

a cura di  
Maria Antonietta Trasforini

051/2847324

# Donne d'arte

Storie e generazioni



Copyright © 2006 Meltemi editore, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore  
via Merulana, 38 - 00185 Roma  
tel. 06 4741063 - fax 06 4741407  
info@meltemieditore.it  
www.meltemieditore.it



MELTEMI



10/03

OPS

PROSPETTO  
D'OPERE

L'artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell'arte  
Maria Antonietta Trasforini

*L'artista invisibile e il gorilla furioso*

Un giorno del 1989 un gorilla furioso si aggirava per le strade di New York. Era di carta ma non per questo meno furioso. In un poster affisso sugli autobus e sui muri della metropoli la celebre Odaliscia nuda di Ingres col volto del gorilla, appunto, denunciava a grandi caratteri quanto segue: "Le donne devono proprio essere nude per entrare nel Metropolitan Museum? Meno del 5% degli artisti nella sezione di Arte moderna sono donne, ma l'85% dei nudi sono femminili" (Chadwick 1995, p. 7). Era l'ennesima protesta di un gruppo di anonime femministe impegnate nel mondo dell'arte, le *Guerilla Girls*, che prendeva di mira il Metropolitan Museum e più in generale il mondo dell'arte "istituzionale", dei musei, delle gallerie, delle riviste d'arte, denunciando con clamore una questione di lunga durata: l'invisibilità delle artiste nel mondo dell'arte, nel passato come nel presente. Le ragazze gorilla - in realtà artiste, note o meno note, delle quali in modo quasi cospirativo poche persone conoscono l'identità - fin dalla loro nascita, nel 1985, hanno scelto l'anonimato proprio per non creare protagonismi, ma fare azioni politiche e di denuncia (Withers 1988). Anonime, ironiche, provocatorie, sotto la maschera unificante del gorilla - ormai loro riconoscibile logo - ciascuna di loro in interviste e dichiarazioni adotta il nome di una grande artista del passato, per dare voce a chi, nella storia dell'arte, ha avuto silenzio e poca visibilità.

### *La professione negata di Berthe Morisot*

Il silenzio è calato per molto tempo sulle artiste del passato remoto e recente. Andiamo alla fine dell'Ottocento per portare subito un esempio.

Il 2 marzo 1895 a Parigi, a soli 55 anni, moriva Berthe Morisot (1841-1895), una grande artista impressionista, amica e collega di Renoir, Monet, Degas, cognata di Manet, che lei chiamava "mes confrères". Nonostante la grande notorietà in vita, al momento della sua scomparsa, sul suo certificato di morte, per volontà della famiglia, a indicare la sua attività fu scritto "professione: nessuna" (Wilhelm 2002, p. 82).

L'episodio, ancora oggi ricordato con stupore, ci fa chiedere: perché la professione di un'artista di così alto livello e riconoscimento pubblico fu ufficialmente negata anche dalla famiglia, e perché il silenzio calò su di lei per almeno un centinaio di anni, nonostante fosse stata una delle fondatrici del movimento impressionista? L'anno successivo alla sua morte, nel 1896, le fu dedicata una grande mostra retrospettiva, ma dovette attendere 106 anni per avere la sua seconda grande mostra avvenuta a Martigny, in Svizzera, nell'anno 2002.

### *Il doppio sguardo della nuova storia dell'arte*

La presenza delle artiste nella storia dell'arte – come esemplifica il caso di Berthe Morisot – sembra essere un fenomeno carsico: ci sono epoche in cui esse "esistono" e sono riconosciute – pur con difficoltà – e altre in cui sono invece scomparse. Perché?

Per rispondere numerose storiche dell'arte (soprattutto di area anglosassone, ma non solo) negli anni Settanta cominciarono a chiedersi: "che genere di artista?", "quali sono gli effetti di genere nell'arte?", in altre parole "fa differenza e quanta essere (stati/e) uomini o donne nei mondi dell'arte?". Per genere intendevano – e intendiamo – l'insieme del-

le costruzioni sociali del maschile e del femminile, una definizione dunque culturale e non biologica.

La ricerca che da allora si è sviluppata, collocandosi nel più ampio solco dei *Gender Studies*, ha adottato un doppio sguardo: quello volto a recuperare le tante artiste dimenticate, restituendo loro nome e storia, e quello volto a chiedersi quali discorsi, ovvero quali condivise costruzioni sociali, creavano l'artista (Gaze 1997).

Possiamo oggi definire questi due filoni l'uno "aggiuntivo", e l'altro decostruttivo-epistemologico.

Una delle prime studiose, Linda Nochlin, storica d'arte statunitense, in quella stagione di grande recupero girò la domanda in maniera decisamente provocatoria "Perché non ci sono state grandi artiste?". La risposta altrettanto provocatoria diceva:

Non vi sono state grandi artiste, per quanto ne siano esistite di molte interessanti e capaci, non abbastanza studiate e apprezzate, così come non vi sono grandi pianisti jazz lituani o grandi tennisti esquimesi, e la situazione, ora come una volta, – e nelle arti come in un centinaio di altri campi –, è sfavorevole, pesante e scoraggiante per chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio, di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su (Nochlin 1971, p. 199).

Non si può essere grandi – era la conclusione – se non c'è l'ambiente sociale in senso lato che lo renda possibile, che non lo ostacoli, se cioè il talento non incontra "al momento giusto" l'accesso a risorse economiche, formative, relazionali e a riconoscimenti.

Per esemplificare gli effetti di genere sul talento, la Nochlin (p. 207) si chiedeva: "Cosa sarebbe successo se Picaso fosse nato femmina? Il Signor Ruiz avrebbe prestato altrettanto attenzione o stimolato ugualmente le ambizioni di grandezza di una piccola Pablita?". Insomma, che ruolo svolse il padre di Picaso, professore di storia dell'arte, sulla precocità artistica del figlio?

Già. Cosa sarebbe successo? Non lo sappiamo, ma si possono fare scommesse su come sarebbe andata.

### La storia agguantata

Collocare sul primo filone, ovvero la fase del recupero o storia "aggiuntiva", come ormai la chiamano le storiche, oltre alle americane Linda Nochlin e Ann Harris-Sutherland, altre studiosse iniziavano in quegli anni lo scavo nel passato, nei magazzini dei musei e della memoria potremmo dire, alla scoperta delle artiste dimenticate. Eleonor Tuft nel 1974 avviava un'integrazione di 16 secoli di arte femminile alla storia dell'arte ufficiale e maschile (Tuft 1974), mentre Germaine Greer (1979, p. 6), già autrice nel 1970 del noto *Eu-muco Femmina*, pochi anni dopo si chiedeva: qual è e quale è stato il contributo delle donne nelle arti visive? Se ci sono state poche donne artiste perché non ce ne sono state di più? Se possiamo trovare un buon quadro fatto da una donna, che ne è del resto del suo lavoro? Quanto erano "brave" le donne che si guadagnavano da vivere dipingendo?

Una prima generazione di studiosse — per la maggioranza americane e per lo più femministe —, denunciava le discriminazioni subite dalle artiste nei mondi dell'arte, e l'oblio calato su di loro. Parlando del passato si rivolgeva al presente, rivendicando cambiamenti e maggiore visibilità per le contemporanee. Su questo sfondo politico e teorico cominciarono a muoversi con le loro denunce iconoclastiche, ironiche e irriverenti, le *Guerrilla Girls* a partire da quegli anni Ottanta per giungere sino a oggi e molto vicino a noi.

### La storia decostruttiva

Nel corso degli stessi anni Ottanta, una seconda generazione di studiosse inglesi, prime fra tutte Roziska Parker e Griselda Pollock (1981), rifacendosi alla critica letteraria, alla psicoanalisi, alla semiotica e al marxismo, inquadravano la questione in maniera diversa. A differenza della Nochlin affermavano che donne artiste sono sempre esistite, nonostante molti e gravi limiti, 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 nella cultura occidentale (...), le donne all'interno di questa

società e cultura, hanno parlato e agito da un luogo differente. È dunque necessario (Pollock 1988) capire quanto l'arte (occidentale) sia (stata) condizionata dalle costruzioni di genere, o meglio quanto le costruzioni di genere abbiano contribuito a definire di volta in volta ciò che è arte e ciò che non lo è, a dichiarare chi può diventare artista, e a decidere cosa e chi vada ricordato o dimenticato. E questo può anche contribuire a spiegare perché artiste note al loro tempo siano poi state dimenticate!

### Le artiste navaho e lo sfortunato caso della signorina Charlotte du Val d'Ogues

Nei mondi dell'arte, come ha provocatoriamente dimostrato Marcel Duchamp, lo status di un'opera è legato allo status di chi l'ha fatta? e al luogo sociale in cui viene presentata o realizzata. Come, dunque, le costruzioni di genere interferiscono con la definizione di arte (e la condizionano)?

Per spiegarlo facciamo due esempi, suggeriti da Parker e Pollock (pp. 68-70), il primo riferito alla distinzione fra arte e artigianato (arte "alta", la *fine art*, e le arti minori, appunto, nella loro vasta gamma); il secondo su un controverso caso di attribuzione.

Le due autrici sottolineano che la distinzione gerarchica tra l'arte e l'artigianato non è motivata tanto dall'uso di metodi o oggetti diversi, quanto dal luogo fisico e sociale in cui gli oggetti di artigianato sono realizzati — spesso nella casa — e da coloro cui sono destinati — spesso la famiglia. Poiché l'arte (intesa come *fine art*) è attività pubblica, professionale, quello che le donne fanno e che di solito è definito artigianato potrebbe essere chiamata arte domestica. Con conseguenze rilevanti su come questi oggetti vengano poi "guardati" e classificati: come intenzionalmente — o non — dimostra il commento di un critico d'arte, Ralph Pomeroy, su una grande mostra di tessuti fatti da donne navaho, tenuta a Londra nel 1974, di cui lui stesso era il curatore. Per guardarli come opere d'arte, Pomeroy affermava di dover dimenticare che

erano tessuti, di guardarli come quadri, di doverli pensare creati da sconosciuti maestri di arte astratta e non, appunto, da donne navaho (p. 68). L'associazione con un artigianato femminile toglieva a quegli oggetti qualsiasi dimensione artistica, relegandoli nel limbo della non arte.

"Il chi fa cosa" - uomo o donna - ha anche effetti economici e di grande rilievo. A volte catastrofici... Come nella storia di attribuzione del quadro intitolato *Ritratto di Charlotte Val-d'Ognes* (1801), attribuito in un primo tempo a Jacques-Louis David (1748-1825), acquistato nel 1917 per 200.000 dollari e lasciato poi in eredità al Metropolitan Museum of Art di New York. Esposto e ammirato per più di 30 anni, nel 1951 gli tocca in sorte di essere attribuito a Constance Charpentier (1767-1849), una pittrice allieva di David. La diversa attribuzione, giustificata in base a uno certo sentimentalismo e a una fragilità che non potevano essere di David - si diceva - ma solo di uno "spirito femminile", cambiò radicalmente la sua fortuna, ovviamente in peggio.

In anni recenti lo stesso quadro, che evidentemente non conosce pace, è stato riattribuito a un'altra pittrice di quell'epoca M. Denise Villers (p. 106; Chadwick 1990, p. 23).

L'attribuzione di "spirito femminile", la definizione di un mondo a parte di fragilità e sentimentalismo, è una delle chiavi per capire la cancellazione di molte artiste. La storia dell'arte di cui stiamo parlando è infatti quella modernista, novecentesca, che assume al proprio interno una costruzione di differenze categoriche e "biologiche" fra il femminile e il maschile che si consolida nell'Ottocento e si trascina nel Novecento. Il femminile è svaloriato rispetto al maschile; alle donne è consentita la pratica amatoriale dell'arte ma non quella professionale, riservata agli artisti uomini. Proprio questo sguardo "vittoriano" ha cancellato le artiste come "superflue", trattandole come un grande gruppo omogeneo, senza alcuna individualità.

Non era infatti "socialmente concepibile" una donna artista nel momento in cui la borghesia stava costruendo il grande "addomesticamento" delle donne o, come qualcuno lo ha chiamato, il loro grande internamento nelle case.

Di questo era ben consapevole Guichard (citato da Parker, Pollock 1981, p. 43), il maestro delle tre sorelle Morisot - Yves, Edme e Berthe - che scriveva alla loro madre:

Le sue figlie hanno tanto talento che i miei insegnamenti non daranno loro niente di più del piacere di dipingere. Diventeranno pittrici. Ma si rende conto di cosa significa questo? Nel suo ambiente (...) ci sarà una rivoluzione, se non una vera catastrofe.

È in effetti nell'Ottocento che si ritrovano i "nodi" e i passi "catastrofici" del rapporto fra arte professionale, genere e narrazione dell'arte.

#### *L'arte come lavoro: artiste nell'Ottocento*

Nell'Ottocento, secolo che si immagina pigro e poco dinamico, il fenomeno delle donne artiste diviene massivo. Nella seconda metà di quel secolo si assiste al loro contrastato ingresso nel nascente mondo dell'arte professionale, in particolare in quello della pittura e della scultura, monopolizzato da chi in quel "campo" era da tempo insediato e lo controllava, o si stava insediando in nuove forme per meglio controllarlo, ovvero gli artisti uomini?

Nel corso dell'Ottocento il lavoro dell'arte cominciava a rappresentare per molte donne una strada di emancipazione, per il cambiamento scelto o obbligato della propria vita (Callen 1979, pp. 20 sgg.). L'arte viene infatti vista come un mestiere onorevole e capace di offrire un'opportunità economica alle sempre più numerose giovani non sposate o prive di dote, che vanno a ingrassare le fila delle "donne sole". È necessaria una formazione artistica non in famiglia<sup>4</sup>, imparando cioè il mestiere da padri, fratelli, o mariti - come in passato era accaduto - ma attraverso le scuole. Quelle pubbliche sono però interdetto, fra dibattiti e polemiche che vedono i detrattori dubitare della capacità delle donne di essere artiste professioniste, sostenendo che tale ingresso

avrebbe portato una promiscuità intollerabile. Restano dunque due strade, a seconda della classe di appartenenza: scuole o maestri privati; o le scuole d'arte decorativa, cui accedevano soprattutto donne di classi medie e medio-basse e che offrivano una continuazione non conflittuale del lavoro femminile<sup>5</sup>.

#### *Scuole private e pubbliche esclusioni*

L'École des Beaux Arts, la più importante scuola d'arte di Parigi, delibera formalmente l'ammissione delle donne solo nel 1889, dopo una lunga sequenza di domande e petizioni da parte di artiste e delle loro associazioni. Solo nel 1897 le donne sono finalmente autorizzate, dopo un esame di ammissione, a seguire i corsi di pittura e scultura tenuti esclusivamente per loro (in quell'anno le frequentanti sono ben 315)<sup>6</sup>. Più precoce è l'ammissione alla Royal Academy di Londra, con l'ingresso della prima donna nel 1860 (Cherry 1993, p. 54).

Mentre le scuole pubbliche le escludono, le artiste sono invece ben presenti sul mercato, e si organizzano. In numerose città europee e negli Stati Uniti si assiste infatti alla nascita di associazioni professionali di pittrici, le stesse che inoltrano domande e petizioni alle scuole pubbliche d'arte per un ingresso paritario, facendo pressione e creando dibattito pubblico. Una delle più famose, l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, è un'associazione professionale di artiste fondata a Parigi nel 1882 per creare visibilità alle proprie affiliate, offrendo loro spazi espositivi, inaugurati da un primo Salon "separatista", autogestito (Garb 1994). Nel 1896 – un anno prima dell'ammissione all'École – erano non meno di 450 le iscritte alla *Union*. Analoghe associazioni sorgono a Londra, a Berlino, a Manchester, a Glasgow, a Vienna, a Monaco, a Karlsruhe, e negli Usa a New York<sup>7</sup>.

La scelta di una carriera nell'arte, già di per sé complicata, veniva anche economicamente scoraggiata e disincentivata. Un'indagine fatta nel 1887 dal giornale della *Boston Art Student Association* (Wein 1981) sulla situazione europea, segnalava ad esempio che nella prestigiosa *Académie Julian* a Parigi il costo complessivo di un giorno di frequenza era di

300 franchi per gli uomini e di 700 per le donne. Le donne dovevano pagare di più – secondo l'organizzazione della scuola – perché non "stavano studiando professionalmente" (Wein 1981, p. 42; Weisberg, Becker 1999).

L'interdizione alle classi di nudo (potevano però copiare il nudo da copie di gesso) limitava l'abilità di ritrarre il corpo intero, fondamentale nell'esecuzione di grandi quadri, ad esempio quelli a carattere storico delle grandi committenze pubbliche. I generi pittorici più frequentati dalle artiste sono così limitati alle e dalle esperienze sociali che sono loro consentite: e sono soprattutto ritratti, nature morte, scene di interni (Nochlin 1988).

#### *Gli spazi del femminile*

Griselda Pollock (1988) ha osservato che questi generi circoscritti non vanno letti come una predilezione femminile, ma come indicatori di una collocazione sociale, o meglio, degli spazi sociali dai quali alle donne è "consentito" osservare e rappresentare.

Analizzando le opere di Mary Cassatt e Berthe Morisot, Pollock (pp. 22-26) sottolinea che gli spazi rappresentati nei loro quadri sono diversi dai territori "aperti" dei loro colleghi impressionisti (che rappresentavano bar, caffè, quinte di teatro e retroscene di luoghi di divertimento). Il loro sono gli spazi di cui hanno quotidiana esperienza: sale da pranzo, salotti, camere da letto, balconi o verande, giardini interni. È significativa, dice Pollock, la rappresentazione dello spazio e la collocazione delle figure in esso, e in particolare l'uso di piani e prospettive segnate da balaustre, balconi, ringhiere che fungono da markers spaziali<sup>8</sup>. La presenza, nei quadri di Berthe Morisot, di figure di donne a fianco di paesaggi, dai quali le separa il marcatore di spazio, colloca e posiziona il punto di vista della figura rappresentata, estendendolo anche a noi che l'osserviamo. L'assenza di analoghi traccianti nelle opere di Monet, attribuisce loro un senso di libertà e fluttuazione che non delimita lo sguardo di chi osserva.

Le balaustre di Berthe Morisot – sottolinea ancora Pollock – non demarcano tanto il confine fra pubblico e privato quanto quello fra gli spazi del maschile e del femminile, quasi a indicare quali spazi siano aperti agli uomini e alle donne e quale relazione un uomo o una donna abbiano con quegli stessi spazi e con i suoi occupanti.

Con marcate costruzioni di genere l'Ottocento definisce comunque spazi di competenza sempre più differenziati: il privato al femminile e il pubblico al maschile, "assegnazioni" che contrastano con la libertà di movimento cui aspirano le artiste. Così l'antitesi fra "artista e donna" diviene profonda e radicale.

Proprio i limiti di movimento fisico cui le artiste sono costrette hanno clamorosi esempi. Con i suoi grandiosi affreschi di animali Rosa Bonheur (1822-1899) una delle più famose artiste di quell'epoca, per poter studiare e disegnare i suoi modelli – gli animali appunto – cominciò a frequentare gli zoo, le scuole veterinarie e i mattatoi, vestita da uomo, con un travestimento reso possibile da un permesso di polizia (Dunford 1989, p. 38).

#### *Gli spazi della professione*

Insomma, il numero delle artiste aumentava rapidamente. E gli artisti uomini avevano buone ragioni per temerne la concorrenza su un mercato dell'arte in espansione, in cui cresceva la domanda di opere da parte di una nuova borghesia urbana, e che per questa ragione andava controllato.

Harrison e Cinthya White nella loro analisi del mercato dell'arte francese di quel periodo (White, White 1965, pp. 66, 92) hanno stimato che a partire dal 1850, in ogni decennio a seguire, venissero presumibilmente prodotte circa 200.000 tele da pittori professionisti. E che al 1863, come anno medio significativo, ci fossero a Parigi circa 4.000 pittori professionisti, di cui circa 950 donne, un numero dunque pari al 25% dei pittori professionisti.

Questa percentuale è molto elevata sia per quell'epoca che per oggi, e sembra addirittura una soglia stregata che solo nel-

la seconda metà del Novecento è stata qualche volta faticosamente superata.

Che la presenza delle donne diventasse concorrente è indicato dal numero delle ammesse ai *Salons* parigini nel corso dell'Ottocento, un numero che aumenta rapidamente, sia in percentuale che in assoluto.

Negli anni Otranta dell'Ottocento questa presenza si assesta sul 20% in Francia e il 15% in Inghilterra (Waller 1991, p. 186). Con andamenti tuttavia alquanto irregolari che a Parigi, ad esempio, indicano che il passaggio da una gestione statale del *Salon* a una gestione fatta dalle associazioni degli artisti si traduce in una diminuzione delle artiste ammesse. Fra il 1880 e il 1881 le artiste esposte al *Salon* passano da 1.081 a 658 (Garb 1994, pp. 26-27): da un accesso statale moderatamente aperto si passa a un accesso controllato e ristretto. In altre parole, la crescita della figura professionale dell'artista (uomo) e della sua autonomia nel gestire risorse e strutture del campo artistico sembra avere avuto come contrappunto una limitazione, se non dichiarata esclusione, nei confronti delle artiste.

Anche quello dell'arte, dunque, è stato – e tuttora è – un campo di conflitto e di competizione per il monopolio e la gestione di risorse simboliche e materiali.

#### *I risultati della storia "indisciplinata"*

Se oggi conosciamo l'inaspettato e sorprendente passato delle donne nei mondi dell'arte, è grazie a quella ricerca iniziata negli anni Settanta, che ha finito per riscrivere intere pagine della storia dell'arte, dando solo in parte l'idea della rimozione compiuta.

E in effetti impressionante la progressione della scoperta, a smentire testi classici, come Gombrich e Janson, che non citavano neanche un'artista (McCracken 2000). Per tutti valga un solo dato: se nel '76 la grande mostra al Los Angeles Museum of Arts, intitolata *Women Artists 1550-1950*, registrava circa 500 donne artiste attive fra il Quattrocento

e l'Ottocento (Nochlin, Sutherland Harris 1979, p. 21), solo 10 anni dopo il dizionario curato dall'americana Chris Petteys (1985) contava ben 21.000 artiste europee e statunitensi nate prima del 1900, comprendente pittrici, scultrici, incisore e illustratrici.

Il lavoro di riscoperta ha da allora investito tutti i settori dell'arte (dalle arti visive, alla scultura, all'incisione, al design, per arrivare alle arti più recenti quali la fotografia, la regia nel cinema e nel teatro), riguardando tutte le principali correnti artistiche, in gran parte dei paesi europei ed extraeuropei<sup>10</sup>. E ha prodotto nuovi luoghi di ricerca e istituzioni – biblioteche, musei, riviste – dedicati alle donne artiste, ovvero luoghi solidi per trattenere e consolidare una memoria finalmente riconquistata.

#### *Battaglie e tradizioni mnemoniche*

La ricerca delle tante storiche ha dunque dimostrato quanto sia rilevante il ruolo delle costruzioni di genere, oltre che nel creare opportunità o ostacoli alla partecipazione delle donne alla produzione artistica, nell'ispirare i comportamenti delle istituzioni verso artiste/i e per metterle/i in grado di produrre e infine nel mettere le basi per una memoria storica.

Questo lavoro di "riscoperta" ha anche mostrato che le artiste, pur fra contrasti e conflitti, non sempre sono state assenti dalla storia dell'arte e che l'Ottocento, il mondo vittoriano, in realtà non le ha ignorate<sup>11</sup>. L'oblio le ha raggiunte soprattutto nel Novecento, con una storia dell'arte che, nel suo classificare per genere e generi, ha costruito filtri e gerarchie nella e della memoria.

Un primo filtro vittoriano – esplicitamente di genere – che si trascina nel Novecento, era quello che vedeva le donne artiste "naturalmente" dotate di un tratto femminile, non capaci pertanto di grande arte, meno dotate di talento e dunque non meritevoli di ricordo (Parker, Pollock 1981, p. 45). La femminilizzazione del talento si traduce in svalorizzazione. Un critico nel 1890<sup>12</sup>, volendo lodare l'u-

nicità di Berthe Morisot, non faceva che confermare lo stereotipo:

Il tratto di Madame Morisot è forse trascurabile, come quello di un passerotto, ma è tuttavia un segno unico e individuale. Ma ceano uno stile, e lo ha fatto investendo la propria arte di tutta la propria femminilità; la sua arte non è una triste parodia della nostra; c'è dentro tutta la sua femminilità – dolce e graziosa, tenera e sognante femminilità.

La presenza delle artiste nella memoria vittoriana è però ciò che Parker e Pollock (p. 44) definiscono vittorie di Pirro, quando affermano che "gli scritti vittoriani sulle donne artiste, mentre ne registravano l'esistenza, gettavano anche le fondamenta per la loro cancellazione".

Il secondo filtro porta ai generi artistici. Quelli redditizi frequentati dalle donne nell'Ottocento, come il ritratto o il romanzo in letteratura, verranno svalutati dalla critica modernista, a favore di generi più disinteressati al mercato, ispirati alla gratuità dell'*art pour l'art*, come la pittura astratta o la poesia di avanguardia. Il tutto in corrispondenza di una generale "denigrazione delle arti e della letteratura dell'Ottocento" (Elliott, Wallace 1994).

Il terzo filtro infine, quello più evidente, è legato al genere di chi racconta legittimamente – o meglio di chi l'ha fatto oggi raccontata – la storia dell'arte, costruendo tradizione mnemonica (Zerubavel 2003; Lang, Lang 1990). Per molto tempo chi ha narrato era ed è di genere maschile.

Che fosse rilevante il genere di chi narra è emerso con le nuove generazioni di storiche dell'arte che, dichiarando la loro posizione "parziale", hanno evidenziato la responsabilità dei soggetti narranti, a partire da una collocazione di genere. Dichiarando il "da dove si narra", si moltiplicano i punti di vista e la ricchezza della visione. Dagli anni Settanta a oggi gli sguardi che dichiarano la parzialità, e che hanno rivelato i punti di vista delle cosiddette minoranze a lungo escluse dal *mainstream* dell'arte – artiste ma anche artisti post-coloniali o di zone periferiche del mondo – hanno aperto

insospettite prospettive teoriche e portato alla scoperta di figure di genio e talento dimenticate.

### Conclusioni. Il ritorno del gorilla

Se oggi molto sta cambiando e le artiste – giovani e meno giovani – in Italia come nelle più importanti capitali internazionali dell'arte, stanno conquistando fama e visibilità, non va tuttavia dimenticato che la vera tenuta si misura nel tempo, nella capacità di entrare "nei libri", e dunque nella storia dell'arte tramandata, ovvero nella tradizione e socializzazione mnemonica; perché – non dimentichiamolo – anche le artiste dei secoli passati, quelle oggi dimenticate e poi recuperate, hanno pur avuto, in quello che era il loro presente, momenti di fama, o di gloria, o comunque di notorietà.

Occorre pertanto sempre chiedersi cosa, e come e dove, resterà domani del lavoro delle artiste di oggi e di quelle del passato prossimo, dove andranno le loro opere? Chi le vedrà? Chi ne parlerà?

Basti solo dare un'occhiata alle grandi vulgate della storia dell'arte che l'industria editoriale sta oggi allegando ai quotidiani o ai settimanali. Quante artiste del passato sono segnalate? Poche anzi pochissime. Ancora un esempio. In uno di questi volumi dedicati all'Ottocento e in particolare all'impressionismo, l'unica citata è Berthe Morisot. Ma in quali termini?

Al centro del quadro – *Il Balcone* di Edouard Manet, 1868 – campeggia la figura di Berthe Morisot, pittrice che indirizzò Manet verso la pittura *en plein air*, e che dopo qualche anno, sposando suo fratello, sarebbe divenuta sua cognata e spesso fu sua modella (Bianco 2003, p. 19).

Ancora stereotipi, ancora la seconda fila. Il non riconoscere oggi grandezza e talento delle (grandi e meno grandi) artiste è forse dovuto alla pigra inerzia del già noto, che ripete quello che già si sa e si è sempre saputo, senza rischiare novità e pericolose uscite dal pregiudizio.

Il rischio – e l'effetto – è di nuovo l'invisibilità sulla quale torna puntuale la denuncia del gorilla furioso. Approdate per la prima volta nel 2005 alla 51a Biennale di Venezia, con il loro manifesto provocatorio intitolato *Strange but true facts about La Biennale di Venezia*, le *Guerrilla Girls*, come sempre travestite da gorilla, hanno di nuovo denunciato la marginalità delle donne artiste nei mondi dell'arte *mainstream*, proprio riprendendo il celebre manifesto "Odalisca" del 1989 per rivelare un dato ancora più sconcertante: che le artiste esposte al Metropolitan Museum erano ulteriormente diminuite, passando dal 5% al 3%<sup>13</sup>.

Insomma il gorilla, forse un po' stanco di ripetersi, certamente non si dichiara sconfitto.

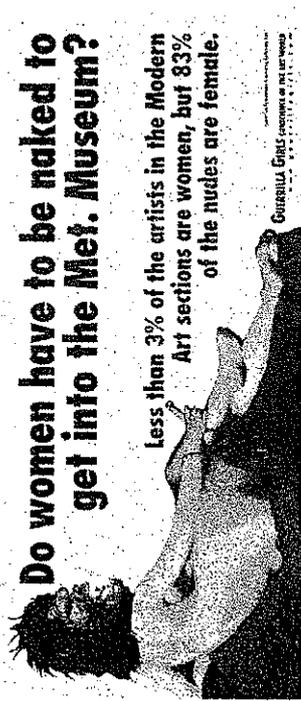


Fig. 1. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Manifesto, 2005, Courtesy [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com).

<sup>13</sup> Per una rassegna in lingua italiana del dibattito sulle arti visive all'interno del femminismo in ambito internazionale si veda Timeto 2005.

<sup>2</sup> La firma dell'artista trasformava in opera d'arte gli oggetti comuni, i *ready-made*.

<sup>3</sup> Su questi temi rinvio a Trasforini 2000; 2001.

<sup>4</sup> Per molte artiste del passato l'apprendistato avvenne in ambito familiare con il padre o un parente artista. Basti ricordare il caso di Artemisia Gentileschi (1593-1652/53) che apprese il mestiere dal padre Orazio Gentileschi, al quale in più di una circostanza vennero addirittura attribuite le opere della figlia.

<sup>5</sup> L'esempio più illustre di artigiano artistico e in questo caso anche anti-industrialista è quello dell'*Arts and Crafts Movement* fondato dall'inglese Wil-

Ian Morris nella seconda metà dell'Ottocento sulla scia delle teorie estetiche e pedagogiche di John Ruskin (Callen 1979).

<sup>6</sup> Si vedano Sauer 1990, pp. 28-36; Segre 1993, pp. 49-54; Nicotia 2000.

<sup>7</sup> A Londra la *Society of Lady Painters* e del 1857 (Parker, Pollock 1981, p. 12), a Berlino sorge nel 1867, analoghe società fra il 1879 e il 1885 vengono fondate a Manchester, Glasgow (Cherry 1993, pp. 70-71; Burtchauser 1990), in Austria (Plakolm-Forshuber 1994). A New York sorgono sodalizi come la *Ladies Art Association* (1867) e l'*Art Workers Club for Women* (1898). E ancora a New York la *National Association of Women Artists* (1889), nella sua annuale esposizione del 1892, presentava 300 opere di artiste fra cui alcune molto note, come Mary Cassatt, Louise-Catherine Breslau, Anna Klumpke.

<sup>8</sup> Pollock analizza in particolare tre quadri di Berthe Morisot, *Il porto di Lorenti* (1869), *Sulla terrazza* (1874) e *Sal balcone* (1872), di Monet invece *Il giardino del principe* (1867).

<sup>9</sup> Il catalogo di quella mostra (Nochlin, Suberhand Harris, 1979) è uno dei pochi tradotti anche in italiano, e resta un primo e indispensabile punto di riferimento per la ricerca sulle donne artiste.

<sup>10</sup> Per una bibliografia su questo vasto patrimonio che continua ad arricchirsi rinvio al volume da me curato (Trasforini, a cura, 2000).

<sup>11</sup> L'Ottocento, pur facendo loro "guerra", ne aveva pur malamente riconosciuta l'esistenza. Lo dimostrano i lavori di Elisabeth Elliot del 1859 (su 567 artiste) e di Clara Clements del 1904 (su 563 attive fra il VII secolo a. C. e il XX, Petreys, 1984, p. VII), oltre agli scritti vittoriani più o meno denigratori.

<sup>12</sup> Il critico è George Moore, autore di *Sex in Art* del 1890, ed è citato da Parker e Pollock (p. 42).

<sup>13</sup> Si veda <http://www.guerillagirls.com/posters/venice.html>. Queste ulteriori denunce delle GG riferite alla Biennale veneziana, si trovano pubblicate sul medesimo sito: "Percentuale di artiste alla prima Biennale del 1895: 2,4%. Percentuale di artiste cento anni dopo, nel 1995: 9%. Più paesi sono rappresentati nella biennale del 2005 che mai prima, ma, tranne il Marocco e l'Egitto, il continente africano è MIA (Missing In Art). Queste le Biennali più maschiliste (Macho Macho):

- 1978: 91% di uomini,
- 1986: 90% di uomini,
- 1988: 90% di uomini,
- 1995: 91% di uomini.

La prima donna artista ad aver avuto una personale nel padiglione degli USA è stata Diane Arbus nel 1972. Ma solo nel 1990 un'altra americana ha avuto una personale. La Gran Bretagna è stata rappresentata da una artista nel 1968, e di nuovo solo nel 1997. Solo quest'anno (2005) un'artista ha rappresentato la Francia. Le latinoamericane hanno rappresentato i loro paesi più delle artiste di qualsiasi altro paese. Questi infine i paesi che nei loro padiglioni hanno avuto una personale di una sola artista, prima di Francia e Germania: Argentina, Australia, Belgio, Bolivia, Brasile, Colombia, Cipro, Danimarca, Ungheria, Irlanda, Italia, Norvegia, Polonia, Portogallo e Venezuela.

## Uguali, non discepoli. Artiste nel futurismo italiano Lia Giachero

### Introduzione

Hermione Lee nella prima pagina del primo capitolo della sua biografia di Virginia Woolf spiega di essersi resa conto di come diventi impossibile la ricerca di obiettività quando si lavora su un argomento in merito a cui chiunque ha già la propria opinione (Lee 1996).

Gli italiani probabilmente conoscono il futurismo meno di quanto gli anglosassoni conoscano il Bloomsbury Group, ma io sono in grado di capire bene il disagio di Hermione Lee soprattutto perché, come a proposito della scrittrice inglese, così anche in merito al movimento marinettiano ci sono dei miti da sfatare. Il problema però è che è arduo saggiarne la reale consistenza e forza.

La riscoperta del futurismo è stata graduale, ma, soprattutto dopo il 1986 – l'anno in cui Palazzo Grassi ha ospitato la grande rassegna *Futurismo & Futurismi* –, inarrestabile. Sono stati organizzati mostre e convegni, assegnate tesi di laurea e di dottorato e pubblicati libri che hanno analizzato il movimento marinettiano sotto ogni punto di vista, sia in Italia che all'estero. Il tema è stato così sviscerato che – e anche in questo caso la simmetria con il Bloomsbury Group è perfetta – molti sono infastiditi anche solo a sentirlo citare. Ma sarebbe da ingenui ignorare che per molti altri Marinetti, e con lui il futurismo, è solo un capitolo del manuale di storia della letteratura, di solito affrontato rapidamente durante l'ultimo anno di scuole superiori (altrimenti manca il tempo per dedicarsi a Montale), e che per molti altri ancora è uno sconosciuto.

