

Il volume raccoglie i contributi presentati al convegno internazionale *Donna Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi* (Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Villa Toeplitz, 7-8 marzo 2024), organizzato in chiusura della mostra *Il Gruppo "Immagine". Una storia di attivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia* (Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato, 15 novembre 2023-8 marzo 2024) e in occasione del cinquantesimo anniversario (1974-2024) della fondazione del collettivo di artiste militanti.

Il nesso fra arte e femminismo è indagato secondo una prospettiva diacronica storico-tematica, in stretto rapporto con le dinamiche socio-politiche e culturali di riferimento: dall'emancipazionismo ottocentesco alle reazioni al modello femminile patriarcale fra le due guerre; dalle ridefinizioni degli anni Sessanta e Settanta – fra separatismo e differenza di genere – fino alle nuove questioni sollevate dalle esperienze della terza e della quarta "ondata".



# DONNA ARTE SOCIETÀ

PRATICHE ESTETICHE FEMMINISTE DALLA METÀ DELL'OTTOCENTO A OGGI



Facchin - Ferrario (a cura di)

DONNA ARTE SOCIETÀ



a cura di  
Laura Facchin | Massimiliano Ferrario



Euro 48,00

Ledizioni  
The Innovative LEDpublishing Company



# DONNA ARTE SOCIETÀ

Pratiche estetiche femministe  
dalla metà dell'Ottocento a oggi

a cura di  
Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Ledizioni 

Tutti i contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a un processo di *double-blind peer review*.

All contributions published in this volume have been subjected to a double-blind peer review process.

CURATELA

Laura Facchin  
Massimiliano Ferrario

TESTI

Michele Amedei  
Paola Biavaschi  
Rosanna Carrieri  
Alessandra Casati  
Mariadelaide Cuozzo  
Lisa Della Volpe  
Angelo Di Modica  
Maria Teresa Ferrara  
Manuela Gandini  
Giorgia Gastaldon  
Giovanni Occhini  
Alena Grigorash  
Simona La Neve  
Angela Maderna  
Chiara Milani  
Michela Morelli  
Paolo Nitti  
Martina Paganini  
Daniele Panucci  
Camilla Paolino  
Greta Plaitano  
Barbara Pozzo  
Sergio Racanati  
Valeria Raho  
Ester Rizzo  
Farian Sabahi  
Lisa Sanguineti  
Floriana Savino  
Andrea Sorze  
Federica "Francis" Sosta  
Andrea Spiriti  
Benedetta Susi

CON IL CONTRIBUTO DI:

Università degli Studi dell'Insubria  
Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione  
per il Territorio – DiSUIT  
Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea  
– CRiSAC



CON IL PATROCINIO DI:

Regione Lombardia; Provincia di Varese; Comune di Varese; Cattedra UNESCO *Gender Equality and Women's Rights in the Multicultural Society* – Università degli Studi dell'Insubria; Progetto NODES - Nord Ovest Digitale E Sostenibile (finanziato dal MUR sui fondi M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU – Grant agreement Cod. n.ECS00000036); Fondazione Comunitaria del Varesotto ONLUS; Women Empowerment Varese APS; Archivio Clemen Parrocchetti



In copertina: rielaborazione grafica del simbolo della International Wages for Housework Campaign - IWFHC (al centro); Barbara Kruger, *Untitled (Never perfect enough)*, 2020, particolare del pannello centrale del trittico, stampa digitale su vinile, cm 335.3 x 251 x 7.6, ©Barbara Kruger e Sprüth Magers Gallery, Los Angeles, photo: Robert Wedemeyer (a sinistra); Betty Tompkins, *Apologia (Artemisia Gentileschi #4)*, 2018, particolare, acrilico su carta, cm 27.9 x 21.6, Brooklyn Museum, Emily Winthrop Miles Fund and Robert A. Levinson Fund, ©Betty Tompkins, photo: Brooklyn Museum (a destra).

Ledizioni

© 2025 Ledizioni LediPublishing, via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it) / [info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Progetto grafico editoriale: Massimiliano Ferrario

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti a terzi. Tutti i diritti riservati.

ISBN cartaceo 9791256005512

ISBN ePub 9791256005529

## INDICE

Arte e femminismo: genealogie, linguaggi, eredità a confronto a Varese	9
LAURA FACCHIN E MASSIMILIANO FERRARIO	
Chiedere all'arte «il mezzo di vivere indipendenti». Educazione, istruzione, professionalizzazione e lavoro: diventare artiste in Italia tra Ottocento e Novecento	27
MICHELA MORELLI	
L'accesso delle donne alle carriere artistiche tra disciplina e pregiudizi	41
BARBARA POZZO	
Suzanne Valadon. Il coraggio di essere artista	59
ANGELO DI MODICA	
«Si è possibile staccare il quadro perché trovasi molto in alto». Pittrici, copiste e fotografe a Palazzo Colonna nella Roma tra metà Ottocento e inizio Novecento	71
ANDREA SORZE	
Fotografia e impresa femminile a Milano tra XIX e XX secolo. Lo studio fotografico di Carlotta Rovelli e Udina Ganzini	85
GRETA PLAITANO	
“Women manifesto”: le futuriste anglo-americane Mina Loy e Frances Simpson Stevens tra Firenze e Roma, 1913-1914	99
MICHELE AMEDEI E GIOVANNI OCCHINI	
Sovversioni pacifiche in Sicilia (1915-1918)	113
ESTER RIZZO	
Käthe Kollwitz dal Socialismo filantropico al Comunismo	123
ANDREA SPIRITI	

Ada, Amelia, Emma Della Pergola, autrici e artiste emancipazioniste CHIARA MILANI	137
“Arte femminile” nel Ventennio ROSANNA CARRIERI	151
Futurismo tra misoginia ed emancipazione: l’influenza sulle vicende di Carla Badiali, astrattista a Como GIORGIA GASTALDON	165
“The Job” (Le donne lavorano): produzione, rivendicazione, creatività al femminile nell’industria serica a Como tra Ventennio e Dopoguerra ALESSANDRA CASATI	179
Negazione e distruzione dell’angelo del focolare. Appunti sull’attività di Carmelina Piccolis scultrice e staffetta partigiana negli anni Sessanta e Settanta a Torino LISA DELLA VOLPE	195
Marija Gimbutas e un’archeologia tutta al femminile: quando l’umanità ebbe una Madre MARTINA PAGANINI	209
Uscire dal “margine”. Maria Padula e il collettivo di artiste <i>Nuova Identità</i> (Napoli, 1976-1979): una storia ritrovata MARIADELAIDE CUOZZO	223
Gruppi per il salario al lavoro domestico tra agitazione politica e creatività diffusa. Una prima analisi MARIA TERESA FERRARA	241
Contributi dell’arte alla lotta contro la riproduzione sociale nell’Italia degli anni Settanta. Il caso del collettivo artistico milanese <i>Le Pezze</i> CAMILLA PAOLINO	251

L'esperienza separatista della <i>Cooperativa di Via del Beato Angelico</i> . Un programma espositivo verso una possibile coesione fra arte e femminismo BENEDETTA SUSI	263
Salva con nome: i contributi di artiste e collettivi femminili attivi in Puglia tra gli Anni Settanta e Ottanta VALERIA RAHO	275
Milli Gandini e l'estetica del rifiuto MANUELA GANDINI	289
Artiste negli anni Ottanta in Italia. Una riflessione a partire dal convegno <i>12 al 2000. Donna Arte</i> organizzato da Fernanda Fedi nel 1988 ANGELA MADERNA	297
Il corpo dell'artista come mezzo espressivo ideale DANIELE PANUCCI	311
L'arte come forma di resistenza per le iraniane FARIAN SABAHI	323
Una donna tra arte, poesia e anatomia: <i>l'Alphabet of Bones</i> di Joyce Cutler-Shaw ALENA GRIGORASH	341
L'autodeterminazione storico-artistica delle lettere alfabetiche e nuove narrazioni contemporanee SIMONA LA NEVE	351
Oltre il muro del silenzio: storie che non si lasciano semplificare FLORIANA SAVINO	367
Pratiche decoloniali e femministe nell'attivismo contemporaneo LISA SANGUINETI	375

Discriminazione di genere tra arte e informazione: rischi e opportunità del web PAOLA BIAVASCHI	387
Linguistica e studi di genere: un matrimonio impossibile? PAOLO NITTI	403
<i>Like a Whisper Do Not Scream</i> : mitologia idrofemminista di (ri)generazione FRANCIS SOSTA	415
<i>MARIUCCIA</i> : un documento poetico-politico per immaginare una nuova lotta ai tempi del turbo-capitalismo SERGIO RACANATI	431

# L'ACCESSO DELLE DONNE ALLE CARRIERE ARTISTICHE TRA DISCIPLINA E PREGIUDIZI

Barbara Pozzo<sup>1</sup>

This essay investigates the historical barriers to women's artistic careers, beginning with Linda Nochlin's seminal 1971 question, «Why have there been no great women artists?», and the Guerrilla Girls' 1989 critique of gender inequality in museums. Nochlin redefined the debate by exposing the institutional rather than biological roots of women's exclusion: barred from academies, life drawing classes, and prestigious competitions, women were relegated to 'inferior' genres.

Legal frameworks such as the French *Code civil* (1804) and the Italian *Codice Civile* (1865) enshrined female subordination, restricting autonomy and professional opportunities, while prevailing social norms confined artistic practice to dilettantism. In France, women gained access to the *École des Beaux-Arts* only in the late nineteenth century, with pioneers such as Suzanne Valadon, the first woman admitted to the *Société Nationale des Beaux-Arts* in 1894. In Italy, access to academies was progressively granted after the 1870s.

This analysis highlights how legal, institutional, and cultural constraints shaped women's marginalisation, and underscores how contemporary scholarship strives to recover overlooked artists and re-evaluate their contributions.

Keywords: Linda Nochlin, Guerrilla Girls, Institutional barriers, Legal frameworks and gender, Women artists in France and Italy.

## IL PUNTO DI PARTENZA

Nel 1971, Linda Nochlin dedicava un articolo alla seguente domanda: «Perché non ci sono state grandi artiste donna?»<sup>2</sup>.

Si trattava di una domanda chiaramente provocatoria, poiché vi sono state senza dubbio grandi artiste nella storia, il cui ruolo viene sempre più riscoperto<sup>3</sup>, sia che esse siano state le muse segrete di grandi artisti<sup>4</sup>, sia che esse siano state delle vere protagoniste<sup>5</sup>.

Lo scopo di Linda Nochlin era quello di proporre una risposta diversa da quella che generalmente danno le femministe a questa domanda, sciorinando i nomi di tutte le famose pittrici che la storia ha conosciuto, ammettendo placidamente che sì è vero, non c'è mai stato un Michelangelo Buonarroti donna, né un Raffaello Sanzio<sup>6</sup>.

La domanda della Nochlin mirava a mettere in evidenza come fosse necessario un esame più approfondito del ruolo delle donne nella società per comprendere come mai nel mondo dell'arte abbiano avuto un ruolo secondario.

Si tratta peraltro di un quesito valido in ogni settore, non soltanto nel mondo dell'arte. L'invisibilità delle donne in ogni campo è tema dibattuto ampiamente e riportato alla ribalta da recenti indagini che hanno avuto un notevole successo di critica, così come presso un più ampio pubblico<sup>7</sup>.

D'altro lato, è stato messo in luce come le donne siano spesso entrate nei grandi musei soprattutto come modelle, mentre sia stato loro precluso entrarvi con il ruolo di artiste. Nel 1989, il Public Art Fund di New York commissionò alle Guerrilla Girls, un collettivo di artiste femministe che intendevano mantenere l'anonimato indossando maschere da gorilla in pubblico, la progettazione di un cartellone pubblicitario. Dopo avere confrontato il numero di donne artiste rappresentate nelle gallerie d'arte moderna con il numero di corpi femminili nudi presenti nelle opere d'arte esposte, hanno inserito le statistiche in un poster che chiedeva: «Le donne devono essere nude per entrare al Met. Museum?»<sup>8</sup>. Il Public Art Fund respinse il manifesto come cartellone pubblicitario, adducendo motivi di scarsa chiarezza. Le Guerrilla Girls trovarono comunque un luogo pubblico alternativo per il loro progetto: gli autobus di New York. Il manifesto raggiunse lo status di icona ed ebbe un impatto anche per il suo messaggio, che parlava della mancanza di diversità di genere al Museo e nel mondo dell'arte in generale negli anni Ottanta. Le Guerrilla Girls hanno ripubblicato il poster nel 2005 e nel 2012, a testimonianza della sua continua attualità<sup>9</sup>.

#### UN ALTRO PUNTO DI VISTA

Linda Nochlin si pone il problema di comprendere le cause dell'emarginazione delle donne nel mondo dell'arte, ed in particolare nel mondo delle arti figurative, riproponendo il quesito posto nel 1971

trent'anni dopo<sup>10</sup>. L'Autrice parte dalla confutazione dei presupposti che stanno dietro alla domanda posta nel titolo «perché non ci sono state grandi artiste?» implicitamente allusiva allo stato di "naturale" inferiorità delle donne, «incapaci di grandezza», e da lei definita «la punta di un iceberg fatto di equivoci e pregiudizi».

L'approccio della Nochlin è arguto, sottile, accattivante. Anziché cadere nella solita trappola "delle femministe" opponendo a questo enunciato un elenco di nomi di donne artiste cadute nell'oblio o sottovalutate, o piuttosto che sollevare la questione dell'esistenza di un «canone femminile» diverso da quello maschile, Nochlin affronta la questione in modo diverso, esaminando la questione della nozione di arte non solo come espressione individuale, autonoma dalle condizioni sociali di produzione e circolazione, ma piuttosto come parte integrante delle strutture sociali, di cui le accademie d'arte fanno parte<sup>11</sup>.

Da questo punto di vista, se si esaminano le possibilità concrete che le donne hanno avuto, nel corso del tempo, di accedere alla formazione artistica, si vedrà che il difetto, questa mancanza di "grandezza" e di "successo", non sta tanto nella «nostra cattiva stella, nei nostri ormoni, nei nostri cicli mestruali», ma piuttosto nelle istituzioni e nelle barriere poste all'istruzione femminile in campo artistico.

Nel dipinto *Gli accademici della Royal Academy (1771-1772)* di Johann Zoffany, che ritrae i membri fondatori dell'Academy, il pittore relega le figure di Angelica Kauffmann e di Mary Moser ai loro ritratti appesi sulla parete, nonostante fossero state tra le fondatrici dell'istituzione nel 1768<sup>12</sup>.

Nella prospettiva che Nochlin suggerisce, si dovrebbe restare stupiti non tanto dall'assenza di grandi donne artiste, ma che alcune donne «siano riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica e nell'arte, da sempre domini maschili», nonostante la schiacciante disuguaglianza, che ha colpito di fatto «chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su».

L'altra questione che la Nochlin affronta è quella se esista un «genio femminile», caposaldo nella storia dell'arte, inteso «come una forza storica e misteriosa, racchiusa nella persona del grande artista», impermeabile ai condizionamenti sociali, alle variabili di razza, contesto e periodo, fattori ritenuti invece fondamentali nel pensiero storico.

La questione del canone femminile è peraltro questione che viene affrontata anche da altre autrici che pongono l'accento sulla possibilità di effettuare una differenziazione in questo senso<sup>13</sup>.

Guardando alla provenienza sociale di molti artisti, indagando su quanti di loro, soprattutto tra i più importanti, erano figli d'arte, Nochlin rileva come risulti evidente l'importanza delle strutture sociali e istituzionali, per quanto esse hanno favorito o vietato a diverse classi sociali o a gruppi di individui.

Interrogandosi infine sul rapporto fra attività artistica ed estrazione sociale, l'autrice propone di chiedersi non solo perché non ci sono state grandi artiste, ma anche perché non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici, non essendo rintracciabili, almeno fino all'Ottocento nomi di artisti provenienti da una classe sociale più elevata dell'alta borghesia. Non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici perché la società del tempo non concepiva che quella potesse essere l'occupazione di un nobile, così come non concedeva alle donne di avere un ruolo "pubblico" nel mondo dell'arte.

Da qui l'acuta osservazione della Nochlin, che mette in luce la «natura istituzionale più che individuale» della formazione e delle abilità richieste ad un artista e la discriminazione subita dalle donne a tale riguardo. Esaminando le reali opportunità di formazione artistica offerte alle donne dal Rinascimento fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, si sottolinea come nessuna giovane abbia potuto accedere durante quel periodo allo studio della figura umana utilizzando un modello di nudo, proprio quando lo studio dal vero dell'anatomia era ritenuto un insegnamento indispensabile nella preparazione di ogni giovane artista<sup>14</sup>.

A causa di questa esclusione, dettata soprattutto da motivi di decoro, le donne che aspiravano ad una carriera in campo artistico dovettero ripiegare su generi pittorici ritenuti "inferiori" a quello della pittura storica, come la ritrattistica, la paesaggistica, la pittura di genere e la natura morta<sup>15</sup>.

Anche l'accesso delle donne alle Accademie d'arte, istituzioni preposte all'insegnamento di tecniche e abilità specifiche, che formavano gli iscritti avviandoli alla professione e alla carriera artistica, venne precluso o fortemente limitato fino alla fine del XIX secolo.

Nochlin passa in esame alcuni testi della letteratura ottocentesca riservata alle donne, nei quali viene prevista la pratica artistica come

hobby, passatempo femminile da praticare in maniera dilettantesca, preferibilmente nelle forme del ricamo e dell'uncinetto, a beneficio della famiglia, evitando ogni concorrenza con le più serie attività maschili.

La carriera e il successo dovevano essere evitati in nome dell'amore e del bene della prole e del congiunto, pena la riprovazione sociale e l'accusa di egoismo<sup>16</sup>.

Rimane da chiedersi quale fosse stata la provenienza sociale delle donne distintesi nel corso del tempo come artiste, le quali – ad una più attenta analisi – risultano quasi tutte figlie d'arte o legate ad artisti di una certa notorietà.

Le donne che intraprendevano una carriera artistica rappresentavano una rottura delle convenzioni sociali che identificavano il genere femminile con il ruolo domestico, oltre a possedere idee e tecniche, dovevano anche dimostrare una buona dose di anticonformismo e mutuare "attributi" maschili come determinazione e tenacia.

#### SFERA PRIVATA E SFERA PUBBLICA

L'analisi della Nochlin appare particolarmente interessante per i giuristi che si sono interrogati sul ruolo delle donne e sull'evoluzione dei loro diritti nella società occidentale. L'indagine in questa prospettiva non può che partire da un'analisi delle diverse sfere d'influenza e di competenza per uomini e donne: sfera "privata" e "sfera pubblica", spesso descritte come regni separati per le donne e per gli uomini<sup>17</sup>, che hanno ricevuto spiegazioni e motivazioni diverse nel corso del tempo, nessuna delle quali appare completamente soddisfacente<sup>18</sup>.

La storia delle donne è sempre più riconosciuta come un capitolo ancora da scrivere<sup>19</sup> e solo negli ultimi anni si è rivalutato il contributo delle donne alla storia dell'umanità con ricerche volte a mettere in luce il ruolo delle donne nella società<sup>20</sup>.

Solo da ultimo, sono stati pubblicati studi inerenti alla posizione delle donne nella società occidentale nel corso dei secoli<sup>21</sup>, o in un periodo storico particolare<sup>22</sup>, mettendo in evidenza il loro contributo a un movimento storicamente importante<sup>23</sup>, o in specifiche discipline<sup>24</sup>. Altri si sono concentrati sul loro accesso all'istruzione o alla vita professionale<sup>25</sup>.

Come giuristi, sembra importante analizzare come le norme giuridiche abbiano cristallizzato questi ruoli sociali, come il diritto abbia

svolto un ruolo importante nel mantenerli e come – allo stesso tempo – il diritto sia diventato, negli ultimi due secoli, lo strumento per smantellarli.

Per tracciare la storia delle donne nello spazio pubblico nella storia contemporanea, sembra un passaggio obbligato iniziare la nostra ricostruzione con quel periodo di profondo rinnovamento che è stato il passaggio dall'*Ancien Régime* alla Rivoluzione e all'affermarsi della società borghese.

#### DALL'ANCIEN RÉGIME ALLA RIVOLUZIONE FRANCESE

Il passaggio storico dall'assolutismo francese alla società borghese è cruciale per la comprensione del ruolo della donna nella società del XIX secolo<sup>26</sup>.

Una prima rivendicazione dei diritti delle donne avvenne all'indomani della Rivoluzione francese, in seguito al clamoroso appello lanciato nel 1791 dalla *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* di Olympe de Gouges<sup>27</sup>.

Il contesto storico in cui questa rivendicazione ha avuto luogo è caratterizzato dalle idee liberali di individualismo e uguaglianza, che hanno trovato la loro culla nel XVII secolo. Queste idee richiedevano il superamento delle strutture societarie tradizionali, che si basavano su gerarchie e disuguaglianze "naturali", ma trascuravano di dare una risposta razionale alle rivendicazioni delle donne in materia di parità di diritti.

Durante l'*Ancien Régime* le donne avevano un ruolo subalterno nella società ed erano generalmente escluse dall'esercizio del potere<sup>28</sup>. Tuttavia, ciò non era considerato particolarmente eccezionale, in quanto condividevano questa situazione con la maggior parte degli uomini dell'epoca: la struttura gerarchica della società feudale privava molti soggetti, uomini e donne, dei diritti fondamentali e della possibilità di partecipare al dibattito pubblico.

Nonostante la struttura patriarcale della società dell'epoca, è anche vero che le donne appartenenti alle classi superiori e all'aristocrazia partecipavano e influenzavano gli eventi politici e il linguaggio pubblico, mentre le donne delle classi artigiane urbane partecipavano a una serie di attività pubbliche, condividendo gli ambienti di lavoro con gli uomini<sup>29</sup>.

Per comprendere il ruolo che le donne potevano svolgere nella sfera pubblica sotto l'Antico Regime è importante ricordare la tradizione dei *Salons*, spazi privati aperti a intellettuali e artisti per dibattere o dialogare su temi legati all'attualità culturale o politica<sup>30</sup>.

A partire dal XVI secolo, e durante l'Illuminismo, il *Salon* fu decisivo per la diffusione della cultura al di fuori dei circoli di potere (laici o ecclesiastici), in cui venne ad affermarsi la figura dell'organizzatore, che spesso era una donna.

Nonostante la presenza di diverse configurazioni di *Salons*, si possono comunque riscontrare alcune caratteristiche costanti: gli incontri erano liberi, spontanei e informali; i partecipanti avevano una contiguità socioculturale; gli incontri avevano un interesse intellettuale, che prevaleva su altri scopi; nel dibattito veniva implicitamente riconosciuta una pari capacità intellettuale dei partecipanti, anche in presenza di una personalità di spicco.

Le *Salonnières*<sup>31</sup> furono le protagoniste di queste istituzioni uniche del primo periodo moderno, dove le donne potevano raggiungere un certo rilievo sociale, in modo da ottenere l'attenzione di un vasto pubblico<sup>32</sup>.

In questi ambienti "privati", le donne potevano partecipare alle conversazioni su base paritaria con gli ospiti. Molto spesso favorite dal loro rango o dalla loro posizione sociale, le *Salonnières* divennero un punto di riferimento per gli intellettuali che le frequentavano<sup>33</sup>.

Tra il XVII e il XVIII secolo il *Salon* divenne così un importante spazio di emancipazione femminile, dove – in contrasto con il proprio ruolo familiare sottomesso e silenzioso – una donna istruita poteva fare musica, discutere di filosofia, letteratura o scienza ponendo domande e manifestando apertamente le proprie opinioni.

Questa situazione svanì con l'emergere della nuova società borghese del XIX secolo. Secondo una prospettiva che ha fatto storia<sup>34</sup>, nel XIX secolo, la cultura salottiera, con le donne al centro, tese a scomparire a partire dagli anni Ottanta del XVII secolo perché incompatibile con la nuova cultura politica "maschile" che si è sviluppata durante e dopo la Rivoluzione. Che questa ricostruzione sia corretta, è oggi sottoposta al vaglio degli storici, che sottolineano come i *salotti* non solo siano sopravvissuti, ma siano fioriti dopo la Rivoluzione, proliferando nella Francia dell'Ottocento<sup>35</sup>. Indipendentemente da questa *querelle* storica, è importante analizzare quale sia lo status della don-

na che discende dalla legislazione adottata dopo la Rivoluzione e che inquadra la nuova famiglia patriarcale borghese per verificarne il suo spazio d'azione.

#### UGUAGLIANZA... MA NON PER TUTTI

Il Codice civile francese del 1804, spesso presentato come un codice "rivoluzionario", che introduceva il principio dell'uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge, codificava il ruolo sottomesso della donna dentro e fuori la famiglia.

Già da una prima analisi delle principali norme del *Code civil*, si comprende che il ruolo della donna non aveva alcuna autonomia e quindi nessuna possibilità di determinare da sola il proprio destino. Le regole del matrimonio borghese impedivano a qualsiasi donna sposata di intraprendere una qualsiasi carriera, non soltanto nel contesto artistico.

Nella famiglia, la moglie aveva una situazione di sudditanza rispetto al marito: gli doveva obbedienza (art. 213 Code civil), era obbligata a vivere con lui e a seguirlo ovunque egli ritenesse opportuno risiedere (art. 214 del Codice civile). Solo il marito amministrava i beni della famiglia e poteva venderli e ipotecarli senza il consenso della moglie (art. 1421 Code civil). Il marito aveva anche l'amministrazione dei beni personali della moglie, compresa la dote, potendo esercitare da solo tutte le azioni mobiliari e possessorie appartenenti alla donna (art. 1428 e 1531 Code civil). Sebbene il matrimonio fosse concepito come un contratto, basato sul reciproco consenso (art. 144 e segg. del Codice civile), l'adulterio della moglie era sufficiente per consentire al marito di ottenere il divorzio (art. 229 del Codice civile), mentre la donna poteva ottenere il divorzio a causa dell'adulterio del marito solo se questi teneva la concubina nella casa comune (art. 230 del Codice civile). Le donne non potevano essere testimoni in tutte le procedure relative agli atti di stato civile (art. 37 Codice civile), né davanti a un notaio per le disposizioni di ultima volontà (art. 980 Codice civile). Norme speciali si applicavano alle donne maggiorenni non sposate, le uniche che potevano citare in giudizio senza il permesso di un membro maschio della famiglia.

Questa situazione, per quanto riguardava la possibilità della moglie di lavorare al di fuori delle mura domestiche, era ulteriormente inficiata dal fatto che non potesse alienare, ipotecare, acquistare né a titolo

gratuito né a titolo oneroso, senza il consenso scritto del marito (art. 217 Code civil). Senza «autorizzazione maritale», quindi, era impossibile svolgere qualsiasi attività lavorativa.

#### L'ACCESSO DELLE DONNE ALLE ACCADEMIE D'ARTE IN FRANCIA

In Francia, l'ammissione delle donne alle scuole d'arte è stato un processo graduale, fortemente influenzato dal contesto sociale e politico<sup>36</sup>. Non che la pittura fosse di per sé proibita per le donne, ma un conto era apprezzare le ricche borghesi che dipingevano le scene familiari nel tempo libero, un conto era invece permettere alle giovani di entrare nelle scuole d'arte<sup>37</sup>.

L'École des Beaux-Arts de Paris non permetteva inizialmente alle donne di iscriversi, le quali potevano quindi frequentare soltanto corsi e laboratori privati al di fuori delle istituzioni ufficiali, ma ovviamente, questi risultavano essere meno prestigiosi e meno strutturati.

A partire dal 1860, l'École des Beaux-Arts de Paris inizia ad ammettere le donne, ma solo a precise condizioni. Le donne potevano partecipare ai corsi di disegno, ma non avevano accesso ai corsi di formazione completi per pittori e scultori, che erano riservati agli uomini. Inoltre, spesso si limitavano a studiare modelli femminili dal vivo<sup>38</sup>.

Con l'apertura nel 1867 delle scuole superiori alle ragazze e, nel 1880, con la loro ammissione alle università, anche alle Accademie le cose cominciano a cambiare. È infatti solo a partire dal 1870 che le donne iniziarono a svolgere un ruolo sempre più importante nell'educazione artistica, anche se il loro accesso a concorsi prestigiosi come il *Prix de Rome* era ancora vietato. Per molto tempo, infatti, il *Prix de Rome*, un concorso di grande prestigio che offriva la possibilità di recarsi a Villa Medici a Roma per perfezionare le proprie capacità, rimase precluso alle donne. Solo nel 1903 la prima donna, Maurice Denis, vinse il premio nella categoria "pittura", ma è solo nel 1909 che le donne furono pienamente ammesse a competere in questa categoria.

L'accesso delle donne ad alcune discipline, come la scultura e l'architettura, è stato particolarmente limitato fino alla fine del XIX secolo. Le donne che desideravano accedere a queste arti si scontravano spesso con ostacoli legati alla percezione del posto delle donne nella

società, in quanto considerate meno adatte a occupazioni ritenute "maschili", come la scultura<sup>39</sup>.

All'inizio del XX secolo, con i movimenti femministi e i cambiamenti sociali, le donne sono state sempre più riconosciute come pari nel campo dell'arte. L'influenza dei movimenti modernisti<sup>40</sup>, insieme all'estensione dei diritti delle donne<sup>41</sup>, portò a una maggiore parità di accesso all'istruzione artistica. Allo stesso tempo, cominciano ad apparire nuove figure di spicco, come Suzanne Valadon che, pur non provenendo da scuole ufficiali<sup>42</sup>, nel 1894 fu la prima donna ad essere ammessa alla Société Nationale des Beaux-Arts, oltre ad essere ricordata per essere stata la prima donna a dipingere un nudo maschile, nel 1909 nel suo famoso quadro *Adamo ed Eva*<sup>43</sup>.

#### LA SITUAZIONE DELLE DONNE IN ITALIA

Il primo Codice civile italiano del 1865 risente moltissimo dell'influenza francese, che riflette il medesimo modello patriarcale. Il Codice del 1865 contiene un primo libro intitolato *Delle persone*<sup>44</sup>, che è interessante analizzare per comprendere il ruolo centrale svolto dall'uomo nella famiglia e nella società dell'epoca.

Il ruolo sottomesso della moglie viene chiaramente riconosciuto dall'articolo 131 del Codice civile del 1865: «Il marito è capo della famiglia; la moglie segue la condizione civile di lui, ne assume il cognome ed è obbligata ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno fissare la sua residenza». La donna, con il matrimonio, diveniva soggetta all'*autorità maritale* e doveva quindi chiedere l'autorizzazione del marito per svolgere tutta una serie di attività<sup>45</sup>. Al pari che in Francia, la donna sposata non poteva vendere o donare beni immobili senza il consenso del marito. L'art. 134 c.c. 1865 stabiliva infatti che: «La moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito».

Il divorzio non era ammesso, anche se la legge italiana riconosceva la possibilità di una separazione personale<sup>46</sup>. Entrambi i coniugi potevano chiedere la separazione, ma solo in determinati casi, specificati dalla legge. Tra questi casi c'era l'adulterio, ma l'articolo 150 c.c. 1865 prevedeva espressamente che non fosse ammessa l'azione di separazione per l'adulterio del marito, se non quando egli avesse

mantenuto la concubina in casa o notoriamente in altro luogo, oppure fossero concorse circostanze tali da far sì che il fatto costituisse una ingiuria grave alla moglie<sup>47</sup>.

La predominanza economica del marito era evidente anche per quanto riguarda i diritti sulla dote che, di fatto, solo il marito poteva amministrare<sup>48</sup>.

I poteri molto limitati delle donne italiane all'interno della famiglia riflettevano due aspetti che caratterizzavano in particolare la società italiana. Secondo le statistiche disponibili<sup>49</sup>, alla fine dell'Ottocento l'81% delle donne italiane era ancora analfabeta. Solo le donne delle classi superiori avevano la possibilità di ricevere un'istruzione e quindi non vi è da stupirsi se le questioni importanti rimanessero nelle mani dell'uomo, l'unico a ricevere un'istruzione<sup>50</sup>.

I timidi interventi delle prime femministe italiane, come Anna Maria Mozzoni, che si batterono a lungo per i diritti delle donne in Italia<sup>51</sup>, erano le voci di una piccola élite rimasta per lo più inascoltata. D'altra parte, la donna era concepita da una certa letteratura scientifica di quegli anni<sup>52</sup> come un essere umano infantile<sup>53</sup>, non completamente sviluppato rispetto all'uomo<sup>54</sup>. Non deve sorprendere che, di conseguenza, secondo il Codice civile del 1865, le donne non potessero comparire come testimoni in procedimenti davanti a pubblici ufficiali<sup>55</sup>, né in caso di ultime volontà<sup>56</sup>.

#### L'ACCESSO ALLE ACCADEMIE ARTISTICHE ITALIANE

In una situazione in cui la donna sposata aveva la stessa capacità d'agire di un infante, le possibilità di costruirsi una carriera da artista erano molto limitate. La maggior parte delle donne che si riescono ad affermare come artiste nella storia italiana sono figlie d'arte<sup>57</sup>, mentre le accademie artistiche in Italia aprirono le porte alle donne solo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Nel 1875 il Decreto Bonghi ammetteva per la prima volta le donne italiane all'università<sup>58</sup> e gradualmente vennero ammesse anche alle scuole di Belle Arti.

L'Accademia di Belle Arti di Firenze, una delle più prestigiose, cominciò ad ammettere le donne come allieve nel 1872. Prima di questa data, l'accesso era riservato agli uomini, con le donne che potevano solo partecipare a corsi e attività di disegno senza ottenere titoli ufficiali<sup>59</sup>.

Anche l'Accademia di Belle Arti di Roma ha cominciato ad accogliere le donne nel XIX secolo, ma solo a partire dal 1870, quando furono introdotti i primi corsi dedicati alle donne. Tuttavia, in molte accademie italiane, la frequenza delle donne era limitata a determinate discipline, come il disegno e la pittura, mentre l'architettura o altre aree artistiche rimanevano principalmente maschili.

Già dalla fine dell'Ottocento alcuni autori cominciarono ad interessarsi delle vite delle donne artiste. Nel 1877 Marco Minghetti diede alle stampe *Le donne italiane nelle Belle Arti al secolo XV e XVII*<sup>60</sup>, anche se l'Italia sembra accorgersi dell'esistenza delle donne artiste solo nel secondo dopoguerra, quando Anna Banti dà alle stampe il suo *Artemisia* nel 1947<sup>61</sup>.

Oggi come oggi sono molteplici gli studi dedicati alle donne artiste<sup>62</sup>, tuttavia si tratta di un percorso ancora lungo che necessiterà ancora di ampi studi al fine di mettere in luce l'effettivo contributo delle donne nell'arte.

In occasione di una recente mostra dedicata alle donne artiste al Museo di Roma, *Roma Pittrice – Artiste al lavoro tra il XVI e XIX secolo*<sup>63</sup>, ci si è resi conto di quante fossero le opere di donne artiste, spesso dimenticate nei depositi museali, di cui occorreva scrivere la storia, cominciando con l'identificazione dell'autrice:

Poco ricordate nei documenti, spesso relegate a ruoli minori nel sistema delle arti e le loro opere talvolta confuse con quelle dei loro maestri. Il lavoro che ha dovuto essere compiuto è stato immenso: per far riemergere le artiste è stato necessario interpretare molti silenzi attraverso scarse citazioni in fonti e documenti, per mezzo delle firme, che erano l'unico modo ufficiale per affermare pubblicamente il loro operato, o ancora grazie a qualche ricordo in diari, corrispondenze, fonti indirette e la lettura degli autoritratti<sup>64</sup>.

## QUALCHE CONCLUSIONE

La ricerca sul ruolo delle donne artiste nella storia appare affascinante.

La lettura che ci consegna Linda Nochlin sulle difficoltà che le donne hanno incontrato nel corso della storia per affermarsi come artiste appare convincente, anche alla luce dell'analisi delle norme giuridiche che limitavano – di fatto – la possibilità delle donne di forgiare il loro destino.

Rinchiuse nelle mura domestiche, destinate ad occuparsi della casa e della prole, impossibilitate ad accedere ad una educazione superiore – in qualsiasi campo – la ricerca sulle donne artiste muove dalla indagine sulle concrete possibilità di diventare artista in una società che le ostacolava sotto ogni profilo.

D'altro lato, vi è anche un altro filone di indagine che appare sempre più promettente: la riscoperta di artiste dimenticate dalla critica d'arte e dai musei, comprendere le ragioni di questo atteggiamento nei confronti delle donne artiste, per meglio poterle contestualizzare nell'epoca in cui hanno vissuto.

Riportare questo passato alla luce è il compito che ci attende.

## NOTE

<sup>1</sup> Barbara Pozzo è, dal 2001, professoressa ordinaria di Diritto Privato Comparato all'Università degli Studi dell'Insubria. Dal 2024 è socia corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei per la classe delle Scienze morali, storiche e filologiche, nella categoria delle Scienze giuridiche. Dal 2022 è presidente della SIRD (Società Italiana per la Ricerca in Diritto Comparato) e dal 2021 siede nel Board della European Law Faculties Association e nel Council dello European Law Institute. Nel 2019 ha vinto la Cattedra UNESCO di Gender Equality and Women's Rights in the Multicultural Society. È componente dei Comitati di redazione di "European Review of Private Law", "Rivista Giuridica dell'Ambiente" e del Collegio dei Direttori dell'Annuario di Diritto Comparato, della "Revista General de Derecho Publico Comparado". Ha diretto numerosi progetti di ricerca di rilevanza nazionale (PRIN e PNRR) ed è autrice di più di cento pubblicazioni. È stata visiting professor negli Stati Uniti, in Germania, Francia, Brasile e Giappone e relatrice a numerosi convegni nazionali ed internazionali.

<sup>2</sup> L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in V. Gornick-B. Moran, *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971, p. 145. L'articolo è stato recentemente ripubblicato in una 50<sup>th</sup> Anniversary Edition da Thames & Hudson, con una introduzione di Catherine Grant, Londra 2021.

<sup>3</sup> C. D'Orazio, *Vite di artiste eccellenti*, Bari 2021; E. Triggiani, *L'arte in rosa, Le donne nella storia dell'arte*, Bari 2021; S. Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Milano 2003.

<sup>4</sup> L. Colonnelli, *Le muse nascoste. Protagoniste dimenticate di grandi opere d'arte*, Firenze 2020; R. Butler, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne*, New Haven-London 2008.

<sup>5</sup> E. Rasy, *Le disobbedienti, Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*,

Milano 2019; Flavia Frigeri, *Le donne nell'arte*, Milano 2020; T. Batchelor–T. Barber–C. Jacobi, *Now you see us: Woman artists in Britain 1520-1920*, London 2024.

<sup>6</sup> L. Nochlin, *50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, cit. p. 24.

<sup>7</sup> C. Criado Perez, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, Torino 2020.

<sup>8</sup> B.K. Scott–S.E. Cayleff–A. Donadey–I. Lara–W. Blackwell, *Women in Culture: An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, West Sussex 2017, p. 158; A.D. Rodrigues, "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?": the Guerrilla Girls' odalisque: models and meanings, in «European Review of Artistic Studies», IV, 2023, 2, pp. 45-58.

<sup>9</sup> Anche il libro di Flavia Frigeri, *Le donne nell'arte*, sopra citato, riprende l'immagine delle Guerrillas Girls sulla copertina.

<sup>10</sup> Cfr. *supra*, nota 1: L. Nochlin, *50<sup>th</sup> anniversary edition*, cit.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>12</sup> L. Nochlin, *50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, cit., p. 44.

<sup>13</sup> Cfr. G. Pollock, *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories*, London-New York 1999.

<sup>14</sup> L. Nochlin, *50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, cit., p. 52.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>16</sup> L. Nochlin, *50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, cit. p. 57.

<sup>17</sup> D. Sartori, *Donne e uomini tra pubblico e private*, in «Annali di studi religiosi», V, 2004, pp. 367-388: 367.

<sup>18</sup> S.de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris 1949, p. 79.

<sup>19</sup> Per una visione complessiva: G. Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness, From Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford 1993, p. 247.

<sup>20</sup> M. Patou-Mathis., *L'homme préhistorique est aussi une femme. Une histoire de l'invisibilité des femmes*, Paris 2020; C. Criado Perez, *Donne invisibili*, cit.; M. Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris 1998; G. Fraisse, *Les Femmes et leur histoire*, Paris 1998; R. Thalmann, *L'oubli des femmes dans l'historiographie de la Résistance*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», I, Paris 1995.

<sup>21</sup> M. Perrot–G. Duby, *Histoire des femmes en Occident*, Paris 1990-1991; A.T. Allen, *Women in twentieth-century Europe*, London 2007.

<sup>22</sup> M. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe, New Approaches to European History*, Cambridge 2019; M. Hunt, *Women in eighteenth century Europe*, London 2014; M. Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France: XIXe-XXe siècle*, Rennes 2005; H. Leyser, *Medieval Women: Social History Of Women In England 450-1500*, London 2013.

<sup>23</sup> B. Bartolo, *Donne del Risorgimento – Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Torino 2011; M. Capeda Fuentes, *Sorelle d'Italia, Le donne che hanno fatto il*

*Risorgimento*, Peveragno 2011.

<sup>24</sup> Per gli studi in antropologia si veda R.R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York-London 1975; per il settore dell'arte, si veda R. Butler, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne, Monet & Rodin*, New Haven-London 2008; L. Colonelli, *Le muse nascoste – Protagoniste dimenticate di grandi opere d'arte*, Firenze 2020; per il mondo della musica, cfr. K. Pendle, *Women and Music: A History*, 2<sup>nd</sup> ed., Bloomington 2001.

<sup>25</sup> S. Schweitzer, *Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIXe-XXIe siècle)*, Paris 2010; E. Zolesio, *Des femmes dans un métier d'hommes: l'apprentissage de la chirurgie*, in «Travail, genre et sociétés», II, 2009, pp. 117-133; O. Cordes, *Frauen als Wegbereiter des Rechts. Die ersten deutschen Juristinnen und ihre Reformforderungen in der Weimarer Republik*, Hamburg 2012; T. Krontiris, *Oppositional Voices: Women as writers and translators of literature in the English Renaissance*, London 1997.

<sup>26</sup> Cfr. J.B. Landes, *Women and the Public Sphere*, cit., p. 2.

<sup>27</sup> S. Mousset, *Women's Rights and the French Revolution: A Biography of Olympe de Gouges*, London 2007, pp. 63-79; J. Riva, *The Radical Novelty of Olympe De Gouges*, in «Nottingham French Studies», CIII 2014, 3, pp. 345-358.

<sup>28</sup> Edmond e Jules De Goncourt, che avevano dedicato grande attenzione alla situazione della donna del XVIII secolo (*La femme au XVIIIe siècle*, ultima edizione, Editions Flammarion, Paris 2021) danno un ritratto piuttosto triste della nascita di una bambina in questo periodo: «Quand au dix-huitième siècle la femme naît, elle n'est pas reçue dans la vie par la joie d'une famille. Le foyer n'est pas en fête à sa venue; sa naissance ne donne point au cœur des parents l'ivresse d'un triomphe: elle est une bénédiction qu'ils acceptent comme une déception. Ce n'est point l'enfant desiré par l'orgueil, appelé par les espérances des pères et des mères dans cette société gouvernée par des lois saliques; ce n'est point l'héritier prédestiné à toutes les continuations et à toutes les survivances du nom, des charges, de la fortune d'une maison; le nouveau-né n'est rien qu'une fille et, devant ce berceau où il n'y a que l'avenir d'une femme, le père reste froid, la mère souffre comme une Reine qui attendait un Dauphin».

<sup>29</sup> J.B. Landes, *Women and the Public Sphere*, cit., p. 21.

<sup>30</sup> V. Von der Heyden-Rynsch, *Europäische Salons, Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*, München 1992.

<sup>31</sup> A.E. Duggan, *Salonnières, furies, and fairies: the politics of gender and cultural change in absolutist France*, 2<sup>nd</sup> ed., Newark 2005; J.T. Pekacz *The salonnières and the philosophes in Old Regime France: The authority of aesthetic judgment*, in «Journal of the History of Ideas», 1999, pp. 277-297; H. Brown-G. Dow, *Readers, writers, salonnières: female networks in Europe, 1700-1900*, New York 2011.

<sup>32</sup> B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001.

<sup>33</sup> Uno dei saloni più famosi, e molto probabilmente il primo aperto a Parigi, fu

quello di Madame de Rambouillet. Cfr. B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, cit., p. 55.

<sup>34</sup> Il riferimento è a J. Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1962; *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad.it.: Francesco Giasi, Milano 1971.

<sup>35</sup> J.T Pekacz, *Les Amies des philosophes: The making of Enlightenment salons in nineteenth-century France*, in «French History and Civilization», V, 2014, pp. 53-61.

<sup>36</sup> M. Alvarez González, *Les femmes dans l'art*, Paris 2010; M. Lacas, *Des femmes peintres: du XVe à l'aube du XIXe siècle*, Paris 2015.

<sup>37</sup> G. Duby–M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, IV. *Le XIXe siècle*, Paris 2002, p. 311.

<sup>38</sup> D. Noël, *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», XIX, 2004, URL : <http://journals.openedition.org/clio/646>.

<sup>39</sup> Come dimostra del resto la straziante storia tra Camille Claudel e Rodin. Cfr. A. Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin – Le temps remettra tout en place*, Paris 2014.

<sup>40</sup> A partire dal 1892, portare i pantaloni non venne più considerato un delitto. Cfr. C. Bard, *Une Histoire politique du pantalon*, Paris 2010.

<sup>41</sup> Alla fine del XIX secolo, il *Code civil* venne riformato, al fine di permettere alle donne di testimoniare nei giudizi e davanti al notaio, possibilità fino ad allora esclusa.

<sup>42</sup> A. Evrard, *Les Femmes artistes sont dangereuses, Critique d'art*, URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/47152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.47152>.

<sup>43</sup> J. Warnod, *Suzanne Valadon*, Paris 1981. Il quadro è oggi esposto al Centre Pompidou di Parigi.

<sup>44</sup> Codice civile, Libro Primo, *Delle Persone*.

<sup>45</sup> Anche se la c.d. "autorità maritale" era stata inizialmente intesa per proteggere le donne sposate. Cfr. Vismara, *Il Diritto di famiglia in Italia dalle riforme ai codici*, cit., p. 73.

<sup>46</sup> Capo X – *Dello scioglimento del matrimonio e della separazione dei coniugi*, art. 148 ss. C.c. 1865.

<sup>47</sup> Art. 150 C.c. 1865: «La separazione può essere domandata per causa di adulterio e di volontario abbandono, e per causa di eccessi, sevizie, minacce e ingiurie gravi. Non è ammessa l'azione di separazione per l'adulterio del marito, se non quando egli mantenga la concubina in casa o notoriamente in altro luogo, oppure concorrano circostanze tali che il fatto costituisca una ingiuria grave alla moglie».

<sup>48</sup> Art. 1399 C.c. 1865: «Il solo marito ha l'amministrazione della dote durante

il matrimonio».

<sup>49</sup> Cfr. D. Beales–E.F. Biagini, *Il Risorgimento e l'Unificazione dell'Italia*, cit., p. 185.

<sup>50</sup> Sull'educazione delle donne in Italia nell'Ottocento cfr. S. Soldani, *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano 1989. Sull'influenza delle donne nel settore delle scienze cfr. A. Barozzi–V. Toschi, *Presenze femminili nella cultura tecnico-scientifica tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo*, Bologna 1989, p. 201.

<sup>51</sup> Anna Maria Mozzoni, la pioniera del femminismo italiano, nacque nel 1830 in una famiglia borghese e aveva ricevuto una buona educazione. Pubblicò *La donna e i suoi rapporti sociali* nel 1864 (Milano, Tipografia sociale) e *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano* nel 1865, dove reclamava l'uguaglianza dei diritti tra uomini e donne nella codificazione del 1865. Sul suo ruolo nella società italiana dei tempi cfr. M. Natoli, *Dall'incapacità giuridica al nuovo diritto di famiglia*, in G. Caravaggi et alii, *La donna e il diritto: dall'incapacità giuridica al nuovo diritto di famiglia*, Roma 1976, p. 15. Sulla nascita del femminismo in Italia cfr. F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino 1963.

<sup>52</sup> Per quanto concerne il contesto italiano cfr. E. Sarogni, *La donna italiana: il lungo cammino verso i diritti 1861-1994*, Parma 1995, pp. 23-25. Ma gli italiani non erano i soli a pensare che il cervello delle donne fosse sottosviluppato. Per la situazione nel XIX secolo cfr. L. Brizendine, *The Female Brain*, Random House, 2006; trad. it. L. Lanza e P. Vicentini, *Il cervello delle donne*, 2007, p. 15.

<sup>53</sup> Ad esempio, Paolo Mantegazza, un famoso fisiologo, futuro senatore del Regno d'Italia, che scrisse nel 1887 *Il secolo nevrosico*, attribuiva alle donne le stesse caratteristiche dei bambini che – per loro abitudine – sono naïf, spontanei e sensibili. Cfr. S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, cit., p. 48.

<sup>54</sup> Questa idea venne presentata da Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, che pubblicarono nel 1893 *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Torino, Roux e C.). Cfr. inoltre S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, cit., p. 49.

<sup>55</sup> Art. 351: «Gli atti e le dichiarazioni da farsi dinanzi agli ufficiali dello stato civile si riceveranno in presenza di due testimoni scelti dalle parti interessate, i quali siano di sesso maschile, abbiano compiuto gli anni ventuno e risiedano nel comune».

<sup>56</sup> Art. 788: «I testimoni nei testamenti devono essere maschi, maggiori di anni ventuno, cittadini del regno, o stranieri in esso residenti, e non aver perduto per condanna il godimento o l'esercizio dei diritti civili».

<sup>57</sup> S. Mesce, *Donne in arte: dalle botteghe dei padri alle prestigiose Accademie artistiche*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», 8 Giugno 2016, n. 811 <http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00811.html>.

<sup>58</sup> Regio Decreto n° 2728 del 3 ottobre 1875, in «Gazzetta Ufficiale del Regno», 22 Ottobre 1875 n. 247.

<sup>59</sup> A. Gallo Martucci, *La Scuola delle donne all'Accademia di Belle Arti di Firenze e Giovanni Fattori*, in *I Luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: passato e presente*, a cura di A. Gallo Martucci-G. Videtta, 2009, catalogo della mostra, Firenze 2008, Firenze 2009, pp. 1000-1027; M. Amedei, *Protagonisti dell'arte internazionale all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1900-1948*, a cura di V. Bruni-M. Pratesi-S. Ragionieri-G. Semeraro, 2 voll., I, Firenze 2022, pp. 473-517.

<sup>60</sup> M. Minghetti, *Le donne italiane nelle Belle Arti al secolo XV e XVII*, Firenze 1877.

<sup>61</sup> C. Lollobrigida, *Di mano donnesca. Donne artiste dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra, Roma 2012, Milano 2012.

<sup>62</sup> Cfr., ad esempio, L. Iamurri-S. Spinazzé, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Milano 2001; M.A. Trasforin, *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Milano 2000; M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna 2007.

<sup>63</sup> *Roma Pittrice: Artiste al lavoro tra il XVI e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani-R. Morselli-I. Arcangeli, catalogo della mostra, Roma 2024-2025, Roma 2024.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 14.