mostre, ma anche attraverso una rappresentazione del femminile limitata al ruolo di oggetto dello sguardo. Le donne sono state ampiamente presenti come soggetti iconografici, ma raramente riconosciute come autrici di opere. Questa asimmetria ha contribuito a costruire un immaginario in cui il femminile è associato alla passività, alla decoratività o all'allegoria, mentre la creatività e l'autorità simbolica sono attribuite quasi esclusivamente al maschile. D'altra parte, alla donna è dedicato interamente lo spazio domestico, spazio che, come afferma Hanna Arendt, è all'origine della sua condizione di oppressione e disuguaglianza⁴⁶.

A partire dagli anni Settanta, le critiche femministe hanno iniziato a rendere visibile la natura ideologica di questa presunta neutralità, denunciando il carattere selettivo delle politiche museali. Tuttavia, le prime risposte istituzionali a tali sollecitazioni non hanno sempre prodotto un cambiamento strutturale. In molti casi, l'esclusione è stata affrontata attraverso politiche di inclusione – cioè, con aggiunte sotto forma di liste – che, pur ampliando di fatto la presenza delle artiste, hanno finito per riprodurre nuove forme di marginalizzazione. È in questo contesto che emerge la questione dell'inclusione sotto possibile forma di ghettizzazione.

L'inclusione delle donne nel sistema dell'arte, soprattutto a partire dagli anni Ottanta e Novanta, si è spesso tradotta nell'organizzazione di mostre dedicate esclusivamente alle artiste o nell'introduzione di sezioni specifiche all'interno di grandi eventi espositivi, come biennali e rassegne internazionali. Queste iniziative hanno rappresentato un passaggio importante nel riconoscimento pubblico delle donne, ma hanno al tempo stesso sollevato interrogativi critici sulle modalità attraverso cui tale riconoscimento veniva costruito. Alcune di queste mostre nascono con l'intento di rivendicare e affermare un maggiore spazio per le artiste, ma di fatto decretando un nuovo canone fondato sulla femminilità come valore e criterio di selezione⁴⁷.

⁴⁶ H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago, 1958.

⁴⁷ Si fa riferimento in particolare alle Biennali Donna di Ferrara, ampiamente trattati in V. Ferrari, *La donna-alibi nelle strategie espositive in Italia. Dalla ghettizzazione alla normalizzazione*, 2021-2022, Università degli Studi di Genova, tesi magistrale.

In questo senso, l'obiettivo nobile di una maggiore inclusione può assumere i tratti della ghettizzazione quando non è accompagnata da una revisione profonda dei criteri di esposizione e delle categorie interpretative, e dalla giusta contestualizzazione della marginalizzazione femminile. Mostrare artiste "in quanto donne" e relegarle in uno spazio esclusivamente a loro dedicato per denunciare decenni di esclusione rischia di rafforzare l'idea che la loro produzione costituisca un ambito parallelo rispetto alla storia dell'arte tradizionale. Il femminile diventa così un canone, confinato in spazi e tempi specifici e immutati, che non incide realmente sulla struttura del discorso storico-artistico.

In Italia, questa dinamica risulta particolarmente evidente a Lea Vergine, che nel 1975, metteva in guardia *"dai sottili pericoli che si possono annidare in quelle manifestazioni che rischiano, come minimo, di creare ghetti rosa, all'interno dei quali l'esile soddisfazione di abbandonare momentaneamente il limbo dell'emarginazione, impedisce loro di incidere su una realtà di fatto"*⁴⁸. Pur dichiarando intenti progressisti, infatti, alcune esperienze espositive non mettono in discussione la gerarchia complessiva dei valori artistici.

Il problema delle cosiddette mostre ghetto non riguarda esclusivamente le esposizioni monografiche o tematiche, ma investe anche eventi di grande visibilità come le biennali – mostre che si ripropongono con una sistematicità periodica – in cui la presenza di artiste può essere interpretata come segnale di apertura senza però comportare una reale trasformazione del canone. In questi casi la selezione delle artiste rischia di configurarsi come un intervento correttivo, che non incide sulle modalità attraverso cui il museo costruisce la propria autorità narrativa. Mirella Bentivoglio, che si è a lungo prodigata nel restituire visibilità alle artiste finite nel dimenticatoio, afferma che le mostre di sole donne *"venivano definite mostre ghetto ed era in fin dei conti una definizione calzante. Ma la ghettizzazione volontaria, ben lungi dal presentarsi come una sfida autolesionistica, aveva per fine una compatta informazione sul lavoro di artiste allora trascurate, anche se probabilmente più per abitudine che per scelta"*⁴⁹.

Alcuni esempi di questo dibattito emergono anche nel contesto italiano: Romana Loda, curatrice di *Magma* (1975) e *Il volto sinistro dell'arte* (1978), è stata accusata di aver realizzato *"a feminist and not an artistic operation"*⁵⁰. E per quanto il fenomeno delle mostre-ghetto non fosse letto positivamente, dalla seconda metà degli anni Settanta le mostre di sole

⁴⁸ L. Vergine, *Magma a Iseo*, in "Spettacoli e Società", Milano, 23 dicembre 1975.

⁴⁹ D. Ferrari, *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra, MART, Rovereto, novembre 2011-gennaio 2012, pag. 15.

⁵⁰ R. Perna, *"Il volto sinistro dell'arte"*. Romana Loda e l'arte delle donne, APALAZZOGALLERY, 2020.

artiste si moltiplicano: per esempio, *Il complesso di Michelangelo* (Roma, 1976), *Dossier donna* (Pescara, 1977), *Materializzazione del linguaggio. La Biennale di Venezia 1978, Arti visive e architettura* (Venezia, 1978), *Sette critici per sette artiste* (Firenze, 1979)⁵¹.

È proprio a partire da queste criticità che si avverte la necessità della riscrittura come alternativa tanto all'esclusione quanto all'inclusione ghettizzante. Tale operazione non consiste nell'aggiungere nuove presenze a una narrazione invariata, ma nel rimettere in discussione i presupposti teorici e ideologici su cui quella narrazione si fonda. La riscrittura si configura dunque come un processo critico volto a destabilizzare le opposizioni binarie — maschile/femminile, centro/margine, universale/particolare — che hanno a lungo strutturato la storia dell'arte occidentale.

Questo processo comporta inoltre una trasformazione del ruolo della curatela, che assume una funzione esplicitamente critica e politica. Il curatore non si limita più a organizzare le opere nello spazio espositivo, ma diventa mediatore di un discorso capace di interrogare la storia dell'arte e di metterne in discussione le gerarchie tradizionali. In questo senso, le mostre che adottano una prospettiva femminista non si definiscono per la semplice presenza di artiste, ma per la capacità di generare nuove relazioni, nuove interpretazioni e nuove connessioni tra le opere. La curatela diventa così uno strumento di risignificazione, capace di incidere sul modo in cui il pubblico percepisce e interpreta le opere.

Un aspetto centrale della riscrittura riguarda infine il concetto stesso di valore. Superare l'opposizione tra maschile e femminile non significa negare l'esistenza di criteri qualitativi, ma riconoscere che tali criteri sono storicamente determinati e culturalmente costruiti. La riscrittura non mira a sostituire un canone maschile con un canone femminile, ma a rendere il canone un campo aperto e dinamico, in cui il valore artistico non sia più legato a un'identità di genere, ma alla capacità dell'opera di produrre senso, relazione e critica. Questa prospettiva non riguarda esclusivamente il dibattito femminista, ma può essere estesa a tutte quelle soggettività artistiche che la storiografia tradizionale ha a lungo marginalizzato. Oltre alle donne, si pensi ad artiste e artisti neri, a figure provenienti da contesti extraeuropei, a soggettività appartenenti alla comunità LGBTQIA+ o a coloro che sono stati oggetto di analisi negli studi postcoloniali e nella *critical race theory*. La revisione del canone si inserisce dunque in un processo più ampio di messa in discussione delle narrazioni storiche che hanno escluso una pluralità di esperienze artistiche.

⁵¹ *Ibidem*.

È su queste premesse teoriche che si fonda l'obiettivo principale della presente ricerca: delineare un modello espositivo capace di includere le artiste senza ricadere nella ghettizzazione, normalizzando la loro presenza all'interno di un contesto museale che si è a lungo dichiarato neutrale, ma che risulta profondamente segnato da una tradizione patriarcale. In questa prospettiva, la mostra diventa uno spazio privilegiato di sperimentazione, in cui il femminismo può tradursi in una pratica curatoriale consapevole, capace di incidere sul presente e di aprire nuove possibilità per il futuro del discorso artistico.

1.5. La ricezione del discorso di genere nel panorama italiano contemporaneo.

La ricezione del discorso di genere nel contesto italiano presenta caratteristiche specifiche che la distinguono nettamente dai percorsi intrapresi in altri paesi, in particolare dagli Stati Uniti e dalla Francia. Se in questi contesti il femminismo ha progressivamente o quasi immediatamente trovato spazio all'interno delle istituzioni culturali e museali, generando un dibattito strutturato sulla storia dell'arte e sui suoi criteri di inclusione ed esclusione, in Italia tale processo si è sviluppato in modo frammentario, discontinuo e spesso marginale. Il discorso sull'arte delle donne, pur presente e attivo, non ha mai raggiunto una piena istituzionalizzazione, rimanendo frequentemente confinato a iniziative isolate, a spazi indipendenti o a singole figure che hanno operato al di fuori di un sistema coerente di politiche culturali⁵².

Questa condizione di ritardo non può essere interpretata semplicemente come una mancanza di attenzione o di sensibilità, ma va letta come il risultato di una serie di fattori strutturali che hanno caratterizzato il sistema artistico italiano nel corso del Novecento e oltre. Tra alti e bassi, l'Italia ha comunque cavalcato l'onda del movimento femminista degli anni Settanta. Gli Stati Uniti rimangono un forte esempio per il paese: il modello della nuova donna emancipata viene proprio dall'America ed è recepito grazie all'uso dei mass media e, soprattutto, della televisione.

⁵² V. Sabel, *Sapere – La questione femminile: La voce delle femministe*, Rai Cultura nella voce "Storia. Il femminismo italiano", 2020, <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2020/04/Il-femminismo-italiano-c02f1d8d-ee06-4dba-99ac-c4bfacf14f76.html> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Principalmente, in Italia il femminismo viene portato avanti come una lotta studentesca. È l'ambito universitario a far da terreno fertile per la nascita dei primi collettivi: a Trento nel 1972 Lotta femminista pubblica "*La coscienza di sfruttata*" che vede la donna doppiamente sfruttata dal "capitale" e dall'uomo. Da lì, il movimento si diffonde in altri centri come Padova e Ferrara, dove il lavoro domestico rappresenta l'apice dello sfruttamento femminile e promuove la creazione di altri collettivi come "*Per il salario al lavoro domestico*".

A livello nazionale, invece, operano le Associazioni femminili come UDI (Unione Donne Italiane) e CIF (Centro Italiano Femminile). Entrambe, nate nel secondo dopoguerra, si sono occupate dell'aspetto burocratico sui fronti delle pari opportunità lavorative e salariali, dell'approvazione della legge sul divorzio e dell'abolizione del reato di concubinaggio e adulterio⁵³. Tuttavia, queste conquiste, pur rilevanti sul piano simbolico e giuridico, non hanno dato luogo a un'evoluzione lineare e progressiva delle politiche di genere nel lungo periodo. La fine del XX secolo è infatti caratterizzata da una sostanziale stagnazione sul piano legislativo e culturale, durante la quale molte delle rivendicazioni avanzate dai movimenti femministi rimangono irrisolte o vengono affrontate con significativo ritardo. Questioni centrali come la parità effettiva sul lavoro, la tutela della maternità, la rappresentanza politica e, soprattutto, il riconoscimento della violenza domestica come problema strutturale e non privato, faticano a trovare una risposta normativa adeguata.

Emblematico, in questo senso, è il caso della legislazione sulla violenza contro le donne. Per lungo tempo, la violenza domestica è stata trattata dall'ordinamento giuridico italiano come una questione interna alla sfera familiare, più che come una violazione dei diritti fondamentali della persona. Solo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila si assiste a un lento riconoscimento istituzionale della gravità del fenomeno, culminato in interventi legislativi che recepiscono, spesso con ritardo, le indicazioni provenienti dal dibattito internazionale e dalle convenzioni sovranazionali. Questo slittamento temporale evidenzia una resistenza profonda nel riconoscere la dimensione strutturale della differenza di genere, che continua a essere interpretata come emergenza episodica piuttosto che come espressione di un sistema di relazioni di potere diseguale.

Il femminismo italiano si contraddistingue per la sua intensa attività editoriale – piuttosto che militante – che si traduce nella fondazione della rivista *Sottosopra* a cura della

⁵³ Corrispondenti alle leggi n. 903/1977 (detta "Legge Anselmi" in onore di T. Anselmi, per parità di trattamento in materia di lavoro), n. 898/1970 (divorzio) e artt. 559-560 del Codice penale (reato di concubinato).

Libreria delle Donne di Milano, la cui esponente più famosa è Luisa Muraro. Da questo modello nascono successivamente le case editrici *L'Edizione delle Donne* (1976 – 1984) e *La Tartaruga* (1975 – 1998) di Laura Lepetit, e le riviste *DWF* (Donna, Woman, Femme attiva dal 1975) e *Memoria* (1981 – 1991). Tra il 1980 e il 1990 il movimento femminista non cessa di esistere, ma rimane oscurato dalla militanza sempre più accesa degli Anni di Piombo. Solo con il 1990, invece, c'è una lenta ripresa accompagnata da una conquista graduale dei centri universitari e delle biblioteche, come accade a Verona e Bologna; parallelamente, nascono alcune cooperative come LeNove, Pari e Dispari e Gender.

In generale, sembra che il femminismo in Italia sia stato recepito come un fenomeno che “*pretende di andare contro il buon senso*”⁵⁴, ma la grande problematicità della sua ricezione è la divisione interna delle donne stesse: mentre alcune si dichiarano esplicitamente femministe, la maggior parte rimane indifferente e, anzi, sembra non percepire affatto l'oppressione da parte dell'uomo. La condizione domestica, di madre e moglie, viene affrontata con naturalezza seguendo la consuetudine sociale. In aggiunta, il femminismo si appropria in maniera errata sul piano del linguaggio: “*certo il problema è molto difficile. È difficile perché i gruppi femministi continuano a usare un linguaggio che è un linguaggio di avanguardie che denunciano. È un linguaggio duro, traumatizzante, a volte difficile, tutto impregnato spesso sulla denuncia dell'oppressione sessuale della donna e che, come tale, a volte risulta difficile alle altre donne proprio perché va a toccare uno dei tabù più profondi, una delle oppressioni più radicate, intense dentro la vita di ciascuna donna*”⁵⁵. Mariella Gramaglia, giornalista, tenta infatti di elencare quali sono le difficoltà della lotta femminista in Italia, evidenziando – oltre al linguaggio – gli ostacoli di percezione del divario uomo-donna nel contesto sociale. Questa condizione, infatti, viene colta solo da donne realmente emancipate che, uscendo dal contesto di oppressione sociale, hanno ben chiaro il meccanismo androcentrico. Inoltre, la mancanza di una revisione politica, della chiarezza degli obiettivi e della sistematicità della lotta rendono impossibili una maggiore coesione che porterebbe a un miglioramento e a una fuoriuscita del movimento dal contesto studentesco.

A differenza di quanto avvenuto nel contesto angloamericano, dove la critica femminista ha trovato presto uno spazio nel dibattito accademico e curatoriale, in Italia il confronto con le teorie di genere è stato tardivo e discontinuo. Le riflessioni sviluppate da

⁵⁴ V. Sabel, “*Sapere – La questione femminile: La voce delle femministe*”, Rai Cultura alla voce “Storia. Il femminismo italiano”, 2020, <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2020/04/Il-femminismo-italiano-c02f1d8d-ee06-4dba-99ac-c4bfac14f76.html> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

⁵⁵ La giornalista M. Gramaglia espone a *Sapere – La questione femminile: La voce delle femministe* (Rai Cultura) quali sono, secondo lei, le problematiche della lotta femminista in Italia.

studiose come Linda Nochlin o Griselda Pollock sono state recepite con lentezza e spesso in modo parziale, senza generare un dibattito diffuso e strutturato all'interno delle istituzioni museali. Il femminismo italiano ha infatti seguito un percorso in parte divergente, privilegiando isolate forme di militanza e di autocoscienza che hanno spesso rifiutato il dialogo con le istituzioni culturali tradizionali, considerate espressione di un potere patriarcale da smantellare piuttosto che da riformare.

In questo senso, il pensiero di Carla Lonzi rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per comprendere le specificità del contesto italiano. Il suo rifiuto radicale del sistema dell'arte e delle sue logiche di potere ha avuto un impatto profondo sul femminismo italiano, contribuendo a una presa di distanza critica dalle istituzioni museali. Se da un lato questa posizione ha permesso di mettere in luce le strutture oppressive del sistema artistico, dall'altro ha limitato la possibilità di elaborare strategie di trasformazione interna delle istituzioni stesse. A differenza del femminismo angloamericano, che ha spesso scelto di agire dall'interno del museo per modificarne i presupposti teorici e narrativi⁵⁶, il femminismo italiano ha privilegiato una posizione di esterna radicalità, con conseguenze significative sul piano della ricezione museale del discorso di genere.

Questa distanza tra femminismo e istituzioni ha contribuito a creare un vuoto che si riflette ancora oggi nella difficoltà di individuare, nel panorama italiano, mostre o progetti espositivi capaci di affrontare in modo sistemico la questione dell'arte delle donne. Le esperienze che hanno tentato di colmare questo vuoto si presentano spesso come iniziative isolate, legate alla sensibilità di singole curatrici o di spazi indipendenti, piuttosto che come il risultato di una politica culturale condivisa. In questo quadro, il riconoscimento delle artiste non appare come il frutto di un processo strutturato di revisione del canone, ma come una serie di interventi episodici che faticano a incidere in modo duraturo sulla narrazione dominante.

Un esempio emblematico di questa dinamica è rappresentato dall'attività di Romana Loda, figura pionieristica nel contesto italiano per il suo impegno nella promozione dell'arte delle donne. Attraverso la sua galleria e le numerose mostre dedicate alle artiste – in particolare *Il volto sinistro dell'arte* (1977) – attua una rottura con i modelli tradizionali. Loda

⁵⁶ Si ricorda, inoltre, che i musei americani sono famosi per esseri nati come spazi di studio e sperimentazione delle politiche di mediazione. La possibile fortuna del movimento femminista e l'opportunità di modificare dall'interno dei musei la storia dell'arte, può essere riscontrata proprio nel fatto che suddetti musei hanno avuto fin da subito l'obiettivo di costruire un'istituzione culturale sulla base dei principi di uguaglianza e corretta ricezione da parte del pubblico.

ha cercato di decostruire stereotipi simbolici e culturali associati al femminile – in particolare l’idea della “sinistra” come ambito di passività e marginalità – proponendo invece una lettura critica e attiva della produzione artistica delle donne. Le sue mostre collettive dedicate esclusivamente ad artiste, hanno contribuito a rendere visibile una scena fino ad allora esclusa, favorendo l’ingresso delle donne nel sistema espositivo e nel dibattito critico. Vi è una forma di ambivalenza nel suo operato: da un lato una crescita significativa di visibilità, dall’altro il rischio di una rapida istituzionalizzazione e commercializzazione del fenomeno, che ne attenua la carica sovversiva originaria. Ne emerge così un momento storico di transizione, in cui l’arte femminile in Italia passa dalla marginalità a una prima forma di riconoscimento, pur restando attraversata da tensioni e contraddizioni interne⁵⁷.

Loda ha contribuito però a uno dei maggiori interventi museali negli studi di genere⁵⁸. Infatti, analizzando la mostra *Magma* (1975) di Loda e altre mostre parallele in Europa, Lea Vergine si rende conto fin da subito che i tentativi di inclusione delle artiste nel contesto storico-artistico non sono altro che “*censimenti deprimenti*”⁵⁹. Secondo la studiosa, tali operazioni risultano problematiche per diversi motivi: l’adozione di periodizzazioni troppo ampie, la scarsa coerenza tematica e una ricerca talvolta superficiale rischiano di produrre semplici elenchi di nomi femminili senza mettere realmente in discussione le strutture interpretative della storia dell’arte. Da queste criticità prende avvio il lavoro di ricerca che porterà Vergine alla mostra *L’altra metà dell’avanguardia* (1980). Nel corso delle sue indagini emerse infatti come gran parte della produzione artistica femminile fosse stata trascurata o rimossa dalla storiografia. Il lavoro della curatrice si concentrò quindi su un’attenta ricostruzione documentaria volta a restituire visibilità e legittimità a numerose artiste, sottraendole a una lettura che le aveva spesso relegate al ruolo di compagne, muse o figure secondarie rispetto agli artisti uomini. La sua intenzione non fu quella di contrapporre un’arte “delle donne” a un’arte “degli uomini”, ma di ricostruire una visione completa delle avanguardie attraverso le opere delle artiste che vi avevano contribuito poiché “*a parità di livello qualitativo non riesco a vedere diversità alcuna*”. Attraverso un lavoro di ricerca rigoroso e sistematico, Vergine ha restituito a numerose artiste attive nei movimenti

⁵⁷ R. Perna, *Il volto sinistro dell’arte. Romana Loda e l’arte delle donne in Italia*, in “Art a part of culture”, 5 dicembre 2020.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ R. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda e l’arte delle donne nell’Italia degli anni Settanta*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. VI, n°1, ottobre 2015, pp. 143-154.

Il commento di Vergine fa riferimento in particolare alla mostra *Women Artist 1550-1950* del 1976 (Los Angeles County Museum of Art).

d'avanguardia il loro posto, mettendo in crisi l'idea di una modernità artistica costruita esclusivamente al maschile.

Tuttavia, nonostante il successo critico e il riconoscimento internazionale dell'operazione, l'esperienza di Lea Vergine non ha prodotto un cambiamento strutturale e duraturo nella storiografia artistica né nelle pratiche curatoriali museali italiane. Il suo intervento, pur configurandosi come un momento di svolta sul piano simbolico, è rimasto sostanzialmente un caso isolato, non seguito da un processo di assimilazione metodologica o da una continuità progettuale all'interno delle istituzioni culturali. In altre parole, la mostra ha segnato un punto di arrivo piuttosto che l'avvio di una riflessione sistemica sul canone e sui suoi meccanismi di esclusione.

Di conseguenza, nel contesto italiano, le mostre successive dedicate alle artiste hanno continuato prevalentemente a muoversi all'interno di una logica compensatoria e celebrativa, fondata sull'identità di genere come criterio principale di selezione, piuttosto che su una revisione critica delle categorie interpretative e dei dispositivi narrativi del museo. Questo approccio ha contribuito a rafforzare una distinzione implicita tra la storia dell'arte "principale", percepita come neutra e universale, e la storia dell'arte "al femminile", trattata come ambito specialistico o marginale.

Il confronto con il panorama europeo evidenzia ulteriormente questa specificità italiana. In contesti come quello francese o anglosassone, pur tra evidenti limiti e contraddizioni, si è progressivamente sviluppata una riflessione più ampia sulla necessità di rivedere le collezioni permanenti, le genealogie artistiche e le modalità espositive alla luce delle teorie di genere. Progetti come *elles@centrepompidou* testimoniano almeno il tentativo di trasformare la mostra da evento eccezionale a strumento di riscrittura istituzionale, aprendo un dibattito sulla possibilità di integrare stabilmente le artiste all'interno della narrazione museale senza ricorrere alla ghettizzazione.

La difficoltà del contesto italiano nel recepire pienamente il discorso di genere si riflette anche nella mancanza di un dibattito curatoriale esplicitamente orientato alla riscrittura del canone. Se in altri contesti internazionali – in particolare negli Stati Uniti con mostre come *Women Artists: 1550–1950* e le ricerche di Pollock e Parker⁶⁰ – la curatela femminista ha assunto una funzione critica, volta a produrre nuove genealogie e nuove letture della storia dell'arte, in Italia tali esperienze restano sporadiche e poco sistematizzate. La figura del

⁶⁰ R. Parker e G. Pollock, *Old Mistresses. Women, art and ideology*, Tlon, 2025.

curatore come agente di trasformazione culturale fatica ad affermarsi in un sistema ancora fortemente legato a modelli tradizionali di esposizione e interpretazione.

Dunque, il contesto italiano può trasformarsi in un terreno fertile per sperimentare nuove modalità di rappresentazione. Proprio perché il discorso di genere non è stato pienamente assimilato dalle istituzioni, esiste ancora lo spazio per una riflessione radicale che tenga conto delle esperienze internazionali senza riprodurne meccanicamente i modelli. La presente ricerca si propone dunque come un contributo critico a questo processo, delineando un percorso che, a partire dalla consapevolezza delle esclusioni passate, mira a costruire una pratica curatoriale capace di normalizzare la presenza delle artiste all'interno della storia dell'arte, sottraendola tanto all'invisibilità quanto alla ghettizzazione.

È proprio in questo contesto che emerge la necessità di una ricerca capace di mettere in relazione il dibattito teorico internazionale con le specificità del panorama italiano. La presente tesi si colloca all'interno di questo spazio critico: la scelta di concentrarsi su un'istituzione come il Palazzo Ducale di Genova risponde proprio a questa esigenza di ripensamento strutturale e rappresenta un'occasione per interrogare il ruolo del museo come spazio di produzione culturale e politica. La mostra non viene concepita come un evento celebrativo, ma come un dispositivo critico capace di rendere visibili le dinamiche di esclusione e di proporre una narrazione alternativa, fondata sulla riscrittura del canone piuttosto che sulla sua semplice integrazione. Attraverso l'analisi delle esperienze compiute, dei loro punti di forza e delle loro criticità, la ricerca intende contribuire alla definizione di un modello curatoriale capace di includere le artiste senza relegarle in una dimensione separata o marginale.

2. Capitolo secondo. Narrare le artiste: pratiche curatoriali e rappresentazione del femminile nelle mostre di Palazzo Ducale

In questa seconda parte della ricerca vengono approfondite le esperienze espositive promosse dalla Fondazione Palazzo Ducale di Genova, analizzate attraverso lo studio sistematico dei cataloghi delle singole mostre. La scelta di utilizzare il catalogo come fonte primaria risponde alla volontà di indagare non soltanto l'allestimento in sé, ma anche il progetto curatoriale nella sua dimensione teorica, narrativa e critica, così come viene formalizzato e trasmesso al pubblico attraverso il supporto editoriale. Le mostre prese in esame sono state selezionate all'interno di un arco temporale che va dal 2010 al 2025, un intervallo cronologico definito a partire da due principali considerazioni metodologiche.

In primo luogo, l'indagine si colloca idealmente in continuità con il modello della mostra *elles@centrepompidou* (2009), che ha rappresentato un punto di svolta nel panorama espositivo internazionale per quanto riguarda la rilettura della storia dell'arte in chiave di genere. Di conseguenza, l'analisi si concentra sulle esperienze successive a questo evento, con l'obiettivo di verificare se e in che misura tali istanze siano state recepite, rielaborate o eventualmente trascurate nel contesto italiano e, nello specifico, all'interno della programmazione di Palazzo Ducale. In secondo luogo, un arco temporale di quindici anni consente di osservare eventuali trasformazioni nelle pratiche curatoriali ed espositive, offrendo una prospettiva diacronica utile a individuare continuità, cambiamenti e criticità. Particolare attenzione è stata rivolta anche al recente passaggio di direzione da Serena Bertolucci a Ilaria Bonacossa, avvenuto nel 2024, considerato come possibile momento di discontinuità o ridefinizione degli indirizzi culturali dell'istituzione.

Le mostre selezionate – *Frida Kahlo e Diego Rivera*, *Donne in luce*, *Tina Modotti*, *Donne, Messico e Libertà*, *Artemisia Gentileschi*, *Coraggio e passione*, *Impression*, *Morisot e Lisetta Carmi*, *Molto vicino, incredibilmente lontano* – sono il risultato di una scelta mirata e consapevole, basata sia su criteri di rilevanza scientifica sia su una precisa affinità con il tema della presente ricerca. Pur esistendo ulteriori esposizioni dedicate ad artiste donne all'interno della programmazione di Palazzo Ducale, il corpus qui analizzato è stato individuato per la sua capacità di restituire una panoramica articolata e non omogenea delle strategie curatoriali adottate nel tempo. Le mostre considerate, infatti, presentano caratteristiche tra loro differenti: *Donne in luce* offre una riflessione più ampia e collettiva sulla presenza e il sostegno

femminile nell'arte; la retrospettiva su Tina Modotti indaga il rapporto tra fotografia, politica e identità; la mostra su Artemisia Gentileschi si concentra sulla costruzione del mito biografico e sulla sua ricezione contemporanea; *Impression, Morisot* propone una lettura storico-artistica più tradizionale, attenta alla dimensione documentaria e al legame con il territorio; mentre la retrospettiva su Lisetta Carmi si distingue per l'attenzione alla marginalità sociale e alle pratiche di rappresentazione dell'alterità.

Proprio questa eterogeneità costituisce uno degli elementi centrali della selezione, poiché permette di mettere a confronto approcci curatoriali differenti e di analizzare come il tema della presenza femminile nell'arte venga declinato in contesti, linguaggi e periodi storici diversi. La scelta non ha quindi la pretesa di essere esaustiva, ma si configura piuttosto come un campione significativo, costruito per evidenziare tendenze, criticità e modalità narrative ricorrenti, offrendo una base solida per una riflessione critica più ampia sul ruolo delle mostre nella costruzione e nella trasmissione della storia dell'arte al femminile.

2.1. Frida Kahlo e Diego Rivera (2015)

La prima mostra di questa seconda parte è dedicata a Frida Kahlo e a Diego Rivera. Si è svolta dal 20 settembre 2014 all'8 febbraio 2015 ed è stata organizzata da Fondazione Palazzo Ducale, MondoMostre e Skira. La curatrice Helga Prignitz-Poda, dopo lunghi studi sui due artisti, mette in scena un confronto tra l'arte di Kahlo, densa di rimandi autobiografici e carica di sentimentalismo, e l'arte di Rivera, capace di restituire l'immagine politica e sociale del suo tempo⁶¹. In questo intervento la affiancano, in qualità di collaboratori, Christina Kahlo (pronipote di Kahlo) e Juan Coronel Rivera (nipote di Rivera). La rassegna è stata precedentemente ospitata a Roma dal 20 marzo al 31 agosto 2014 e ha trattato solamente le opere di Frida Kahlo, mentre a Genova viene fatta un'ulteriore aggiunta poiché “*l'opera di*

⁶¹ Intervento di H. Prignitz-Poda in Credit Agricole Italia, *Backstage della mostra Frida Kahlo e Diego Rivera*, pubblicato 24 settembre 2014 (1:05), (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Frida Kahlo, da sola, sembra essere incompleta senza la spalla che Diego Rivera offre alla sua fragilità”⁶².

L’esposizione presenta un insieme variegato di opere: oltre alle 150 tele dei due artisti, accompagnano la narrazione anche fotografie – medium particolarmente caro a Kahlo – e video, che restituiscono immagini della coppia. Le 12 sezioni in cui è articolata la mostra seguono il filo cronologico della vita di Kahlo e Rivera, del loro amore e del loro impegno artistico. L’allestimento si sposa perfettamente con le opere di Kahlo: toni terrosi e aranciati accompagnano i suoi dipinti e lasciano spazio al blu e al rosa nelle sezioni rispettivamente dedicate a Rivera e al loro matrimonio.

*“So che è nota soprattutto per la storia della sua vita, per i suoi amori, la sua sofferenza, ma poche persone conoscono davvero la sua arte ed è ciò che vogliamo far vedere in questa mostra”*⁶³. Così si esprime Helga Prignitz-Poda all’inaugurazione della mostra romana, orgogliosa di portare per la prima volta in Italia una mostra dedicata a Frida Kahlo di quella portata: non solo l’aspetto biografico, ma una quantità notevole di opere sufficienti a dimostrare la grande capacità di questa artista ancora poco conosciuta dal pubblico, se non per il suo legame con Rivera. Intento nobile e ambizioso, difatti, sorprende come a Genova sia nata la volontà di accostare l’artista al compagno di una vita: nella mostra del Ducale l’obiettivo primario di portare in scena l’arte di Kahlo, viene oscurato da una dimensione curatoriale che strizza l’occhio all’intimità della coppia e a continui rimandi biografici. Se a Roma, l’arte di Kahlo ci parlava e ci raccontava anche della sua vita, a Genova è il suo percorso esistenziale a dominare.

In occasione della mostra, Achille Bonito Oliva offre il suo intervento in merito alla figura di Frida Kahlo per due motivi: innanzitutto era stato precedentemente curatore di altre due importanti retrospettive dedicate all’artista. La prima del 2001 a Venezia, che aveva fatto tappa anche a Roma, e la seconda nel 2003 a Milano. In secondo luogo, è intervenuto anche all’interno del catalogo⁶⁴. Questo suo intervento si inserisce nel ciclo di conferenze⁶⁵ dedicate all’artista durante i primi giorni di apertura della mostra.

“Generalmente il ritratto è, come dire, l’affermazione di una identità che il pittore realizza, di un’identità altra, esterna, l’autoritratto è la celebrazione del proprio io. [...] lei

⁶² H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo e Diego Rivera*, comunicato stampa, Fondazione Palazzo Ducale, Genova, 2014.

⁶³ H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo: il curatore ci presenta la mostra*, Scuderie del Quirinale, 2014, video (1:10), (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

⁶⁴ H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo. Catalogo della mostra* (Roma, 20 marzo-31 agosto 2014), Electa, 2014.

⁶⁵ Scuderie del Quirinale, *Incontro con Achille Bonito Oliva - Frida Kahlo, bella di nessuno*, 2014, video (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

invece impone un suo protagonismo, cioè fa del narcisismo un'arma politica". Per Achille Bonito Oliva, la forza dell'opera di Kahlo sta nella costruzione di un'identità autonoma: l'artista usa l'autoritratto come un luogo di conoscenza di sé e di messa in scena della propria esistenza. Nei suoi dipinti il corpo ferito non è soltanto il segno della sofferenza, ma diventa un linguaggio, un simbolo, un racconto. L'immagine di sé si trasforma così in un teatro interiore in cui convivono fragilità e forza, dolore fisico e orgoglio identitario. La presenza costante degli elementi della cultura messicana – gli abiti tradizionali, gli animali, i simboli popolari – non è decorativa, ma serve a radicare l'opera in una storia personale.

Il titolo dell'intervento, *Bella di nessuno*, suggerisce proprio questa idea di indipendenza. Frida, quantomeno in sede romana, non appare come musa o appendice di un altro artista, ma come soggetto pienamente autonomo. Anche nel rapporto tormentato con Diego Rivera, la sua pittura non perde mai una voce propria. L'autoritratto è per lei un gesto di autoaffermazione: guardarsi, rappresentarsi e controllare la propria immagine significa sottrarsi agli stereotipi e alle definizioni imposte dall'esterno, processo che ha da sempre caratterizzato la figura di Kahlo come "icona del Novecento". È questo forse l'intento principale di Bonito Oliva e di Prignitz-Poda: decostruire questa aura folkloristica che si è solidificata attorno alla persona di Frida Kahlo, togliendo spazio alla sua arte e alle sue opere. È necessario riportare al centro il suo linguaggio artistico affinché Kahlo non rimanga ancorata a quel fenomeno della *Fridamania*, nata negli anni Settanta con la riscoperta dell'artista.

Nonostante l'intento scientifico, il progetto ha un'ambivalenza molto forte: Helga Prignitz-Poda ha tentato di superare la lettura esclusivamente biografica dell'artista, collocando le opere all'interno delle avanguardie internazionali e del contesto culturale messicano e mettendole a confronti con i grandi artisti dell'epoca, come accade per esempio con le opere di Giorgio de Chirico. Tuttavia, pur proponendo una solida impostazione scientifica, la mostra contribuì anche alla consolidazione del mito di Frida Kahlo come icona globale, mantenendo al centro della narrazione temi quali il corpo, il dolore, l'autoritratto e la relazione con Diego Rivera. E questa seconda interpretazione è ancora più forte nella rassegna di Palazzo Ducale, dove Kahlo – e la sua arte – esiste solo in funzione della presenza di Rivera. Mentre lui è impegnato in progetti artistici di grande portata politica e sociale, lei riflette sulla sua identità e comunica il suo disagio e la sua sofferenza. Sfortuna vuole che Rivera sia all'origine dei suoi sentimenti: la stessa artista ha sempre affermato di avere avuto *“due gravi incidenti nella mia vita. Il primo fu quando un tram mi mise al tappeto, l'altro fu*

Diego". Le differenze tra i due artisti sono evidenti e si riflettono anche nei formati delle loro tele, grandi per Rivera, più piccole per Kahlo.

Per concludere, l'intento e la consapevolezza di andare oltre il contesto biografico ha sicuramente mobilitato un grande intervento espositivo attorno alla figura di Frida Kahlo. Di entrambe le rassegne – Roma e Genova – si elogiano i prestiti, alcuni usciti per la prima volta dal Messico. Grande rilevanza ha avuto l'intervento dei discendenti di Kahlo e Rivera, che hanno saputo offrire uno sguardo più intimistico nell'indagine della loro arte. Tuttavia, nel 2015 la figura di Frida Kahlo era ancora intrisa di quel folklore pop femminista che si trascinava dagli anni Settanta e che aveva avuto negli anni Duemila il suo culmine. In questi undici anni che ci separano dalla prima grande retrospettiva, altri due interventi sono stati realizzati.

Frida Kahlo. Oltre il mito, realizzata al MUDEC di Milano dal 1° febbraio al 3 giugno 2018. Questa mostra, curata da Diego Sileo, Hayden Herrera, Juan Rafael Coronel Rivera, si è sviluppata attorno a uno schema espositivo in quattro sezioni tematiche – Donna, Terra, Politica, Dolore – abbandonando completamente l'impianto cronologico. La rassegna mostra la quasi totalità dei dipinti di Frida e, in particolare, i suoi più importanti capolavori, riunendo le opere provenienti dal Museo Dolores Olmedo di Città del Messico e dalla Jacques and Natasha Gelman Collection, le due più importanti e ampie collezioni di Frida Kahlo al mondo. A queste si uniscono alcuni inediti provenienti dall'archivio di Casa Azul, e numerose fotografie, che permettono di entrare nel mondo degli affetti familiari e delle relazioni personali e intellettuali di Kahlo. Diego Sileo spiega così l'importanza di questo progetto, frutto di sei anni di studi e ricerche: *"Contrariamente a quanto appare la leggenda che si è creata attorno alla vita dell'artista è spesso servita solo ad offuscare l'effettiva conoscenza della sua poetica. Fino ad oggi la maggior parte delle mostre su Frida Kahlo si sono limitate ad analizzare, con una certa morbosità, i suoi oscuri traumi familiari, la sua tormentata relazione con Diego Rivera, il suo desiderio frustrato di essere madre, e la sua tragica lotta contro la malattia. Nel migliore dei casi la sua pittura è stata interpretata come un semplice riflesso delle sue vicissitudini personali o, nell'ambito di una sorta di psicoanalisi amatoriale, come un sintomo dei suoi conflitti e disequilibri interni. L'opera si è vista quindi radicalmente rimpiazzata dalla vita e l'artista irrimediabilmente ingoiata dal mito"*⁶⁶. Da qui la necessità di riportare al centro l'arte di Kahlo e di "andare oltre" la Fridamania.

Nello stesso anno al Palazzo Ducale di Genova si tiene, dal 23 maggio al 9 settembre, *México. La pittura dei grandi muralisti e gli scatti di vita di Diego Rivera e Frida Kahlo*.

⁶⁶ MUDEC, *Frida Kahlo. Oltre il mito*, comunicato stampa, Milano, 2018.

Ancora una volta, Frida Kahlo viene interpellata non in qualità di portatrice e incarnazione dei valori messicani, ma come intreccio sentimentale dei tre grandi protagonisti di questa rassegna: i muralisti Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, di cui sono presenti 70 opere. La mostra permette al visitatore di approfondire la conoscenza della pratica artistica di questi tre maestri presentando opere ed esperimenti meno noti come i bozzetti per i murales e i grandi disegni⁶⁷. La collezione nasce durante gli anni '30 dalla mutua passione di Carrillo Gil e di sua moglie per le avanguardie messicane ed è composta, per la quasi totalità, da olii e disegni di grande impegno politico che documentano lo spirito creativo e politico che caratterizzò la poetica di Rivera, Orozco e Siqueiros quali grandi protagonisti della modernità messicana a livello nazionale quanto internazionale. Alle opere esposte si affianca un'ampia documentazione dei murales originali, realizzata con moderne tecnologie di video animazione HD che consentono di ammirare e localizzare le opere principali dei tre muralisti nelle varie città del Messico. Al loro fianco, in una narrazione parallela, Kahlo in 50 foto d'epoca scattate da parenti e amici degli artisti e fotografi famosi come Guillermo Kahlo, padre di Frida, Manuel Alvarez Bravo, Nickolas Muray, Ernesto Reyes, Ansel Adams e Juan Guzman. La mostra è curata da Carlos Palacios ed è realizzata grazie alla collaborazione tra il Museo de Arte Carrillo Gil di Città del Messico, l'Ambasciata del Messico in Italia e il Consolato del Messico a Milano con la Fondazione di Palazzo Ducale.

Questa tensione tra la volontà di valorizzare l'opera di Kahlo e la persistenza di una narrazione fondata sul mito biografico rimane uno degli aspetti più significativi delle rassegne del 2014. Se da un lato emerge il tentativo di ricollocare l'artista nel contesto culturale e artistico del suo tempo, dall'altro continua a prevalere una lettura incentrata sulla sua vicenda personale. Proprio da questa ambivalenza hanno preso avvio le riflessioni dei successivi interventi espositivi dedicati all'artista, sempre più orientati a distinguere la sua opera dalla leggenda costruita attorno alla sua figura. Il 28 marzo 2026 è stato inaugurato l'intervento più recente su questa artista a Palazzo Pepoli, il Museo della Storia di Bologna, dal titolo *Frida Kahlo. Lo sguardo come identità*. Da quanto possiamo leggere all'interno del comunicato stampa la mostra presenta 70 fotografie originali realizzate da importanti autori e autrici della fotografia, tra cui Edward Weston, Lucienne Bloch, Lola Álvarez Bravo, Julien Levy, Nickolas Muray, Gisèle Freund, Imogen Cunningham, Leo Matiz, Bernard Silberstein e

⁶⁷ México, *La pittura dei grandi muralisti e gli scatti di vita di Diego Rivera e Frida Kahlo*, in "Itinerari nell'arte", 2018 https://www.itinerarinellarte.it/it/mostre/mexico-0992#google_vignette (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Graciela Iturbide. *“Il grande numero di ritratti fotografici dedicati a Frida Kahlo restituisce tuttavia un’immagine cangiante e molteplice: c’è la Frida colta dallo sguardo dell’amante, del gallerista, delle amiche più intime, dei fotografi e delle fotografe più noti; ma anche quella osservata dai suoi conterranei ispano-americani. La domanda che emerge non è quindi quale di queste immagini sia la più autentica, ma quanto Frida stessa abbia influenzato questi sguardi”*. Un interrogativo lasciato aperto al pubblico come occasione per riflettere occasione sull’immagine di Frida Kahlo e sul modo in cui la sua stessa arte contribuì alla costruzione del proprio mito.

2.2. Donne in luce. Mostra d’arte al femminile (2019)

Questa mostra che stiamo per analizzare rappresenta un unicum all’interno dell’arco cronologico indagato. Palazzo Ducale ha il merito di aver creato molteplici mostre monografiche in merito alle artiste, ma questa rassegna rappresenta un’eccezione rispetto all’ufficialità: si tratta infatti di un’iniziativa dal carattere sociale e solidale, legata più propriamente alle tematiche di attivismo femminista.

Donne in luce. Mostra d’arte al femminile si è svolta dal 14 al 17 febbraio 2019 in Ducale Spazio Aperto con l’obiettivo di donare il ricavato ad associazioni che lottano contro la violenza di genere. In esposizione Antonietta Anfossi, Laura Anfossi, Francesca Dall’Acqua, Ilaria Di Meo, Chiara Gennaro, Maria Mantero, Maddalena Palladini e Alice Passadore hanno messo a disposizione la loro arte per il bene della sorellanza.

Il progetto di riunire le artiste nasce da un’idea di Francesca Dall’Acqua – artista e organizzatrice – che vede nelle opere sue e delle sue colleghe un mezzo di comunicazione potente e, nella loro unione, la possibilità di aiutare altre donne come loro. La mostra, che in soli tre giorni ha avuto notevole successo, si è trasformata in evento itinerante ed è partita per Siena (20, 21, 22 settembre 2019). Nello stesso anno *Donne in luce* presenta altri due eventi: dal 16 al 29 novembre sono a Palazzo de’ Franchi per *Il cuore delle donne*, successivamente dal 5 al 22 dicembre presentano *Le commendatrici*, alla Commenda di Pré. L’intento sociale viene ribadito l’8 marzo 2020 con l’inaugurazione di *Ready Red*, annullata solo dopo due giorni a causa dell’emergenza da Covid-19.

Oggi *Donne in luce* è divenuta spazio di co-working aperto e si occupa di promuovere l'arte delle donne tra Genova, Siena e Roma. Negli anni le artiste che collaborano sono notevolmente aumentate.

Per approfondire meglio le dinamiche di questo progetto Ilaria Di Meo ha gentilmente accettato di svolgere un'intervista ai fini della ricerca, di seguito riportata in forma integrale, e che meglio racconta tutte le fasi di nascita e sviluppo dal progetto. La sua intervista è di grande aiuto e una forma forte di testimonianza dell'impegno sociale del collettivo, in particolare tenendo conto del fatto che non sono stati pubblicati cataloghi dei loro eventi.

Buongiorno Ilaria, grazie per questa intervista. Ci parli un po' di te e della tua formazione artistica?

Allora io ho ripreso da un po' di anni la mia carriera. Dipingo, scolpisco, ho fatto l'Accademia, ora faccio tante cose, ho due figlie. Da piccolissima facevo agonismo di scherma a livello altissimo. Poi mi sono messa un po' in disparte per seguire le mie figlie. Nel 2017 avevo ripreso a dipingere e in quel momento Francesca mi ha chiamato a Genova con il progetto "Donne in luce" per esporre. Da lì mi si sono aperte tantissime opportunità perché ho ripreso dei contatti che avevo lasciato in passato.

Cosa raccogli da "Donne in luce"? Quali sono le conseguenze di questa mostra a distanza di anni?

Molte delle relazioni, d'affetto e di lavoro, che ho sono partite proprio dalla rete che ha creato. Io credo moltissimo nella rete. Le donne spesso sono in competizione, ma se non sono così si riesce a fare veramente a fare una rete, a essere di supporto. E questo è stato. Con alcune di queste artiste io poi ho creato altre reti, facendole conoscere tra loro come Alice Passadore che io ho conosciuto grazie a Donne in luce e insieme ora stiamo collaborando insieme ad altri progetti. Io e Alice siamo diverse, ma anche molto affini come modo di vivere. Tutto è partito da quella mostra.

Abbiamo fatto tante mostre dedicate alla violenza sulle donne, ci sono tante storie da raccontare e tante artiste hanno da raccontare. Confesso che tutte le volte che Francesca mi

ha chiesto, io mi sono sempre messa a disposizione. Adesso a Siena, per esempio, c'è stata una serata per le associazioni che si occupano di questo problema. Il filo è molto sottile tra voler fare qualcosa e essere presa per una femminista assatanata. Anche perché nel campo dell'arte c'è da sempre un fortissimo maschilismo. Gli uomini sono sempre stati forti in campo artistico per motivi storici e culturali. Ancora oggi esiste, quindi quando una donna si butta viene contrassegnata come una femminista in senso negativo, polemico. Però ci si può aiutare, anche senza pubblicizzare eccessivamente, è un tema per noi molto caro a cui abbiamo dedicato tante cose, spero di farne altre. Mi piacerebbe però una cosa poco spettacolarizzata, da non creare troppo hype intorno. A me piace la concretezza, non voglio che passi il messaggio del marketing e che sia una cosa solo pubblicitaria e sembra che tu lo faccia per un ritorno di immagine. Anche se non era così, la percezione può essere diversa. In maniera discreta si può fare lo stesso moltissimo.

Certamente! Le vostre opere hanno come tema la femminilità o la violenza di genere?

No, non necessariamente. Donne in luce è partita con noi artiste come tema: ognuna portava le sue opere come rappresentanza di sé stessa. Io dipingo principalmente paesaggi, paesaggi marini e nelle mie opere c'è sempre un pesce che va contro corrente, in tutte le sue declinazioni. Sono allegri, apparentemente, poi c'è una profondità dietro. Poi man mano abbiamo avuto dei temi e dei titoli; quindi, avevamo un fil rouge che guidava la creazione delle opere. Io, per esempio, feci un quadro per la mostra dell'8 marzo, quella che poi chiuse per il lockdown: era una donna su fondo nero con una bustina di tè collegata al suo corpo e il significato era la donna maltrattata "come una bustina di tè". L'immagine era molto forte ed è stato quello più legato al tema e ognuno aveva rappresentato la violenza di genere con immagini molto impattanti, però non era necessario. Volevamo far riflettere, non angosciare. Il mio era forte, ma talmente pop che è stato poi acquistato da un produttore cinematografico. Lo stesso quadro lo esposi due anni dopo a Siena.

Una volta con Francesca ho fatto "Ora-n-Ge" che significava "ora in Genova" e l'arancio era il colore legato alla violenza di genere e alla campagna, ma io mi ricordo che feci un pesce, non per forza doveva essere così immediato il collegamento al tema.

Francesca è stata molto brava a mettere insieme questo gruppo e poi il gruppo si è ampliato per la capacità di stare insieme. Eravamo artiste professioniste, non tutte famose, perché

ovviamente le donne hanno meno notorietà degli uomini. Poi alcune di noi avevano già figli, casa, marito e io per esempio lavoravo di notte, quando mia figlia dormiva. Non poteva essere altrimenti, perché poi i bambini vogliono toccare, fare e vedere. E inoltre io sono molto metodica: mi alzo al mattino, mi metto a lavorare, mi fermo un secondo per mangiare, poi riprendo e devo farlo subito perché altrimenti perdo il flusso creativo e con i bambini non era facile. Sono stata fortunata perché ho ripreso e ora vivo di questo, ma non era scontato e io sono grata a “Donne in luce” perché mi ha fatto riavvicinare all’arte. Personalmente mi ha fatto riaprire e poi ho legato questi legami per me importantissimi con Francesca e con Alice. Questa rete permette di ampliare i contatti: c’è una mostra qui a Siena dove devi essere invitata dalla curatrice, con la quale io sono diventata molto amica, e l’anno scorso le ho fatto conoscere Alice e Alice ha esposto in questa mostra ben due opere. Una di queste, durante l’apertura, si collegava con dei fili alla mia. È stato molto emozionante.

Bellissimo, davvero toccante! Quindi la vostra partecipazione a Donne in luce è stata volontaria, non siete state selezionate secondo le vostre opere?

All’inizio no, Francesca ha proprio raccolto chi conosceva. È partito da una sua idea e lei ha visto quali contatti aveva. Io pubblicavo sui social e il suo compagno, che è un mio grande amico, ci ha messe in contatto e io le dissi di sì. L’unica cosa era essere donne e fare rete una con l’altra.

Con Virginia e Francesca abbiamo fatto tante altre esposizioni, ma senza “Donne in luce” non ci sarebbe niente. Io poi ho voluto portare l’evento a Siena, in questo palazzo del Settecento, meraviglioso, che appartiene a un barone, di cui io avevo il contatto. Da lì siamo diventati amici. Io riproposi una cosa un pochino più ampia rispetto a quella che avevano fatto a Genova, perché avevamo attrici e musicisti che hanno aggiunto la loro arte a questa mostra. Tutti si sono spesi per questo format. Io ho conosciuto così il regista Carmine Elia, che è il marito di una mia amica, lui si innamorò delle mie opere e tante di queste le ha inserite nelle sue fiction, come “Don Matteo”, “Mare fuori” e “Sopravvissuti”, che è stato girato a Genova. Lì lui ha messo il primo quadro che ho portato a Donne in luce.

Siamo poi state a Roma e lì, da venti iniziali, eravamo arrivate a un centinaio di artiste. Abbiamo fatto tantissime cose. Francesca poi ha cambiato lavoro, io ho continuato la mia carriera e mi sono trasferita, sono cambiate tante cose. Tutto grazie a Francesca, io grazie a

lei ora vivo di questo. Io feci conoscere a Francesca, Sandra Petreni che partecipò a quella mostra del lockdown perché è venuta a vedere la mostra di “Donne in luce” di Siena. Anche se con Sandra siamo diverse, la rete ti aiuta a collaborare con chi è molto lontano da te e la forza di quel rapporto è solidissima. Siamo una squadra pazzesca, ci sosteniamo. È incredibile, perché senza Francesca le nostre vite non si sarebbero mai intrecciate.

La tua percezione dell’essere una artista, e quindi anche una donna, pensi che sia cambiato? Pensi che ci sia più spazio per le artiste di esprimersi? Più occasioni lavorative?

Allora, prima lo sentivo molto di più, quando ero ragazza. Io poi ero molto appariscente, con questi capelli lunghi e biondi, e quando ti vedono che sei così carina pensano automaticamente che sei deficiente. La gente non mi prendeva sul serio. Ora me lo faccio scivolare addosso, vado per la mia strada, ho fatto talmente tante cose che anche artisti che lavorano tanto non hanno avuto le mie stesse occasioni. La cosa che mi piace di più è che io, dalla mia piccola campagna toscana, ho fatto delle cose grandi partendo da un dimenticatoio e posso dire che la tenacia ti porta davvero lontano. Ho tanti progetti in corso e sono davvero grata.

Un anno esposi a una mostra dove era presente un grande maestro, molto conosciuto, ma a quanto pare la mia opera venne notata di più. Lui era matto e la curatrice non si scompose perché sapeva che lui avrebbe reagito in quel modo. Io cerco di andare per la mia strada, ma sicuramente l’ambiente maschile non aiuta. Io mi ritengo molto inclusiva, non importa uomini o donne, io guardo la loro sensibilità, la loro arte. Attenzione, questa disparità esiste, bisogna cercare di scardinarla, perché tanti continuano a vivere in quella dinamica. Figurati, io che sono bionda, alta, magari anche carina o curata, a Marsiglia dove lavorai per un periodo, mi odiavano tutti. Erano tutti uomini, incaricati di aiutarmi e nessuno di loro mi aiutò, ma io feci da sola. Alla fine, uno di loro si tatuò un mio pesce e mi rinominarono “Madame Poisson”.

Mi sento di dire che è un tema che non tocca solo l’arte. Mia figlia lavora in una grande azienda e ricopre un ruolo di direzione. È andata a un evento di lavoro e ha portato con sé il fidanzato: nessuno si rivolgeva a lei, perché pensavano che quel ruolo ce l’avesse il fidanzato, l’uomo. Si presentavano a lui, non a lei. Il trucco è essere gentile: io più sono

odiata e più sono cordiale. Non funziona per tutti, ma per me ha funzionato. Perché il gioco è farti passare per donna isterica.

Non ci artisti nelle vostre mostre: è casuale o voluto?

Nasceva come “Donne in luce” quindi donne che si mettevano in luce, attraverso la propria arte. Però poi dopo non è stato più così. In verità, ne avevamo una in programma nel periodo del Covid e non siamo più riuscite a farla, ma metteva uomini e donne insieme, artisti e artiste. Era per sensibilizzare contro le spose bambine, purtroppo era in programma nel 2020. Dopo il Covid purtroppo alcune cose si sono perse. La mostra dell’8 marzo ci aveva consumato tanto mentalmente, fisicamente ed economicamente e da lì incominciammo prima a fare qualcosa di certo. Nel 2021 io ero via a Marsiglia, il gruppo si è diramato in Italia e credo che tutti sarebbero nuovamente disponibili e credo che potremmo fare cose anche di maggiore qualità. Il nostro terrore era quello di sfociare nel femminismo, perché facevamo tante tantissime cose solo donne.

Ecco, forse l’unico evento misto che siamo riuscite a fare è stato “Green”, sempre al Ducale. Una mostra sulla sensibilità all’ecologia e chiamai alcuni amici, uomini chiaramente. Sempre Francesca ovviamente.

A distanza di anni, cosa cambieresti? Ci sono cose che avreste potuto fare meglio o rischi che avete saputo evitare?

Chiaramente oggi ho un’esperienza che ti direi che avrei aggiustato il tiro. Quando si impara si mette a frutto l’esperienza, però col senno di poi abbiamo fatto anche tanto. La nostra volontà di aprire agli uomini forse poteva avvenire un pochino prima, però siamo partite con quel concept di essere solo donne. La nostra idea era “partiamo, facciamola”. Oggi se faccio una mostra, studio moltissimo la curatela, seguo passo passo tutto l’allestimento, però è stato bello lo stesso, eravamo “rustiche”. C’era una spensieratezza, io mancavo da 6 anni a Genova, mi mancava moltissimo, quindi ero molto contenta dell’occasione. Poi più passavano gli anni, più sentivo di dover fare qualcosa di meglio, di fare qualcosa di qualità. Io faccio quasi sempre un’opera apposta per quella mostra, non accetto di fare brutte figure, mi preparo bene per esporre. Poi non puoi mai essere veramente preparata, però spingermi

oltre i miei limiti è bellissimo e mi permette di creare altre connessioni. L'arte ha bisogno di connessioni, di relazioni. Il bello dell'essere un artista contemporanea è quello di parlare con il pubblico, la connessione è importantissima. E "Donne in luce" ha puntato su questo aspetto vitale.

Sebbene *Donne in luce* non sia promotrice di una riscrittura del canone artistico, questa esperienza rappresenta un tentativo di grande rilevanza all'interno della cornice di Palazzo Ducale ed era perciò doveroso inserirla all'interno di questa tesi. Costituisce un esempio di forte collettivismo, legato a dinamiche di sorellanza che vedono nell'espressione artistica un elemento comune a tutte le sue artiste. Ringraziamo Ilaria per aver permesso a questo progetto di essere raccontato.

2.3. Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà (2022)

Questo grande tributo a una delle più famose fotografe del XX secolo, è stata realizzata in due sedi differenti. La mostra nasce da un progetto del MuDEC di Milano in collaborazione con il Comitato Tina Modotti, che si è occupato dei contenuti storico-artistici. Il museo milanese ha ospitato la mostra dal 1° maggio al 7 novembre 2021 e, dato l'enorme successo, è toccato a Fondazione Palazzo Ducale accogliere la mostra dall'8 aprile al 9 ottobre 2022 all'interno della Loggia degli Abati⁶⁸.

Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà è stata prodotta da 24 ORE Cultura-Gruppo 24 ORE e curata da Biba Giacchetti, profonda conoscitrice di Modotti, in collaborazione con Sudest57. L'obiettivo della rassegna era quello di raccontare l'impegno politico e sociale di Modotti attraverso la sua arte e individuando due percorsi tematici: il tema della libertà, inteso come libertà di pensiero, di donna, di individuo che non scende a compromessi e non rinuncia ai suoi ideali; e il tema del Messico, paese adottivo e luogo di importanti incontri con altri

⁶⁸ *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, Fondazione Palazzo Ducale, pagina ufficiale della mostra (consultabile al seguente link <https://palazzoducale.genova.it/mostra/tina-modotti/> ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

artisti impegnati socialmente e politicamente, da Frida Kahlo a Diego Rivera fino a José Clemente Orozco⁶⁹.

Il catalogo⁷⁰ della mostra tiene conto proprio di queste due tematiche come fil rouge per sviluppare la narrazione biografica e artistica di Tina Modotti e lascia parlare liberamente le sue fotografie, introdotte da soli due saggi. Il primo, di Biba Giacchetti⁷¹, racconta le fasi di approccio e di distacco di Modotti dalla fotografia nonché gli artisti e i luoghi che ne hanno condizionato l'attività artistica. Giacchetti, demoralizzata dalla dispersione delle stampe dell'artista, che non appartengono a un unico centro, rimane affascinata dal lavoro di ricerca del Comitato e per questo decide di ricostruire una retrospettiva documentata della fotografia della artista che dia valore tanto alla sua arte quanto al suo impegno politico e sociale.

Dopo gli anni formativi tra Italia, Stati Uniti e California, tra il 1923 e il 1926, Modotti ha l'opportunità di sviluppare progressivamente uno stile autonomo, in cui la ricerca formale si combina con una crescente attenzione ai soggetti popolari: lavoratori, contadini, donne e simboli della cultura messicana diventano i protagonisti delle sue immagini. La sua fotografia si distingue per una tensione tra estetica e impegno, in cui la costruzione formale — fatta di linee, contrasti e composizioni rigorose — non è mai fine a sé stessa, ma funzionale alla trasmissione di un messaggio sociale. L'artista supera il documentarismo per costruire immagini che sintetizzano visione politica e ricerca visiva. Le sue istantanee non si limitano a rappresentare la realtà, ma contribuiscono a costruire una nuova iconografia della classe lavoratrice e delle istanze rivoluzionarie. Tuttavia, questa fase si interrompe bruscamente con l'espulsione dal Messico e il progressivo abbandono della fotografia a favore dell'impegno politico diretto, segnando quello che il saggio definisce come un "*ultimo atto*" della sua carriera artistica. Nel complesso, emerge la figura di una artista la cui opera si colloca in un equilibrio complesso tra forma e contenuto, tra ricerca estetica e militanza politica, rendendo Tina Modotti un caso emblematico di come la fotografia possa diventare strumento di coscienza e azione.

Il secondo saggio⁷² espone con profondità e chiarezza gli stimoli e i contesti storici e politici che hanno guidato Modotti nel suo impegno di artista e attivista. Partendo dalle

⁶⁹ Fondazione Palazzo Ducale, *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, comunicato stampa, Genova, 2022.

⁷⁰ B. Giacchetti (a cura di), *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

⁷¹ B. Giacchetti, *Tina Modotti*, in "Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà", 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pp. 15-21.

⁷² P. Ferrari e C. Natoli, *Tina Modotti tra arte e libertà*, in "Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà", 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pp. 23-27.

condizioni del Messico del 1917, l'artista si ritrova coinvolta nel fiorente Rinascimento messicano in cui sono impegnati Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, sostenuti dalla rivista "El Machete", futuro quotidiano comunista. I due sono impegnati nella creazione dei *murales* a difesa della cultura indio-creola, con lo scopo di usarli come strumento didattico e pedagogico per la popolazione.

Modotti, che vede nel paese prima un mito, poi una culla e infine una casa, rimane così affascinata dalla sua forza di ricostruzione e di difesa della propria libertà e indipendenza che fa una traduzione fotografica del "dramma messicano": l'arte, strettamente connessa alla politica, è per lei un'attività militante a difesa degli oppressi che si esprime attraverso simboli e oggetti evocativi dello scenario sociale e umano. Un esempio sono i *Cavi del Telefono* (1925) che rimanda all'irrompere della modernità. La svolta artistica avviene nel 1926, quando Weston ritorna negli Stati Uniti e Modotti si unisce a Rivera e Xavier Guerrero per un viaggio a Chapingo, dove era in corso la costruzione di un affresco per la Scuola Nazionale dell'Agricoltura. Qui Tina fa da modella e ha tempo per avvicinarsi a Guerrero, all'epoca anche capo del Partito comunista. La sua adesione al movimento non tarda ad arrivare, ufficializzandosi nel 1927, e la guida verso quella che sarà la sua scelta di vita irrinunciabile: l'impegno politico militante e il partito. È un periodo di grande sperimentazione e di delineamento dei tratti inimitabili della "fotografia sociale" di Modotti. I suoi soggetti preferiti diventano il contadino indio, le forme di lavoro minorile, le donne che abitano la miseria urbana e sono emblema di disuguaglianza, uniti ai simboli della falce e del martello, della pannocchia e della cartuccera, della chitarra e del sombrero. Grata e legata agli insegnamenti di Weston, realizza nel 1929 la sua serie più famosa, *Le donne di Tehuantepec*⁷³, icone di una immagine e di una dignità femminili, ma soprattutto indigene, contrapposte agli ideali maschilisti delle classi borghesi messicane e catturate nei loro huipil tradizionali.

Sul finire degli anni Venti, tutti questi punti di riferimento e di ispirazione per Modotti vengono piano piano a mancare. Il Rinascimento messicano esaurisce il proprio potenziale e contemporaneamente si moltiplicano gli assassini politici contro la sinistra. Tra questi vi rimane coinvolto anche Julio Antonio Mella, recente compagno di Tina. L'artista, sconvolta dalla vicenda, ne trae una istantanea⁷⁴ che lo raffigura appena deceduto in ospedale a Città del Messico. Il Partito Comunista viene decretato fuori legge e Modotti si ritrova in carcere per

⁷³ T. Modotti, *Donna di Tehuantepec con zucca dipinta sulla testa*, 1929, in "Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà", 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pag. 87 e nella copertina del comunicato stampa.

⁷⁴ T. Modotti, *Julio Antonio Mella*, Città del Messico, gennaio 1929, in "Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà", 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pag. 87.

due settimane, la condanna è l'esilio in Europa. Da quel momento la sua fotografia cambia e ne risente l'attività artistica: l'artista racconta che i nuovi paesi da lei esplorati – Germania e URSS – non le permettono di lavorare come in Messico. A Berlino, in particolare, si scontra con i generi amati all'epoca, il ritratto e il reportage, da lei considerati troppo tecnici, per non parlare della mancanza della luce messicana. In una lettera a Weston, racconta: *“Ho cominciato a uscire con la macchina fotografica ma nada. Tutti qui continuano a dirmi che la Graflex è troppo appariscente e voluminosa; qui tutti usano macchine più compatte. Naturalmente mi rendo conto del vantaggio: si attrae meno l'attenzione. [...] Il materiale che si trova nelle strade è ricco e meraviglioso, ma la mia esperienza mi dice che il modo in cui sono abituata a lavorare, impostando lentamente la mia inquadratura etc., non è adatto a questo tipo di lavoro. Quando finalmente trovo la composizione o l'espressione giusta, lo scatto è già andato. Suppongo di voler fare l'impossibile, e quindi non faccio nulla”* (Berlino, 23 maggio 1930)⁷⁵. A questi anni appartiene la rinuncia alla fotografia di Tina Modotti, troppo soffocata e poco stimolata per accettare persino di diventare fotografa ufficiale del partito.

Dal 1934 in poi si apre per Modotti una nuova fase di vita, legata certo più all'attivismo che all'arte. Insieme a Vittorio Vidali, nuovo compagno, si sposta prima in Francia e poi in Spagna per partecipare alle prime grandi manifestazioni antifasciste. In questo momento, l'artista ritrova quegli ideali scoperti durante la stagione messicana: antifascismo, libertà, emancipazione degli oppressi, solidarietà e difesa della cultura. In nome di questi valori tra il 1936 e il 1939 si occupa del Soccorso rosso spagnolo, organizzando gli ospedali militari e prendendosi cura dei civili feriti, e partecipa al Congresso internazionale degli scrittori a Valencia, Barcellona e Madrid. Enormemente provata da questo intenso periodo di attivismo sociale e politico, si spegne a Città del Messico nel 1942.

Questi due saggi introducono la seconda parte del catalogo, il vero e proprio allestimento della mostra, che racconta queste tappe biografiche attraverso tre sezioni tematiche. Le opere sono intervallate da frammenti di lettere che Tina scrive a Weston e che ben esprimono i suoi sentimenti, tradotti poi in immagini. La prima sezione⁷⁶ racconta gli esordi, l'avvicinamento a Weston e la ricerca del proprio stile. Da modella ad allieva a compagna di vita, le prime sale della mostra esplorano il rapporto di Modotti e Weston, uniti dall'iconico e irrinunciabile strumento della Graflex. Si tratta di scatti intimi, spontanei, nati

⁷⁵ V. Agostinis, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, Milano, 2008 e citato in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pag. 115.

⁷⁶ *Gli esordi, il legame con Weston e la conquista del proprio stile* in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pp. 31-60.

per caso, come quello di Tina che prende il sole del 1924. A questa sezione appartengono le prime sperimentazioni quali *Geranio* (1924), *Cactus* (1925) e *Rose* (1925), definite dalla stessa Modotti – nelle sue lettere del giugno 1927⁷⁷ – come espressione di sensualità e tendenza al misticismo. Seguono tentativi paesaggistici come *Facciata di una hacienda* (1926) e la piccola serie sul *Convento di Tepotzotlàn* (1924), di cui l'artista riprende solamente scorci e angoli, in una composizione perfettamente costruita come le ha insegnato il suo maestro. E infine *Prospettiva con cavi telefonici* (1925), simbolo di innovazione e modernità di un paese in fase di ricostruzione.

La seconda sezione⁷⁸ è la massima espressione della libertà attraverso le immagini della sua “fotografia sociale”. Esempi importanti sono *Donna con bandiera* (1928), che fa anche da copertina al catalogo e incarna il suo impegno politico appena ufficializzato l'anno precedente, i numerosi *Lavoratori* (1928) e i *Contadini padre e figlio* (1927) che Modotti sente vicini, anche lei infatti ha sofferto la fame e la fatica. Le mani dei contadini sono il suo soggetto preferito: scure e callose, sono il simbolo dell'ideologia comunista. L'accostamento al partito si legge anche mediante gli scatti che raffigurano la rivista “El Machete” o nelle composizioni di *Sombrero, falce e martello* (1927) e *Pannocchia, chitarra e cartuccera* (1927). Altrettanto importanti le istantanee che raffigurano i suoi compagni politici come *Julio Antonio Mella* (1928 e 1929), di cui sono presenti sia il ritratto che la fotografia del suo corpo in ospedale e accanto la foto di *Tina dopo l'attentato* (1929). A lui, amore di pochi mesi finito in tragedia, è dedicata un'intera sala. Ancora gli amici *Diego Rivera e Frida Kahlo alla manifestazione del Primo Maggio* (1929).

Infine, la terza sezione⁷⁹ ci restituisce il periodo messicano, il ciclo de *Le donne di Tehuantepec* e il graduale allontanamento dalla fotografia. Qui immagini di donne e bambini dominano la scena, da *Donna incinta con bambino in braccio* (1929) a *Bambino davanti a un cactus* (1928) o ancora *Bambina che porta acqua* (1929). Tutta la tradizione indio-creola emerge da queste riprese di vita quotidiana, di povertà e di sfruttamento minorile accompagnate dalla dignità e dall'orgoglio delle donne, rivestite di colori e fiori nei loro abiti tradizionali. Il periodo europeo è piuttosto scarso di opere proprio a causa della rinuncia di Modotti alla fotografia. Ne conserviamo solo qualcuna, tra cui *Giovani pionieri* (1930),

⁷⁷ V. Agostinis, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, Milano, 2008 e citato in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pag. 42.

⁷⁸ *La fotografia come scuola di libertà*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pp. 61-92.

⁷⁹ *Il Messico, le donne e la rinuncia alla fotografia*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021, pp. 93-120.

bambini tedeschi lontani dalle condizioni di miseria dalla luce messicana tanto amata dall'artista, e *Al giardino zoologico* (1930). Chiude la mostra *Tina Modotti ha muerto*, poesia che Pablo Neruda le dedica in onore della sua breve vita.

Sebbene Tina Modotti dedichi solo sette anni della sua vita all'arte, la collezione di fotografie – circa un centinaio – raccolte prima al Mudec e poi a Palazzo Ducale delinea bene il suo spirito anticonformista e indipendente ed espone in maniera esaustiva gli ideali che hanno guidato la sua vita e la sua arte. Questa mostra si pone come tassello successivo per la riscoperta dell'artista dopo la prima grande rassegna organizzata al Moma nel 1977⁸⁰: l'esposizione raccoglieva 40 lavori dell'artista, molti dei quali sono riproposti nella mostra del 2021-2022, ed era a cura di John Szarkowski, allora direttore del Dipartimento di Fotografia. L'iniziativa ha dato vita al graduale recupero dei testi, delle documentazioni e dei saggi che hanno al centro Tina Modotti, oltre al lavoro di ritrovamento e raccolta delle sue opere.

Ancora oggi la figura di Tina Modotti è l'emblema della donna emancipata che, attraverso le sue fotografie, ha concentrato la sua attenzione – e il suo obiettivo – verso i più deboli: lavoratori, donne, bambini, gli oppressi di una società che dimentica coloro che sono svantaggiati. Modotti li rende protagonisti, visibili agli occhi di tutti per la prima volta e dà loro una dignità mai concessa prima. Non sorprende dunque che le sue retrospettive siano un successo, dal momento che ci comunicano un'artista e una donna poliedrica, instancabile, irremovibile, coerente e libera. La dimensione dell'essere “una donna che fa arte”, spesso tema preponderante rispetto alle opere, non traspare nella struttura della mostra o nel percorso tematico. Qui il suo lavoro ha potuto auto raccontarsi e aprire passaggi su scenari che non sono molto lontani dalla nostra realtà contemporanea, per questo, forse, la sua figura e le sue fotografie sono tanto apprezzate.

A dimostrazione del fascino per il suo lavoro e la sua vita, numerose monografiche sono state realizzate dopo il 2022: al Centro Saint Benin di Aosta (novembre 2022 – marzo 2023), al Palazzo Roverella di Rovigo (settembre 2023 – gennaio 2024), al CAMERA di Torino (ottobre 2024 – febbraio 2025), al Palazzo Pallavicini di Bologna (settembre 2024 – febbraio 2025) e al Museo di Roma in Trastevere (maggio – settembre 2025).

⁸⁰ J. Szarkowski, *Tina Modotti (1896-1942)*, MoMa, New York, 10 gennaio-3 aprile 1977.

2.4. Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione (2023)

Dal 16 novembre 2023 al 1° aprile 2024 Palazzo Ducale ha ospitato la mostra su Artemisia Gentileschi, curata da Costantino D’Orazio in collaborazione con Anna Orlando. L’allestimento è stato curato da Arthemisia e Fondazione Palazzo Ducale assieme al Comune di Genova e Regione Liguria. Il sostegno e la promozione di Arthemisia hanno favorito la costruzione di un’altra partnership con Susan G. Komen Italia, organizzazione nazionale per la lotta contro il tumore al seno. La mostra, infatti, si inserisce nel progetto “L’arte della solidarietà”, secondo cui parte degli incassi della bigliettazione sono stati devoluti a Komen Italia per la realizzazione di piani di tutela per la salute delle donne.

Secondo le dichiarazioni dei suoi organizzatori nel comunicato stampa, la rassegna aveva come obiettivo la narrazione della vita di Artemisia attraverso il suo talento e le sue opere, accostate a quelle del padre Orazio. Il percorso espositivo è stato organizzato in undici sezioni tematiche dai seguenti titoli: giovinezza e maturità di Artemisia, il talento delle donne tra Cinquecento e Seicento, Artemisia alla bottega del padre, le donne minacciate di Artemisia, la vendetta di Artemisia, Orazio Gentileschi e Roma criminale, dopo Roma Artemisia a Firenze, Sansone e Dalila, l’eredità di Artemisia, Artemisia a Napoli⁸¹. All’interno del catalogo i titoli sono stati successivamente rimaneggiati e vi è stata aggiunta una sezione sul processo ad Agostino Tassi⁸². I prestiti ottenuti sono di grande prestigio e vengono da alcune delle più alte istituzioni come il Museo di Capodimonte di Napoli, Gallerie degli Uffizi di Firenze e il Museum of Fine Arts di Houston.

Dal 10 gennaio 2024 la mostra si arricchisce di altri due capolavori eccezionali⁸³: la *Allegoria dell’Inclinazione* (1615-1616) e la *Conversione della Maddalena* (1613-1615). La prima viene commissionata ad Artemisia – che ne fa un autoritratto – per Casa Buonarroti e fa parte delle 8 virtù allegoriche dedicate a Michelangelo; è la prima volta che la tela viene esposta al di fuori della sua sede. La seconda è stata commissionata da Cosimo II per la moglie Maria Maddalena d’Austria; qui la Gentileschi non raffigura la santa nell’atto di contrizione, quanto piuttosto nell’attimo di ribellione e disgusto che le fanno allontanare da sé lo specchio, simbolo di vanità e della sua condizione. La Maddalena di Artemisia è un’eroina

⁸¹ Fondazione Palazzo Ducale, *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, comunicato stampa, Genova, 15 novembre 2023.

⁸² C. D’Orazio (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, Skira editore, Milano, novembre 2023, pag. 135.

⁸³ Fondazione Palazzo Ducale, *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, comunicato stampa, Genova, 15 novembre 2023.

capace di allontanarsi da una dimensione che non le appartiene più per avvicinarsi alla salvezza.

Già dalle prime pagine istituzionali⁸⁴, emerge una duplice direzione: da un lato leggere l'arte di Artemisia ricostruendo il contesto storico, artistico e sociale di produzione, dall'altro proporre questa artista come simbolo di resilienza femminile e di lotta contro la violenza di genere. Il titolo, *coraggio e passione*, rimanda a questo concetto di duplicità suggerendo l'idea di un *coraggio* esistenziale, quello di una donna che affronta la subordinazione di essere “figlia di” unito alla sua *passione* artistica, intesa come talento e forza creativa. Piano biografico e piano artistico si intrecciano tanto nel catalogo quanto nella narrazione espositiva.

Il saggio di apertura di Costantino D'Orazio⁸⁵ riflette da subito sulla complessità delle relazioni che girano attorno alla figura di Artemisia. La dinamica degli intrecci di rapporti economici, professionali e artistici si sviluppa a partire dalle collaborazioni tra Orazio e Agostino Tassi, che dal 1611 lavorano fianco a fianco nella sala del Concistoro al Palazzo pontificio di Montecavallo. Un altro cantiere romano, il Casino delle Muse, li vede di nuovo colleghi l'anno successivo. Ciò che Orazio Gentileschi ignora è che Tassi ha già esercitato violenza carnale su Artemisia, la quale il 18 marzo 1612 presenta al Tribunale del Governatore la propria deposizione in merito a tale aggressione. D'Orazio si domanda come la collaborazione tra Gentileschi e Tassi abbia potuto continuare e procede a ricostruire pezzo per pezzo, in maniera storiografica, gli atti del processo ad Agostino. Da qui si muove la riflessione sulla figura di Orazio: da un lato un padre premuroso e comprensivo il cui unico obiettivo è quello di riabilitare la reputazione della figlia e del loro nome, dall'altra un uomo d'affari, che, dopo la fuga di Caravaggio da Roma, si ritrova accerchiato da nuovi pericolosi soci, più che da artisti. Le dinamiche di questi rapporti economici vengono approfondite ulteriormente nella sezione *Orazio Gentileschi e Roma criminale* all'interno del catalogo.

Altri due saggi hanno attirato l'attenzione a causa del loro legame tematico con la presente tesi. Il primo è stato scritto da Yuri Primarosa ed è intitolato *La libertà di Artemisia*.

⁸⁴ C. D'Orazio (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, Skira editore, Milano, novembre 2023, pp. 8-13.

⁸⁵ C. D'Orazio, *Orazio, Agostino, Artemisia: una questione d'onore*, in C. D'Orazio (a cura di), “Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione”, Skira editore, Milano, novembre 2023, pp.13-24.

*Espedienti e talenti di un'artista senza "paura di sorte alcuna"*⁸⁶. L'autrice mette in luce la definizione dell'epoca del concetto di libertà: nel caso di Artemisia, infatti, la libertà è una costruzione progressiva e strategica, ottenuta nonostante la condizione immutabile di donna.

Primarosa ricostruisce una fase cruciale della vita di Artemisia Gentileschi — il passaggio da Firenze a Roma negli anni Venti del Seicento — come momento di crisi ma al tempo stesso di ridefinizione identitaria, mettendo in luce una dimensione spesso trascurata dalla storiografia tradizionale: quella di un'artista capace di agire strategicamente all'interno di condizioni instabili e sfavorevoli. L'immagine che emerge è quella di una figura "in movimento", non solo geograficamente ma anche socialmente e professionalmente, costretta a negoziare continuamente la propria posizione tra debiti, relazioni compromesse e opportunità di rilancio. Le lettere, in particolare quella indirizzata a Francesco Maria Maringhi, rivelano con straordinaria immediatezza questa consapevolezza: Artemisia difende la propria reputazione, rivendica la propria autonomia e mostra una lucidità nel valutare i rischi sociali del proprio comportamento che contrasta con l'immagine stereotipata della donna passiva.

Il saggio insiste inoltre sul rapporto tra biografia e produzione artistica, evidenziando come la mobilità e le difficoltà economiche non rappresentino un ostacolo alla carriera, ma diventino parte integrante della costruzione di una identità professionale. La pittura di Artemisia — come dimostrano opere quali le figure femminili sensuali e potenti analizzate nel testo — si configura come spazio di sperimentazione in cui il corpo femminile non è più oggetto di contemplazione, ma luogo di espressione di una soggettività complessa, capace di incarnare tensioni tra vulnerabilità e forza. Tuttavia, Primarosa individua la problematica: la libertà di Artemisia è sempre inscritta entro i limiti di un sistema che continua a definirla attraverso categorie di genere e reputazione, tanto che anche le sue relazioni personali e le sue scelte artistiche risultano costantemente esposte al giudizio sociale.

In questa prospettiva, la figura di Artemisia si configura non tanto come eccezione isolata, quanto come punto di osservazione privilegiato per comprendere le contraddizioni della condizione femminile nell'età moderna: una condizione in cui l'emancipazione è possibile solo attraverso una continua negoziazione tra autonomia e conformità. Il saggio, dunque, pur valorizzando la straordinaria capacità dell'artista di affermarsi, evita una lettura celebrativa, restituendo invece la complessità di un percorso segnato da precarietà, ambiguità

⁸⁶ Y. Primarosa, *La libertà di Artemisia. Espedienti e talenti di un'artista senza "paura di sorte alcuna"*, in C. D'Orazio (a cura di), "Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione", Skira editore, Milano, novembre 2023, pp. 37-45.

e consapevolezza strategica, elementi che contribuiscono a definire Artemisia non solo come protagonista della storia dell'arte, ma come soggetto pienamente inserito nelle dinamiche sociali del suo tempo, che “senza paura di sorte alcuna” è l'artefice di tutta la sua carriera.

L'altro saggio selezionato è quello scritto da Costantino D'Orazio, il curatore della mostra, intitolato *Il coraggio di essere artista. Le donne nell'arte tra Cinquecento e Settecento*⁸⁷. D'Orazio propone una macro-lettura che pone Artemisia Gentileschi all'interno di una storia più estesa e strutturale della presenza femminile nell'arte, mettendo in evidenza come la sua eccezionalità sia inseparabile dalle condizioni di marginalità che caratterizzano il sistema artistico dell'età moderna. Il punto di partenza è il modello culturale rinascimentale delineato nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: alla donna viene riconosciuto un ruolo decorativo e subordinato, privo di autonomia espressiva e confinato entro i limiti della grazia, della modestia e della conversazione. Questa costruzione teorica costituisce il presupposto ideologico che per secoli regola l'accesso femminile ai saperi e alle pratiche artistiche.

All'interno di questo quadro, il saggio evidenzia come, tra XVI e XVII secolo, si sviluppino progressivamente una tensione tra norma e pratica, testimoniata dalla crescente diffusione di trattati, testi pedagogici e dibattiti sulla natura e sulle capacità delle donne. Se da un lato si afferma una retorica della “donna colta”, capace di partecipare alla vita intellettuale, dall'altro permane una sostanziale limitazione dell'accesso ai mezzi concreti di formazione e produzione artistica. Le donne possono apprendere, ma entro confini rigidamente controllati; possono dipingere, ma solo in contesti domestici o sotto la supervisione maschile; possono essere apprezzate, ma difficilmente riconosciute come professioniste autonome. È in questa contraddizione che si inseriscono le prime figure di artiste, il cui percorso appare inevitabilmente legato a condizioni eccezionali, come l'appartenenza a famiglie di artisti o la protezione di ambienti colti e aristocratici. Attraverso una serie di casi emblematici — da Properzia de' Rossi a Sofonisba Anguissola, da Lavinia Fontana a Elisabetta Sirani, fino a Fede Galizia e Giovanna Garzoni — D'Orazio costruisce una genealogia che mette in luce tanto le possibilità quanto i limiti dell'agire femminile nell'arte.

Queste artiste condividono una serie di caratteristiche ricorrenti: una formazione familiare, una precoce esposizione al lavoro artistico, una costante necessità di legittimazione

⁸⁷ C. D'Orazio, *Il coraggio di essere artista. Le donne nell'arte tra Cinquecento e Settecento*, in C. D'Orazio (a cura di), “Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione”, Skira editore, Milano, novembre 2023, pp. 67-77.

e una forte attenzione alla propria reputazione. Tuttavia, ciascuna di esse sviluppa strategie specifiche per affermarsi, in particolare, emerge con forza il tema della negoziazione tra visibilità e rispettabilità: per poter operare nello spazio pubblico, le donne devono continuamente dimostrare la propria moralità, evitando qualsiasi comportamento che possa compromettere la loro immagine. In questo contesto, la figura di Artemisia Gentileschi si configura come un punto di svolta, non tanto perché rappresenti un unicum assoluto, quanto perché porta a compimento una serie di tensioni già presenti nelle esperienze precedenti. A differenza di molte sue contemporanee, Artemisia riesce infatti a trasformare la propria attività artistica in una professione stabile e riconosciuta, superando i confini della dimensione domestica e affermandosi in un mercato internazionale. Tuttavia, D'Orazio sottolinea come la sua affermazione non elimina le disuguaglianze strutturali, ma le rende più visibili, mostrando quanto sia necessario uno sforzo individuale straordinario per ottenere ciò che agli uomini è concesso come norma.

Un elemento centrale del saggio riguarda inoltre la trasformazione dell'immagine femminile, nelle opere delle artiste analizzate, e in particolare in quelle di Artemisia: all'interno della rappresentazione artistica il ruolo della donna cambia da oggetto passivo a soggetto attivo. Le eroine bibliche e mitologiche diventano così strumenti attraverso cui esplorare nuove forme di *agency femminile*. Questo passaggio costituisce uno degli aspetti più interessanti del fenomeno, poiché dimostra come il cambiamento avvenga non attraverso una rottura radicale, ma attraverso una progressiva rielaborazione dei modelli esistenti.

D'Orazio conclude con una riflessione sulla costruzione della memoria artistica, evidenziando come molte di queste figure siano state a lungo marginalizzate o dimenticate, e come la loro riscoperta sia il risultato di un processo critico relativamente recente che si è interrogato sulle forme di conservazione e trasmissione del sapere. In questo senso, l'attenzione contemporanea verso Artemisia Gentileschi e le altre artiste non rappresenta soltanto un recupero storico, ma anche un atto di ridefinizione dei canoni, che implica una revisione delle categorie interpretative tradizionali. Tuttavia, D'Orazio invita implicitamente a mantenere uno sguardo critico su questo processo, evitando letture anacronistiche che rischiano di proiettare sul passato sensibilità e valori propri del presente.

Questa rassegna, che ha creato moltissime aspettative per via dei suoi prestigiosi prestiti, è in realtà l'evento maggiormente dibattuto all'interno del quadro di Palazzo Ducale. Il personaggio di Artemisia Gentileschi dava la possibilità di leggere, interpretare e

rappresentare in allestimento tematiche legate alle questioni di genere. Un'occasione decisamente mancata, da quello che riportano le testate giornalistiche nei giorni successivi all'inaugurazione.

La prima polemica arriva sulla rivista *Exibart* il 19 dicembre 2023⁸⁸. Noemi Tarantini, conosciuta su Instagram come “*Etantebellecose*”, procede a sviscerare la mostra dopo averla vista lei stessa in prima persona. Tarantini è stata chiamata da due studentesse di storia dell'arte dell'Università di Genova che, uscendo dall'esposizione, si sono dichiarate “*preoccupate e provate*” dall'esperienza. L'impatto con la prima sala è straziante: sul pannello di introduzione campeggia una mappa della Roma del 1610, accompagnata dal titolo “Dove tutto è cominciato”. Pallini rossi numerati segnalano molteplici punti, esplicitati in una legenda in basso a destra. Sono i luoghi degli incontri tra Artemisia Gentileschi e Agostino Tassi, il maestro che ha più volte abusato di lei. Difatti, il termine “*stupro*” compare morbosamente più e più volte nei pannelli successivi, arrivando persino ad affermare che “*Artemisia deve molto del suo successo anche a quello*” (Fig. 2). La figura di questa artista è poi introdotta attraverso l'autorialità di 3 figure cardine: il padre Orazio, Agostino Tassi e Caravaggio.

Un cartello che rimanda a “un'esperienza unica” accoglie il pubblico nella terza sala: qui, il Casino delle Muse – analizzato nel catalogo – viene proiettato sul soffitto e una voce fuori campo narra che, forse, sui ponteggi Agostino e Orazio hanno conversato a lungo sulla possibilità di un matrimonio riparatore. Quello che Tarantini ci sottolinea è la dimensione aneddotica e romantica che oscura i fatti storico-artistici, su cui una mostra dovrebbe costruirsi. La stanza successiva mette a confronto vittima e carnefice: Vittorio Sgarbi, presidente del comitato scientifico, definisce questo accostamento “*particolare dal punto di vista ideologico e culturale*”⁸⁹. E infatti, a metà percorso, troviamo la sala che ospita tutti gli atti del processo ad Agostino Tassi, concessi dall'Archivio di Stato di Roma, e che testimoniano le torture subite dalla Gentileschi in tribunale per poter dimostrare l'aggressione (Fig. 5).

L'exploit avviene nella sezione successiva. L'ambiente è semi buio, una voce femminile interpreta le parole di Artemisia durante il processo, che raccontano

⁸⁸ N. Tarantini, *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*, su “*Exibart*”, area “Attualità”, 19 dicembre 2023.

⁸⁹ M. Arnaldi, *Sgarbi irrompe all'anteprima di Artemisia Gentileschi al Ducale di Genova*, su “*Il Secolo XIX*”, 15 novembre 2023.

dettagliatamente la violenza subito, mentre al centro della stanza un vero letto si ricopre di fulmini e tuoni. Alle pareti sono proiettate le opere della artista, grondanti di sangue. Nessun disclaimer avvisa il pubblico prima di entrare. L'installazione viene definita come una *“spettacolarizzazione del dolore e dello stupro”* (Fig. 4).

Successivamente si procede nella narrazione poetica – quasi mitologica – delle artiste che, come la protagonista, si sono affermate strategicamente nell'ambito della pittura, *“nonostante”* fossero donne. L'unico sostegno storico-artistico, secondo Tarantini, sarebbe rappresentato dal breve accenno alla pittura caravaggesca genovese, che ha un forte legame con il padre Orazio. Conclude la mostra la sezione sulla moda della Gentileschi: dal momento che attorno a lei si era sviluppato un circuito di personalità elitarie, il suo stile raccontava la donna e l'artista che era, costoso, raffinato e all'ultima moda.

*“L'orrore continua nel bookshop”*⁹⁰. Tarantini racconta di essere rimasta sconcertata alla vista del merchandising della mostra, dove ha trovato le stampe dei quadri di Artemisia con slogan kitsch come *“I'm not your baby”* oppure *“no santa no bitch”*. Con lo slogan di Agostino Tassi – *“Io del mio mal ministro fui”* – stampato su una maglietta, raggiungiamo l'apice.

Sicuramente *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* è l'esposizione maggiormente dibattuta, sia per i contenuti storico artistici, sia per l'allestimento e l'attendibilità delle fonti. In seguito a questa dura critica da parte di Tarantini, i movimenti Non Una Di Meno (NUDM) e Mi Riconosci? si sono mobilitati con una raccolta firme per chiedere di modificare la struttura della mostra, a cominciare dalla rimozione dell'installazione del letto, i cui pannelli erano stati macchiati di vernice rossa dal gruppo Bruciamo Tutto (Fig. 6). Il Comitato scientifico ha ribattuto aspramente con un rifiuto, ribadendo la scientificità del progetto e rimanendo irremovibili sull'esperienza immersiva.

Quanto riportato da Noemi Tarantini, suggerisce l'idea che Artemisia Gentileschi non avrebbe voluto essere ricordata come l'artista stuprata. Forse, non avrebbe voluto nemmeno essere un'icona femminista, *“ma questo non lo sappiamo”*. Sappiamo invece, quanto queste tematiche siano ancora piuttosto contemporanee e vicine a noi: per questo motivo, Tarantini la definisce una *“occasione mancata”*. Il Comitato scientifico avrebbe potuto puntare l'occhio sugli atti del processo, descrivendoli e portandoli all'attenzione pubblica come la prima

⁹⁰ N. Tarantini, *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*, su “Exibart”, area “Attualità”, 19 dicembre 2023.

azione giudiziaria della storia nei confronti di una violenza di genere. In questo modo avrebbe suggerito una riflessione più profonda su quanto queste dinamiche non siano cambiate a distanza di 400 anni.

L'unico punto a favore sembra essere lo smascheramento della costruzione patriarcale del sistema culturale. Anzi, a partire da questo, avrebbe potuto omaggiare la figura di Artemisia Gentileschi come una pittrice talmente tanto capace da interrompere questo meccanismo di esclusione delle artiste. La sua personalità poteva essere interpretabile come pionieristica nell'aprire la strada allo sviluppo di un canone maggiormente egualitario, non fondato sul genere.

In questo senso, persino le sue opere e i suoi soggetti sono stati fraintesi. Nell'ottica di una pittrice che costruisce la propria carriera a partire dalla riabilitazione della propria dignità dopo una violenza, capolavori come *Susanna e i vecchioni* o *Giuditta e Oloferne* vengono interpretati come l'incarnazione di una donna che *"ha saputo trasformare il suo dolore in arte"*, per citare uno dei pannelli in mostra. Non si considera minimamente la fonte storica secondo cui il passaggio a questi temi era determinato dal gusto della committenza e non piuttosto da una scelta simbolica della artista per autorappresentarsi.

In definitiva, la mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* rivela una tensione irrisolta tra intento divulgativo e rigore storico-critico, in cui la volontà di rendere accessibile e coinvolgente la figura dell'artista finisce per semplificarne la complessità. La centralità attribuita alla dimensione biografica, e in particolare alla violenza subita, costruisce un racconto emotivamente potente ma problematico, che rischia di ridurre Artemisia a simbolo piuttosto che restituirla come soggetto storico e artista consapevole. Una riflessione più rigorosa avrebbe potuto restituire con maggiore chiarezza la sua figura di pittrice professionista, capace di operare all'interno delle dinamiche della committenza e del mercato artistico del suo tempo, evitando di sovra determinare le sue opere attraverso una lettura esclusivamente autobiografica.

2.5. Impression, Morisot (2024)

Quest'ultimo paragrafo tratta della retrospettiva dedicata a Berthe Morisot (1841 – 1895), ospitata nell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale tra il 12 ottobre 2024 e il 23 febbraio 2025. La mostra ha l'obiettivo di ricostruire la prima grande rassegna in Italia delle opere di Berthe Morisot, esplorandone la vita e le opere e definendola come l'unica donna ad aver partecipato alla prima storica esposizione impressionista del 1874, curata da Felix Nadar.

La rassegna celebra i 150 anni dell'Impressionismo e viene realizzata grazie alla collaborazione tra il Museo di Belle Arti Jules Chéret di Nizza e Fondazione Palazzo Ducale di Genova, oltre al patrocinio dell'Ambasciata di Francia e al sostegno di Regione Liguria e Comune di Genova. La curatela è stata affidata a Marianne Mathieu, massima esperta di Impressionismo e della figura di Berthe Morisot, che si è occupata anche della trattativa per i prestiti inediti che provengono dagli eredi di Morisot e che sono arrivati da Francia, Svezia e USA.

La mostra si sviluppa attraverso le 11 stanze dell'Appartamento del Doge e ha come focus tematico la dimensione domestica e familiare che ha accompagnato l'artista nei suoi numerosi viaggi, soprattutto in Riviera, alla quale sono dedicate gran parte delle opere. L'esposizione segue l'ordine cronologico e biografico, sottolineando i cambiamenti di stile in ciascuna fase di vita dell'artista. Già dall'infanzia l'avvicinamento all'arte è promosso e sostenuto dai genitori di Berthe, Edme Morisot e Marie-Joséphine-Cornélie Thomas, i quali avevano spinto lei e le sue sorelle, Yves e Edma, a coltivare la passione per le arti. A causa della scarsità di documenti relativi ai primi anni di vita dell'artista, la mostra si poggia, e ripropone in allestimento sotto forma di citazioni, sul primo volume biografico dedicato alla pittrice e scritto da Armand Fourreau nel 1925⁹¹. Fourreau testimonia: *“Poiché avevano precocemente mostrato un gusto per il disegno, la madre, che aveva spesso sentito il marito auspicare che le figlie potessero un giorno imparare a disegnare, aveva voluto fargli la sorpresa di avere esaudito questo desiderio nel giorno del suo compleanno. Fu l'occasione per introdurre all'arte del tratteggio”*. La prima sala esordisce con questa citazione insieme all'unico dipinto che mostra Berthe intenta a dipingere, realizzato dalla sorella Edma. Le due sono legate dal medesimo percorso di apprendistato artistico, affidate dai genitori al maestro Joseph Benoit Guichard, a sua volta allievo di Jean Auguste Dominique Ingres, che, sorpreso

⁹¹ A. Fourreau, *Berthe Morisot*, in “Maitres de l'art moderne”, F. Rieder et Cie Editeurs, Paris 1925, pag. 9.

dal talento delle due ragazze, confida alla madre: “*Considerato il talento delle vostre figlie, il mio insegnamento non procurerà loro solo qualche piccolo diletto da salotto: diventeranno pittrici. Vi rendete conto di cosa significa?*”⁹².

Continuando il percorso espositivo, l’allestimento delle stanze cambia di volta in volta colore accompagnando lo spettatore e immergendolo nella tavolozza pastellata della pittrice. Grande attenzione viene riservata ai due soggiorni di Berthe a Nizza, insieme al marito Eugène Manet: il primo è documentato dal 21 novembre 1881 al 17 marzo 1882, il secondo dal 1° novembre 1888 al 26 aprile 1889⁹³. Sia in catalogo che in allestimento, la curatela ammette la mancanza di fonti che raccontino come Berthe e il marito siano giunti a Nizza, benché la volontà fosse quella di arrivare in Italia. Ciò che certamente si conosce è la loro attrazione per il “bel paese” dovuto alla loro formazione artistica⁹⁴: Eugène aveva compiuto nel 1853 il Grand Tour, visitando Venezia, Roma e Firenze in compagnia del fratello Edouard, che si era formato sui grandi maestri italiani. Berthe, d’altro canto, aveva organizzato un viaggio italiano, rinunciandovi nel 1864 a causa della mancanza di denaro.

Nizza, nel 1881-1882, non è però un viaggio artistico; infatti, non ospita nessuno dei grandi paesaggisti dell’epoca e Berthe, inizialmente, non è entusiasta del luogo. Grazie a un’intera sezione del catalogo intitolata “*Morisot e la sua cerchia. Corrispondenza dai soggiorni in Riviera*”⁹⁵, conosciamo approfonditamente le lettere di Berthe Morisot e della sua cerchia relative a Nizza e alla Riviera. Le lettere provengono da diverse fonti, specificate in fondo alla trascrizione, e riportano mittente, destinatario, data e, ove possibile, luogo di provenienza. Questa sezione ci aiuta a capire perfettamente i sentimenti dell’artista in merito ai luoghi che sono diventati il soggetto delle sue opere. Nella prima lettera, infatti, datata lunedì 21 novembre 1881 possiamo leggere come Morisot sia scontenta del suo soggiorno a Nizza: “*Mi sono quasi decisa a non continuare indefinitamente questa esperienza di Nizza [...] Non c’è nulla che mi trattenga qui, la società è tremenda, il mio albergo è pieno di donne senza marito, che non compensano con l’eleganza la stranezza della loro situazione. In questo periodo dell’anno, Monte Carlo è l’unica attrazione*”.

Durante le numerose escursioni, l’attenzione di Morisot si concentra su Villa Arnulphy, dimora del nizzardo Victor Arnulphy, che è solito accogliere turisti e curiosi nella

⁹² *Ibidem*, pp. 10-11.

⁹³ M. Mathieu, *Impression, Morisot*, Electa, Bergamo 2024, pag. 75.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁹⁵ M. Mathieu, *Morisot e la sua cerchia. Corrispondenza dai soggiorni in Riviera*, in “*Impression, Morisot*”, Electa, Bergamo, 2024, pp. 196-225.

sua proprietà. Berthe rimane affascinata da due elementi, l'agrumeto e i colori verde, giallo e rosa dell'atmosfera. Il luogo la ispira e realizza *La villa tra gli aranci*, di cui in mostra troviamo anche lo studio preparatorio su taccuino. Ciò che caratterizza la sua pittura di questi anni è certamente la novità degli scorci che rendono difficile capire quali luoghi Morisot abbia ritratto: predilige, infatti, inquadrature serrate, soggetti isolati e ravvicinati e frammenti di paesaggi naturali. È chiaro, tanto nei pannelli quanto in catalogo, che Morisot non è una paesaggista – genere normalmente accostato alle pittrici – ma dipinge e riporta un'impressione, la medesima "impression" che abbiamo nel titolo della mostra. L'artista stessa afferma di "voler fissare qualcosa di ciò che passa"⁹⁶.

Dal soggiorno a Nizza, Morisot comincia ad affezionarsi più ai luoghi che alle persone presenti nella zona e decide di catturarne i colori per riprodurli sulla tela. In questi anni le sue opere, raccontate all'interno della quarta e della quinta sala, cominciano a tenere in considerazione il colore della tela come colore da cogliere, sfruttare e non da coprire. Nizza rappresenta per Berthe una svolta stilistica, ora maggiormente concentrata sulla predominanza dei toni pastello e della pennellata a virgola, ricercando sempre più una smaterializzazione della forma man mano che attraversiamo le stanze e che, nelle ultime sale, si perde in un non finito esasperato.

Altri due percorsi tematici sono presenti in mostra: quello maggiormente sviluppato e sostenuto dalle fonti è il rapporto con la figlia Julie, sua modella prediletta e ritratta in numerose opere *en plein air*. Julie è ritratta fin dall'infanzia, talvolta insieme alla madre o con il padre, e rappresenta il futuro artistico dei suoi genitori: iniziata all'arte sin da bambina, Julie realizza alcune opere seguendo le orme di Berthe, opere che sono esposte nelle sale dell'Appartamento del Doge. In una lettera del 1889 a Sophie Canat, Morisot racconta che "*le lezioni di Julie mi tengono occupata (anche la pittura)*"⁹⁷. Ed è lei, infatti, a occuparsi in prima persona dell'istruzione della figlia, soprattutto nell'ambito del disegno. La loro tecnica didattica è raccontata in altre epistole: Berthe traccia i contorni, Julie aggiunge l'acquerello e da lì costruiscono una vera e propria lezione di pittura. Qua e là, nei pannelli dell'allestimento, Julie ricorda sua madre dipingere a bordo delle navi e come lei rimaneva incantata per ora a guardarla lavorare su un singolo soggetto. L'opera che viene raccontata in maniera dettagliata dalla figlia, e che si riflette anche nelle pareti della settima stanza, è quello

⁹⁶ B. Morisot, *Carnet de Mézy*, 1891-1892, Parigi, in M. Mathieu, "Impression, Morisot", Electa, Bergamo 2024, pag. 88.

⁹⁷ M. Mathieu, *Morisot e la sua cerchia. Corrispondenza dai soggiorni in Riviera*, in "Impression, Morisot", Electa, Bergamo, 2024, pag. 218, n°52.

che viene identificato come l'unico notturno conosciuto di Morisot: il *Namouna*, la barca illuminata, del 1889. Si tratta dello yacht di James Gordon Bennet junior, collocato nell'avamposto di Nizza, e illuminato in occasione dell'apertura serale del Carnevale, il 25 febbraio 1889. Quest'opera occupa tutta un'intera sala dal momento che vi sono stati condotti numerosi studi in merito⁹⁸: le condizioni di realizzazione dell'opera e il formato piccolo, trasportabile, hanno lasciato intendere che il dipinto fosse stato eseguito dal vivo. Ripercorrendo poi i taccuini e i disegni, sono stati ritrovati due schizzi preparatori di cui il primo riporta le forme dell'imbarcazione, mentre il secondo è uno studio delle sfumature per il notturno.

A partire proprio da questo elemento, l'altro percorso tematico è quello degli schizzi e delle incisioni di Morisot. Il taccuino dell'artista, detto anche Carnet Nice-Paris, è stato cominciato nel 1889 a Nizza ed è il focus dell'ultima sezione della mostra; un'ulteriore sezione di approfondimento è stata inserita in fondo al catalogo, ove sono riportate sia le foto che le descrizioni, nonché le annotazioni dell'artista. Anche questa sezione bibliografica è stata curata e trascritta da Marianne Mathieu.

La mostra è stata identificata come la prima grande rassegna italiana sulla pittrice⁹⁹ e meritevole di questa menzione grazie alla ricca collezione di 86 opere tra schizzi, acquerelli, dipinti e pastelli, oltre ai documenti fotografici e di archivio che hanno permesso di ricostruire l'intera biografia dell'artista. La critica ha particolarmente apprezzato il legame tematico con Genova, la cui vegetazione locale ha ispirato Morisot nello schiarimento dei toni della sua tavolozza, colori che si sono riproposti anche nell'allestimento e che immergono lo spettatore nelle opere.

L'unico rimprovero che viene fatta a questa mostra è quello di essere contemporanea alla sua gemella della GAM di Torino, curata da Maria Teresa Benedetti e Giulia Perin: Berthe Morisot viene infatti sdoppiata in due sedi, l'una indipendente dall'altra, e viene riproposta con due approfondimenti non complementari¹⁰⁰. L'idea comune di fondo è restituire quella visibilità di cui Morisot ha goduto presso i suoi contemporanei, ma che si è persa nei decenni per una questione di conservazione delle opere, le quali spesso sono rimaste nei circuiti privati e familiari degli eredi.

⁹⁸ A. Z. Labarrère e M. Mathieu, *Il Namouna*, in "Impression, Morisot", Electa, Bergamo, 2024, pp. 108-111.

⁹⁹ *Al Palazzo Ducale di Genova una grande retrospettiva dedicata alla pittrice impressionista Berthe Morisot*, in "Finestre sull'arte", 12 ottobre 2024.

¹⁰⁰ F. Giannini, *Berthe Morisot, la "dissidente del gentil sesso" all'esordio italiano: come sono le mostre di Genova e Torino*, in "Finestre sull'Arte", 24 novembre 2024.

Il paragone tra Torino e Genova è forte, quasi necessario, perché restituisce due versioni tematiche e due livelli di approfondimento molto diversi di Morisot. Se la GAM propone un'esperienza più immersiva grazie alla proiezione delle opere che investono l'allestimento per ricreare le atmosfere suggestive dell'artista, Palazzo Ducale presenta una mostra più lineare, fondata su una rigida struttura cronologica e decisamente più lunga. A Torino troviamo opere più prestigiose, frutto dei prestiti e della collaborazione con il Musée Marmottan Monet e una sequenza tematica che però esclude i primi approcci giovanili all'arte, focus che Genova mette ben in evidenza con l'opera di Edma Morisot e gli scritti di Fourreau. Da considerare, inoltre, che la rassegna di Palazzo Ducale si propone come una riedizione rivisitata di *Berthe Morisot a Nice. Escales impressionistes*, presentata al Musée des Beaux-Arts Jules Chéret di Nizza dal 7 giugno al 29 settembre 2024. Il nucleo dei soggiorni in Riviera è stato mantenuto, accostandolo a ulteriori approfondimenti tematici come i taccuini e il rapporto con la figlia-allieva Julie.

Ulteriore nota di merito, più strettamente legato al tema della presente ricerca, è l'ultima sezione del catalogo *Impression, Morisot*: dal titolo "La creazione femminile in Riviera durante la Belle Époque"¹⁰¹, il paragrafo sfrutta l'attività di Morisot nella Riviera degli anni Ottanta dell'Ottocento per approfondire la presenza delle artiste che vi hanno soggiornato o esposto le proprie opere. Nei 15 cataloghi del Salon de la Société des Beaux-Arts di Nizza (SBAN) analizzati dal comitato scientifico della mostra, sono state rilevate 625 donne che hanno esposto tra il 1877 e il 1908. La domanda che guida tale indagine è se a Nizza vi fossero particolari condizioni sociali o formative che hanno permesso di accogliere le artiste, altrimenti denigrate sul resto del territorio nazionale.

Quello che maggiormente colpisce è un ambiente maggiormente inclusivo e paritario che cerca di colmare la mancanza dell'Ecole Nationale des Beaux Arts, preclusa alle donne fino al 1897. Ma il sud della Francia si riempie presto di maestri che condividono il loro sapere sia con studenti che studentesse: pur sempre mantenendo le classi separate, anche le donne possono assistere a lezioni dal vero e studiare il nudo, privilegiando il genere del ritratto per ingraziarsi i committenti francesi. Il maestro più noto tra questi è Rodolphe Julian, che apre nel suo atelier una sezione tutta al femminile. La qualità della formazione, che non ha nulla da invidiare a quella dell'Ecole, attira giovani donne da tutta Europa, creando di fatto una società femminile cosmopolita.

¹⁰¹ L. Guillot, J. Lindskog, J. Pillon, *La creazione femminile in Riviera durante la Belle Époque (1870-1914)*, in "Impression, Morisot", Electa, Bergamo, 2024, pp. 161-175.

Dal 1881 viene aperta a Nizza una Ecole Nationale d'Art Décoratif, aggiungendo una sezione femminile nel 1882 e ufficiandola nel 1888. I corsi sono sempre più tecnici e l'offerta didattica molto più ampia, rispetto agli atelier parigini. Nizza promuove il disegno attraverso la creazione di un'altra scuola, dedicata al disegno: si tratta dell'istituto Hercule Trachel, principalmente femminile, solo in seguito ammetterà anche uomini. All'interno di questo ambiente artistico così fiorente, le artiste cominciano a sviluppare "un'identità collettiva", che permette loro di influenzarsi ed elogiarsi a vicenda per migliorare come comunità unita. La scuola nizzarda supporta e promuove anche iniziative espositive, con lo scopo di far prendere confidenza ai propri allievi e alle proprie allieve con il pubblico e indirizzare le loro capacità presso gli industriali locali. Le più meritevoli vengono promosse e presentate al Salon des Beaux Arts di Parigi, legittimando il loro status e avviando così la loro carriera.

Questa sezione è particolarmente interessante dal momento che identifica Berthe Morisot non solo come figura emblematica e dirompente dell'Impressionismo, ma anche come portavoce di una storia molto più ampia. Il contesto di formazione paritaria da cui proviene, e in cui sicuramente la figlia Julie ha stretto relazioni artistiche importanti, dimostra che al di fuori del circuito ufficiale giovani donne determinate a intraprendere la carriera di pittrici hanno trovato una maggiore considerazione. È comprensibile, dunque, che Nizza e il Musée des Beaux-Arts Jules Chéret abbiano deciso di tradurre questo nucleo storico nell'allestimento di *Berthe Morisot a Nice. Escapes impressionistes* (2024), la questione rimane aperta invece in merito alla rielaborazione genovese. Palazzo Ducale decide di non promuovere questa sezione e di mettere al centro solo il paesaggio della Riviera, rinunciando di fatto a un pezzo di storia.

In definitiva, *Impression Morisot* si configura come una mostra solida dal punto di vista scientifico e ben costruita sul piano narrativo, capace di restituire con chiarezza l'evoluzione stilistica e biografica dell'artista attraverso un impianto espositivo coerente e rigoroso. La centralità attribuita alle fonti epistolari e ai taccuini consente di avvicinarsi in maniera efficace alla dimensione più intima della pratica pittorica di Morisot, evitando semplificazioni eccessive e restituendo la complessità del suo sguardo. Tuttavia, proprio questa impostazione lineare e cronologica, se da un lato garantisce chiarezza, dall'altro limita la possibilità di sviluppare una riflessione più ampia sulle dinamiche di genere e sul contesto artistico in cui l'artista si inserisce. In particolare, la scelta di non valorizzare pienamente il

nucleo relativo alla presenza femminile in Riviera e alle reti di formazione alternative rischia di ridurre la portata critica dell'esposizione.

2.6. Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano (2024-2025)

Lisetta Carmi, artista genovese amata dalla sua città natale, è ospitata molteplici volte all'interno della cornice di Palazzo Ducale: questa che stiamo per analizzare, è infatti la terza rassegna organizzata dalla fondazione ed è stata costruita in occasione dei 100 anni dalla nascita dell'artista.

Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano si svolge tra il 23 ottobre 2024 e il 30 marzo 2025 e viene curata da Giovanni Battista Martini e Ilaria Bonacossa. La mostra si inserisce in un percorso di ricostruzione continuativo dell'attività di Carmi, allacciandosi all'ultima retrospettiva a lei dedicata del 2015¹⁰².

Il titolo, *Molto vicino, incredibilmente lontano*, è tratto dall'omonimo romanzo di Safran Foer in cui il suo protagonista, Oskar Schell, è un bambino travolto dal senso di colpa per essere sopravvissuto al padre nell'attentato alle Torri Gemelle e che riesce a trovare conforto solo nell'inventarsi storie e immagini fantastiche. Allo stesso modo, Carmi – che era ebrea – è perseguitata dal rimorso di essere scampata all'Olocausto quando nel 1938 è fuggita da Genova con la sua famiglia¹⁰³. Nel suo viaggiare “incredibilmente lontano” ha modo di incontrare scenari di estrema povertà e disuguaglianza e grazie alla capacità di andare “molto vicino” riesce a connettersi empaticamente con le persone che incontra, restituendo loro dignità attraverso la fotografia. È da qui che nasce il personalissimo approccio di Carmi: l'indagine documentaristica si unisce alla sensibilità umana per restituirci immagini naturali, spontanee che si auto raccontano, lasciando da parte moralismi e pregiudizi.

¹⁰² G. B. Marini, *Lisetta Carmi. Il senso della vita*, Loggia degli Abati, Fondazione Palazzo Ducale, Genova, dal 12 novembre 2015 al 31 gennaio 2016. La mostra si distingue per il più alto numero di fotografie mai esposte – 220 immagini – che seguono un percorso articolato in sezioni tematiche dalla Puglia, a Genova, fino alla serie di ritratti di personaggi illustri come Ezra Pound, Lucio Fontana, Leonardo Sciascia e Lele Luzzati.

¹⁰³ I. Bonacossa, *Molto vicino, incredibilmente lontano*, in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pp. 14-21.

L'allestimento, costruito nel sotto porticato del palazzo, si sviluppa in un percorso diviso in 4 aree tematiche:

1. I viaggi in Sardegna e Sicilia. Lei stessa racconta: *“Ho iniziato a fotografare con una piccola macchina Agfa Silette senza alcuna preparazione. Era il 1960, sono partita con Leo Levi per la Puglia, terra allora lontana e sconosciuta [...] ho usato nove rullini per documentare quei luoghi bellissimi e interessanti. Non avevo mai fatto una foto in vita mia”*¹⁰⁴. Attraverso l'obiettivo, Carmi vive, conosce, impara e comprende le comunità rurali del sud Italia e scopre la resilienza e la forza delle persone che le abitano. Se la Sardegna le regala l'occasione di tradurre in fotografie la realtà e le connessioni umane create, la Sicilia – che nasce da un progetto di Sciascia¹⁰⁵ – è la terra che le fa raggiungere una profonda consapevolezza espressiva attraverso i suoi paesaggi e i ritratti lontani dal folklore, dallo stereotipo turistico.

2. Oltre l'Italia. Il fascino dell'esplorazione la sprona a muoversi fuori Italia per visitare il Medio Oriente, l'America Latina e il Regno Unito.

Il legame identitario, in quanto ebrea, con Israele la avvicina numerose volte al paese, dove soggiorna prima come pianista e poi come fotografa. Il periodo del 1962-1963 è un momento di forte connessione e ricerca delle proprie origini attraverso le fotografie di Israele e Palestina che stanno vivendo una intensa contraddizione tra la modernizzazione di stampo occidentale e la tradizione ebrea ortodossa. I reportage di Carmi ci restituiscono questa tensione nata dalla convivenza forzata delle diverse componenti della cittadinanza insieme alla sua testimonianza di *“un po' di razzismo (anzi molto) verso i sefarditi che arrivano dal Mediterraneo, dall'Etiopia, dai confini dell'India [...] in Israele sono nati gli israeliani e sono morti gli ebrei. Il popolo-nazione-stato ha perduto la ricchezza della diaspora”*¹⁰⁶.

Questa fase di riscoperta si interrompe bruscamente con la Guerra dei Sei giorni e il suo ritorno in Israele poche settimane dopo lo scontro, nel 1967.

¹⁰⁴ L. Carmi, *Da dove vengo*, in “Idem. La lucida visione”, Martini & Ronchetti, Genova, 2015 e citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pag. 46.

¹⁰⁵ L. Sciascia, *Acque di Sicilia*, Edizione Dalmine, Bergamo, 1977.

¹⁰⁶ Archivio Lisetta Carmi, Genova citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pag. 50.

Fortemente turbata dallo stato della “Terra dei due Popoli”, visita campi profughi e cammina tra le rovine fotografando i bambini¹⁰⁷. È l’ultima volta che si reca in Israele, profondamente addolorata dal fatto che “*i popoli non sanno vivere insieme, che il razzismo subito può trasformarsi in razzismo verso un popolo fratello*”¹⁰⁸.

Nel 1969 è in America Latina, dove svolge un servizio in una delle zone più povere di Maracaibo (Venezuela): è l’abisso, il contrasto tra ricchezza e miseria che le interessa e diventa soggetto delle sue fotografie. I murales, che raccontano le situazioni di degrado della popolazione, sono la testimonianza delle rivendicazioni sociali e attraggono immediatamente l’attenzione di Carmi. In mostra *Il basurero, Libreria a Maracaibo e Porte di Maracaibo*. L’attrazione per i murales non si esaurisce in Venezuela, ma diventa un filone tematico anche a Parigi (Francia), in Olanda e nel suo viaggio del 1970 a Belfast (Irlanda), dove viene inviata come reporter per documentare la convivenza tra cattolici, protestanti e la tensione con le forze armate. Di nuovo il suo obiettivo cattura i bambini, in particolare mentre giocano per strada con del filo spinato.

Nello stesso anno si compie il suo viaggio in Oriente: dall’Afghanistan al Pakistan, dal Nepal fino all’India. Quest’ultima tappa (1976) ha un ruolo fondamentale nella sua vita per via dell’incontro con Babaji, maestro yogi indiano, da cui è molto colpita, a tal punto da fondare l’ashram Bhole Baba in un trullo a Cisternino (Puglia).

3. Genova. A metà anni Sessanta, Lisetta Carmi si trasferisce nei vicoli del centro storico, in Piazza Fossatello, dove il contrasto tra agiatezza e miseria è a pochi passi dalle mura del porto, il cuore e l’origine dell’economia genovese. Il tema del lavoro è preponderante: la macchina fotografica è il mezzo con cui Carmi compie la sua denuncia sociale, puntando l’obiettivo verso *Italsider* (1964) e *Il porto* (1964). Per la prima volta in mostra, viene ricostruito il suo progetto in 65 fotografie intitolato *L’Anagrafe: Chi? Per chi?* che interroga la forma fotografica nella sua funzione sociale e civile. Dalla postazione degli impiegati

¹⁰⁷ Si fa riferimento in particolare alle istantanee di *Palestina, Gerico e Kalkilia, Campo profughi* entrambe del 1967.

¹⁰⁸ G. Chiti (a cura di), *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, Peliti Associati, Roma, 2014 citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pag. 50.

d'ufficio, cattura i volti di donne, uomini e giovani al di là del vetro in una moltitudine varia di espressioni e, per focalizzare meglio le loro reazioni, cambia il formato fotografico da rettangolare a quadrato.

4. La serie più iconica e più rappresentativa del lavoro di Lisetta Carmi è quella de *I Travestiti*. Abitano nel ghetto a pochi metri da Piazza Fossatello e Carmi li incontra per la prima volta al Capodanno del 1965, chiedendo immediatamente di fotografarli “per capire”. Da quel momento costruisce una collaborazione che porterà anche a una profonda amicizia con la comunità e che le permetterà di ritrarre i momenti più intimi, scene domestiche, in un clima di reciproca protezione. Carmi non ha mai chiesto loro di posare, anzi lasciava che si muovessero liberi di fronte all’obiettivo. Li fotografava al bar, per le strade, documentando il loro posto nella società dell’epoca: erano esclusi, reclusi ma anche cercati e perciò Carmi li definiva come incarnazione delle contraddizioni sociali. L’artista racconta che il rapporto con i travestiti le ha permesso di conoscersi a fondo, per apprezzare la sua vera essenza: “una persona che vive senza ruolo”¹⁰⁹. Forse per la prima volta nell’arte, viene indagata la costruzione sociale del femminile e del maschile. Non ci sono comportamenti obbligati, poiché “ciò che è maschile può essere femminile e viceversa”¹¹⁰. Le fotografie, accompagnate dalle interviste ai travestiti e dai testi della stessa Carmi, sono raccolte in un volume del 1972.

A quest’ultima serie occorre accostare le riflessioni che ne hanno guidato la creazione e l’inserimento in mostra, dal momento che all’interno del catalogo vi è dedicato anche un intero capitolo¹¹¹ e che è di particolare rilevanza per la presente ricerca. *I Travestiti* è stata inserita in una piazza, delimitata da un muro metallico che si sviluppa in tutta la Loggia e costruisce ogni spazio espositivo; il muro è il simbolo della divisione sociale e culturale.

Lisetta Carmi cattura le immagini di normalità quotidiana dei suoi soggetti mentre si preparano per uscire, nelle feste in casa, mentre si guardano allo specchio o quando sono al bar a prendere il caffè. L’intento è decisamente riflessivo, lontano dallo sguardo medico tipico degli anni Sessanta che vedeva nei trans oggetti, pazienti da sottoporre a studi e trattamenti.

¹⁰⁹ L. Carmi, *I Travestiti*, Essedi Editrice, Roma, 1972.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ J. Evans, *Legami che uniscono: appartenenza, vicinanza e l’obiettivo trans di Lisetta Carmi*, in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pp. 145-151.

La fotografia li avvicina a noi annullando la differenza e offre la possibilità di vedere in modo alternativo il passato transgender, per aprirci al presente. Il capitolo si sofferma sulla dimensione linguistica del termine trans, che significa identità, ma anche esplorazione al di là delle possibilità binarie del maschile-femminile: non a caso Carmi, che ha vissuto lo stesso stigma di diversità e rifiuto sociale, si sente “incredibilmente vicina” a loro. I suoi scatti sono una celebrazione della modalità espressiva dei travestiti e testimoniano la capacità dell’artista di muoversi tra mondi diversi, tra chi è privilegiato e chi è nell’ombra. Il suo lavoro è il riflesso della posizione egualitaria che ha origine nell’idea personalissima di Carmi: ancora prima di essere uomini e donne, siamo esseri umani.

La serie gode degli sviluppi tecnici della fotografia, in particolare dell’inserimento del colore. L’abbandono del bianco e nero contribuisce in maniera ancora più profonda a donare eleganza, significato e dignità ai corpi dei protagonisti in contrapposizione con lo sfondo grigio e diroccato dell’ex ghetto ebraico. L’utilizzo del colore si allarga a un’altra serie inedita, presente per la prima volta in mostra, dal titolo *Erotismo e autoritarismo a Staglieno* (1966). Il cimitero genovese è un ritratto della società borghese, costruita attraverso la contrapposizione tra ritrattistica celebrativa e sensualità: accanto a uomini vecchi e ben vestiti si accostano figure femminili nude, accerchiati da bambini che piangono madri, padri e nonni.

Nel complesso, *Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano* si configura come una mostra solida e coerente, capace di restituire con chiarezza la complessità del percorso umano e artistico della fotografa, valorizzandone la dimensione etica oltre che estetica. L’impianto tematico, pur mantenendo una struttura leggibile, consente di attraversare le diverse fasi della sua produzione mettendo in evidenza la continuità di uno sguardo sempre orientato verso l’altro, verso le marginalità e le contraddizioni sociali. la mostra riesce a restituire con efficacia la specificità dello sguardo di Lisetta Carmi, capace di muoversi tra prossimità e distanza, tra coinvolgimento e osservazione, costruendo un linguaggio visivo che sfugge tanto al documentarismo neutrale quanto alla spettacolarizzazione del dolore. Estremamente pionieristico per l’epoca, il lavoro e l’impegno sociale di Lisetta Carmi sono la testimonianza del potere della fotografia, capace di legarci e connetterci con le minoranze che vivono tra noi.

CONCLUSIONI.

Questa ricerca è giunta alla sua conclusione. A partire dalle premesse teoriche sviluppatesi negli anni Settanta, unite all'analisi di specifici casi espositivi presso Fondazione Palazzo Ducale di Genova, è emerso come la questione della visibilità e della conservazione della memoria delle artiste non possa essere ridotta a un semplice problema quantitativo, ma debba essere compresa come una questione decisamente più complessa e profondamente legata alle modalità in cui questa presenza viene gestita, costruita, narrata e trasmessa.

Le riflessioni di Linda Nochlin, Lucy R. Lippard, Griselda Pollock, unite a quella di Joan W. Scott, hanno permesso di rilevare le origini della marginalizzazione delle artiste dall'ufficialità della storia dell'arte. Non si tratta di mera assenza, quanto piuttosto di una precisa volontà di esclusione che affonda le sue radici nelle strutture sociali, culturali, linguistiche e persino istituzionali. Scardinare questo sistema si dimostra essere un'impresa alquanto difficile dal momento che in primis l'individuazione di tale costrutto è a sua volta problematica, ma soprattutto continua a essere perpetuata, sebbene in maniera sottile, ancora oggi. Lo studio dei movimenti e delle ondate femministe si aggiunge a suddetta indagine non in qualità di ambito tematico, ma come uno strumento critico che per primo ha saputo mettere in discussione i criteri di legittimazione, selezione e rappresentazione. L'attivismo femminista diventa in questo senso un canale artistico e sociale, favorendo la rete di artiste e, attraverso la propria visibilità, portando al centro dell'attenzione anche tale dibattito.

Alcune opere – come *Womenhouse* e *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* – che abbiamo analizzato si servono proprio dello strumento del femminismo per rivendicare una presenza altrimenti negata e come propaganda contro le istituzioni che hanno decretato tale marginalizzazione. La ricerca ha inoltre evidenziato come le sporadiche pratiche di inclusione delle artiste possano talvolta trasformarsi in forme di separazione simbolica, nelle quali il femminile viene trattato come categoria eccezionale o parallela rispetto alla narrazione storico-artistica ufficiale. In questo senso, il rischio della ghettizzazione permane come una delle questioni più problematiche del dibattito contemporaneo.

La seconda parte di questa tesi, si occupa di indagare a fondo le mostre di Fondazione Palazzo Ducale, importante istituzione all'interno del contesto genovese, sia per la sua portata

culturale che per la sua centralità geografica. Il quadro che ne deriva dimostra una situazione articolata e non univoca. Si è cercato innanzitutto di analizzare casi studio diversi tra di loro e, da un lato, emerge una volontà, un'attenzione crescente nei confronti delle artiste e, anche, una certa consapevolezza del bisogno di ampliare le rappresentazioni femminili nello spazio museale; d'altro canto, continuano a persistere modelli tradizionali, con una forte tendenza alla narrazione semplificata, ai cliché e alla spettacolarizzazione.

Facciamo riferimento in particolare, alle polemiche mosse intorno alla mostra di *Artemisia Gentileschi, Coraggio e passione* del 2023. Tale episodio ha fatto enormemente riflettere sul ruolo della curatela e sulle scelte narrative ed espositive. Il risultato è la dimostrazione di come lo spazio museale non sia mai neutro, al contrario esso riflette le scelte del comitato scientifico e della curatela ed è decisivo nell'orientamento dello sguardo, nell'interpretazione e nella ricezione delle opere. Le istituzioni diventano più che mai uno spazio dove il peso della responsabilità culturale, politica e sociale si fa davvero sentire.

La presente ricerca ha inoltre dimostrato che la crescente attenzione riservata alle artiste e alle narrazioni di genere non coincide necessariamente con una trasformazione strutturale delle modalità attraverso cui il museo costruisce il proprio discorso. Spesso, infatti, l'inclusione rischia di tradursi in una forma di neutralizzazione critica, capace di assorbire il dissenso senza realmente mettere in discussione i costrutti che lo hanno reso necessario. L'indagine ha mostrato come la visibilità non rappresenti di per sé una garanzia di trasformazione e di, conseguente, legittimazione. Un'artista può essere esposta, celebrata, persino monumentalizzata, continuando però a essere inscritta all'interno di dispositivi narrativi che ne banalizzano la complessità o che la rendono funzionale alle esigenze comunicative dell'istituzione stessa. Artemisia Gentileschi incarna perfettamente questa ambiguità. La violenza subita dall'artista, trasformata in elemento centrale della narrazione espositiva, ha suscitato reazioni contrastanti proprio perché ha mostrato quanto sottile possa diventare il confine tra valorizzazione, semplificazione e spettacolarizzazione. Notiamo, inoltre, quanto il dato biografico abbia un maggiore peso specifico per le artiste e non per i loro colleghi maschi, la cui vita viene accennata puramente in qualità di elemento cronologico. In questo senso, il museo contemporaneo si trova costantemente esposto al rischio di trasformare il trauma, il corpo e l'identità in dispositivi narrativi capaci di attrarre attenzione e consenso, ma non necessariamente di produrre consapevolezza critica.

Il presente studio non intende offrire risposte definitive, ma contribuire a una riflessione ancora aperta sul ruolo delle istituzioni culturali nella costruzione della memoria e della visibilità. Se il museo continua a essere uno dei luoghi privilegiati attraverso cui la società definisce ciò che merita di essere ricordato, allora interrogare le sue modalità narrative significa interrogare, più profondamente, le forme attraverso cui il potere continua a organizzare la rappresentazione del reale. È proprio all'interno di questa tensione tra visibilità, rappresentazione e potere che si colloca il dibattito contemporaneo sul museo, e in cui la presente indagine ha cercato di inserirsi criticamente.

APPARATO FOTOGRAFICO



Fig. 1 – Quadro biografico di apertura alla mostra¹¹²



Figg. 2 e 3 – Prima e ultima sala della mostra¹¹³

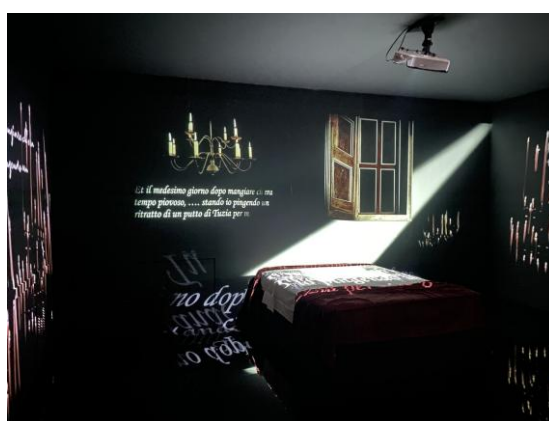


Fig. 4 – Installazione immersiva del “Letto dello stupro”¹¹⁴

¹¹² I. Rizzitano, *Artemisia Gentileschi, una mostra celebra la donna che sconvolse le regole dell'arte*, “La voce di Genova”, 15 novembre 2023.

¹¹³ F. Giannini, *Artemisia Gentileschi a Genova, una mostra sgangherata tra biografismo e show inopportuni*, “Finestre sull'arte”, 27 dicembre 2023.



Figg. 5 e 6 – Libro con gli Atti del processo ad Agostino Tassi¹¹⁵ e il gruppo “Bruciamo tutto” mentre manifesta nella medesima sala¹¹⁶

BIBLIOGRAFIA

C. N. Adichie, *We Should All Be Feminists*, Harper Collins, 2014, adattato dal suo omonimo discorso al TEDxEuston di Londra, 2012.

V. Agostinis, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, Milano, 2008 e citato in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago, 1958.

Archivio Lisetta Carmi, Genova. citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024.

M. Arnaldi, *Sgarbi irrompe all’anteprima di Artemisia Gentileschi al Ducale di Genova*, su “Il Secolo XIX”, 15 novembre 2023.

Fondazione Palazzo Ducale, *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, comunicato stampa, Genova, 15 novembre 2023.

Associazione MiRiconosci, E. Lunardon, L. Piazzì, *Comunque nude: la rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, Mimesis, 2023.

¹¹⁴ I. Rizzitano, *Artemisia Gentileschi, una mostra celebra la donna che sconvolse le regole dell’arte*, su “La voce di Genova”, 15 novembre 2023.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ B. Viani, *Genova, blitz con teli neri e vernice rossa alla mostra di Gentileschi a Palazzo Ducale. Denuncia e foglio di via per gli attivisti*, “Il Secolo XIX”, 29 marzo 2024.

I. Bonacossa, *Molto vicino, incredibilmente lontano*, in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024.

M. Campagnano, *L’Invenzione del Femminile: RUOLI 1974-80*, in “La quarta vetrina. Libreria delle donne”, 19 maggio 2014.

L. Carmi, *Da dove vengo*, in “Idem. La lucida visione”, Martini & Ronchetti, Genova, 2015 e citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pag. 46.

L. Carmi, *I Travestiti*, Essedi, Roma, 1972.

G. Chiti (a cura di), *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, Peliti Associati, Roma, 2014 citato in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024, pag. 50.

K. Cochrane, *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*, su “The Guardian”, 10 dicembre 2013.

J. Collombat, *Françoise Vergès : “On ne va pas décoloniser les musées si le reste de la société n’est pas décolonisé”*, in “BeauxArts”, 1 giugno 2023.

S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1961

C. D’Orazio (a cura di), Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione, Skira editore, Milano, novembre 2023.

C. D’Orazio, Orazio, Agostino, Artemisia: una questione d’onore, in C. D’Orazio (a cura di), “Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione”, Skira editore, Milano, novembre 2023, pag.

C. D’Orazio, Il coraggio di essere artista. Le donne nell’arte tra Cinquecento e Settecento, in C. D’Orazio (a cura di), “Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione”, Skira editore, Milano, novembre 2023.

E. Ensler, *I monologhi della vagina*, Il Saggiatore, 2018.

J. Evans, *Legami che uniscono: appartenenza, vicinanza e l’obiettivo trans di Lisetta Carmi*, in “Lisetta Carmi. Molto vicino, incredibilmente lontano”, Silvana Editore, Milano, ottobre 2024.

D. Ferrari, *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra, MART, Rovereto, novembre 2011-gennaio 2012.

P. Ferrari e C. Natoli, *Tina Modotti tra arte e libertà*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

V. Ferrari, *La donna-alibi nelle strategie espositive in Italia. Dalla ghettizzazione alla normalizzazione*, 2021-2022, Università degli Studi di Genova, tesi magistrale.

A. Fourreau, *Berthe Morisot*, in “Maitres de l’art moderne”, F. Rieder et Cie Editeurs, Paris 1925.

MUDEC, *Frida Kahlo. Oltre il mito*, comunicato stampa, Milano, 2018.

J. Gerhard, *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, in “Feminist Studies”, Vol. 37, No. 3, 2011.

B. Giacchetti (a cura di), *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

B. Giacchetti, *Gli esordi, il legame con Weston e la conquista del proprio stile* in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

B. Giacchetti, *Il Messico, le donne e la rinuncia alla fotografia*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

B. Giacchetti, *La fotografia come scuola di libertà*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

B. Giacchetti, *Tina Modotti*, in “Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà”, 24 ORE Cultura srl, Milano, 2021.

F. Giannini, *Artemisia Gentileschi a Genova, una mostra sgangherata tra biografismo e show inopportuni*, “Finestre sull’arte”, 27 dicembre 2023.

F. Giannini, *Berthe Morisot, la “dissidente del gentil sesso” all’esordio italiano: come sono le mostre di Genova e Torino*, in “Finestre sull’Arte”, 24 novembre 2024.

L. Guillot, J. Lindskog, J. Pillon, *La creazione femminile in Riviera durante la Belle Époque (1870-1914)*, in “Impression, Morisot”, Electa, Bergamo, 2024, pag. 161-175.

A. Hudek, “Number shows.” *Lucy Lippard oggi*, in “FlashArt Italia”, 7 settembre 2015, pubblicato originariamente in “FlashArt”, n° 296, ottobre 2011.

L. Iamurri, *Cosa narrare, Come narrare: ipotesi per una monografia su Cloti Ricciardi*, in C. Subrizi (a cura di) *Storia dell’arte e femminismo: una questione aperta*, Electa, 2025.

F. Kearney, *The A B C of Modern Art Museums*, in “Circa”, no. 93, 2000.

A. Z. Labarrère e M. Mathieu, *Il Namouna*, in “Impression, Morisot”, Electa, Bergamo, 2024.

L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, 1973.

L. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in “Changing. Essays in art criticism”, E. P. Dutton&Co, New York, 1971.

G. B. Marini, *Lisetta Carmi. Il senso della vita*, Loggia degli Abati, Fondazione Palazzo Ducale, Genova, dal 12 novembre 2015 al 31 gennaio 2016.

M. Mathieu, *Morisot e la sua cerchia. Corrispondenza dai soggiorni in Riviera*, in “Impression, Morisot”, Electa, Bergamo, 2024.

B. Morisot, *Carnet de Mezy, 1891-1892, Parigi*, in M. Mathieu, “Impression, Morisot”, Electa, Bergamo 2024.

M. Mathieu, *Morisot e la sua cerchia. Corrispondenza dai soggiorni in Riviera*, in “Impression, Morisot”, Electa, Bergamo, 2024, n°52.

M. Mathieu, *Impression, Morisot*, Electa, Bergamo 2024.

L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in “Art News”, vol. 69, n. 9, 1971.

H. U. Obrist, *Carla Accardi*, in “Flash Art”, 14 dicembre 2016 e citato in H. Lancelin, *Carla Accardi e la luce del Sicofoil*, in “Art Critic”, 27 dicembre 2025.

R. Parker e G. Pollock, *Old Mistresses. Women, art and ideology*, Tlon, 2025.

R. Perna, “*Il volto sinistro dell’arte*”. *Romana Loda e l’arte delle donne*, APALAZZOGALLERY, 2020.

R. Perna, *Il volto sinistro dell’arte. Romana Loda e l’arte delle donne in Italia*, in “Art a part of culture”, 5 dicembre 2020.

R. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda e l’arte delle donne nell’Italia degli anni Settanta*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. VI, n°1, ottobre 2015.

G. Pollock, *Whiter art history?*, in “The Art Bulletin”, vol. 96, n° 1, CAA, Marzo 2014.

G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*, 1999, Londra, ed. 2013.

G. Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in “Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro”, M. A. Trasforini (a cura di), Francoangeli, Milano.

H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo e Diego Rivera*, comunicato stampa, Fondazione Palazzo Ducale, Genova, 2014.

H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, Catalogo della mostra (Roma, 20 marzo-31 agosto 2014), Electa, 2014.

Y. Primarosa, *La libertà di Artemisia. Espedienti e talenti di un’artista senza “paura di sorte alcuna”*, in C. D’Orazio (a cura di), “Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione”, Skira editore, Milano, novembre 2023.

Redazione, *Il Soggetto Imprevisto*, 1978 *Arte e Femminismo in Italia*, su “Flash Art Italia”, 2 aprile 2019.

M. Reilly, L. Nochlin, *Global feminisms: new directions in contemporary art*, Merrel, Brooklyn Museum, Brooklyn 2007.

I. Rizzitano, *Artemisia Gentileschi, una mostra celebra la donna che sconvolse le regole dell'arte*, su “La voce di Genova”, 15 novembre 2023.

L. Sciascia, *Acque di Sicilia*, Edizione Dalmine, Bergamo, 1977.

M. Scotini, *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*, su “Flash Art”, 27 maggio 2019.

J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in “The American Historical Review”, 1986

C. Subrizi (a cura di) *Storia dell'arte e femminismo: una questione aperta*, Electa, 2025.

A. Sutherland Harris, L. Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art e Alfred Knopf, New York, 1976.

J. Szarkowski, *Tina Modotti (1896-1942)*, MoMa, New York, 10 gennaio-3 aprile 1977.

N. Tarantini, *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*, su “Exibart”, area “Attualità”, 19 dicembre 2023.

Fondazione Palazzo Ducale, *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, comunicato stampa, Genova, 2022.

M. A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma, 2006.

L. Vergine, *Magma a Iseo*, in “Spettacoli e Società”, Milano, 23 dicembre 1975.

Bruno Viani, *Genova, blitz con teli neri e vernice rossa alla mostra di Gentileschi a Palazzo Ducale. Denuncia e foglio di via per gli attivisti*, “Il Secolo XIX”, 29 marzo 2024.

R. Walker, *Becoming the Third Wave*, in “Liberty Media for Women”, 1992.

S. Zuliani, *The missing future. Il museo alla prova della critica femminista di Griselda Pollock*, in “Piano B Arti e Culture Visive”, vol. 8, n. 2, 2023.

Al Palazzo Ducale di Genova una grande retrospettiva dedicata alla pittrice impressionista Berthe Morisot, in “Finestre sull'arte”, 12 ottobre 2024.

SITOGRAFIA

J. Chicago, PennState, *Womanhouse*, 1974, video completo <https://www.youtube.com/watch?v=xx0ZPfLrsfk&t=14s> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Raiplay.it, L. Gianoli, *La questione femminile*, episodio “Il ruolo”, regia di Virgilio Sabel, 1976. <https://www.raipplay.it/programmi/laquestionefemminile> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Intervento di H. Prignitz-Poda in Credit Agricole Italia, *Backstage della mostra Frida Kahlo e Diego Rivera*, pubblicato 24 settembre 2014 (1:05), (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

México, *La pittura dei grandi muralisti e gli scatti di vita di Diego Rivera e Frida Kahlo*, in “Itinerari nell’arte”, 2018 https://www.itinerarinellarte.it/it/mostre/mexico-0992#google_vignette (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

H. Prignitz-Poda, Frida Kahlo: il curatore ci presenta la mostra, Scuderie del Quirinale, 2014, video (1:10), (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

V. Sabel, *Sapere – La questione femminile: La voce delle femministe*, Rai Cultura nella voce “Storia. Il femminismo italiano”, 2020, <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2020/04/Il-femminismo-italiano-c02f1d8d-ee06-4dba-99ac-c4bfacf14f76.html> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Scuderie del Quirinale, *Incontro con Achille Bonito Oliva - Frida Kahlo, bella di nessuno*, 2014, video (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Tina Modotti. *Donne, Messico e Libertà*, Fondazione Palazzo Ducale, pagina ufficiale della mostra (consultabile al seguente link <https://palazzoducale.genova.it/mostra/tina-modotti/> ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

Womanhouse is not a home, in “Hot Potatoes”, 2 marzo 2019 <http://www.hotpotatoes.it/2019/03/02/womanhouse-is-not-a-home/> (ultima consultazione in data 18 giugno 2026).

RINGRAZIAMENTI

Per l'elaborazione di questa tesi vorrei ringraziare la Prof.ssa Paola Valenti e il Prof. Alessandro Ferraro, per la disponibilità e la gentilezza dimostratami durante la progettazione e la stesura. Grazie per il vostro supporto e per la passione che nutrite in questa materia, che traspare da ogni vostra lezione.

Un ringraziamento speciale alla Prof.ssa Michela Passini con cui, oltre al nome, condivido idee, progetti, desideri e un grande amore per ciò che studio e faccio. Grazie perché senza di Lei, questo percorso non si sarebbe mai realizzato.

Un grazie a tutti i docenti che hanno fatto parte di questo viaggio, per la stima e la fiducia reciproche. Vi ringrazio per aver alimentato la mia dedizione al mondo dell'arte, so con certezza che questa è la mia vocazione.

Desidero ringraziare di cuore Victoria Ferrari per il supporto, i consigli, la pazienza che mi ha dedicato. Ti ringrazio per aver sempre accolto con entusiasmo le mie idee e per avermi seguita passo dopo passo verso il termine di questa magistrale. Grazie per ogni critica costruttiva, attraverso la quale mi hai sempre dimostrato di poter migliorare il mio lavoro e me stessa. Ti auguro davvero di realizzare tutti i tuoi sogni e di diventare la professionista che desideri essere, anche se, per competenza, sensibilità e dedizione, hai già dimostrato di possederne tutte le qualità.

Questo lavoro è frutto di un'esperienza cominciata nel 2023. In un mare di dubbi e incertezze, con una sola valigia in mano e senza nemmeno una casa, sono partita per il viaggio più incredibile della mia vita. In quell'anno ho incontrato persone e fatto cose che mai avrei immaginato. Sono infinitamente grata di essere partita, ma soprattutto sono ancora più grata per tutti gli affetti che ho lasciato a Genova e che sono rimasti, per tutti coloro che ho incontrato che non mi hanno (ancora) lasciata e per coloro che invece ho perso, perché ogni perdita è anche un insegnamento.

Sicuramente avrò dimenticato qualcuno, ma vorrei dedicare questo spazio alle persone che, con il loro affetto e la loro stima, hanno fatto un pezzetto di questo percorso insieme a me.

A mia madre, donna fragile e fortissima allo stesso tempo, ma capace di un amore instancabile. Al suo profumo e alle braccia che sanno di casa, sempre. Al suo farmi sentire amata anche a chilometri di distanza. Ai suoi sacrifici silenziosi. Grazie per le tue parole e la tua calma. Grazie a te e a papà per aver arricchito la mia vita con il dono dei miei fratelli. Ma soprattutto, grazie per il tuo infinito coraggio, perché quando un giorno sarò anch'io coraggiosa, saprò di essere uguale a te.

A Nicholas e a Elisa. Fiori diversi dello stesso giardino. Siamo riflessi e siamo opposti. A voi, che siete il dono più prezioso che ho, auguro di inseguire tutti i vostri sogni.

A mia nonna Marcella e a Patrizia. Donne insostituibili della mia e di tante altre vite. Grazie per tutto l'amore che dimostrate e per tutte le lacrime che asciugate, per le lamentele che ascoltate e per quell'aiuto silenzioso che non smettete mai di offrire.

Ai numerosi amici, vecchi e nuovi. A chi ha condiviso con me l'università, i corsi, gli esami e i caffè. Grazie, Leo, Veronica e Gloria, l'affetto che mi avete dato rimarrà per sempre una parte importante di questo percorso.

Al Gruppo Giovani, a chi è rimasto e a chi se n'è andato senza mai effettivamente lasciarci. Vi auguro venti a favore per viaggi controcorrente, sfide che sembrano impossibili e vette inarrivabili. So che ognun* di voi può superare ogni difficoltà.

A Giorgia. Auguro a tutt* di avere un'amica decennale come te. Chilometri e silenzi non cancellano l'affetto costruito in anni. A te e a tutti i tuoi successi. A entrambe per essere rimaste le stesse amiche di una vita fa.

A Sara, confidente di tutte le mie insicurezze. Sostegno emotivo e motivazionale ad ogni colazione. Grazie per la tua razionalità che mi riporta sempre con i piedi per terra.

A Ynès, amica lontana eppure così vicina. Alla tua dolcezza e alla tua empatia. Grazie per la tua pazienza e per non avermi mai fatto sentire una straniera.

A d:cult. A tutti gli amici e le amiche che ho incontrato: era la prima volta che mi sentivo giusta al posto giusto. Vi ringrazio per quell'armonia, quell'intesa e quell'incastro perfetto che si traduce in performance improbabili, atti teatrali ed eventi preparati all'ultimo minuto. Un immenso grazie alle mie amiche di MÁ e a GB per il suo approccio critico, ma soprattutto per i suoi appunti. Ringrazio in particolare Ade per la sua capacità di vedere le persone. Solo con te mi sono sentita vista fin dal primo momento.

A Matteo, amore puro e incondizionato. Sei porto sicuro, sei amicizia, sei sostegno e sei tempesta. A te che mi hai insegnato che anche quando va male, poi alla fine va bene. Per avermi lasciata andare, ma per essere comunque rimasto al mio fianco. A te che credi in me, anche quando io penso di non essere abbastanza. Grazie perché è anche attraverso di te che ho imparato a conoscere così tanto di me stessa. Questa tesi è mia, ma tu hai resistito durante le settimane peggiori e i giorni più duri: per questo ti ringrazio di essere rimasto al mio fianco anche quando ero intrattabile e impossibile.

Grazie per essere quello che Arendt definisce come *un raro minuscolo microcosmo, in cui ci si può sempre salvare dal mondo che crolla*. Ma più di tutto, grazie per tutto quello che abbiamo imparato e continuiamo a imparare, insieme, mano nella mano.