

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# «Così la pittura sarebbe corpo della poesia e la poesia anima della pittura». La storiografia artistica femminile in Italia dalle origini alla Scuola di Bologna

Consuelo Lollobrigida\*

## *Abstract*

Il pregiudizio storico sulla capacità del genere femminile di accedere alle professioni liberali, di esprimere giudizi e di elaborare teorie ha pesato a lungo nell'elaborazione di una storia dell'arte al femminile, che, per l'appunto, deve essere ancora in grande parte indagata.

A partire da fonti di primo '600, il contributo ricostruisce gli indizi più consistenti di una storiografia artistica al femminile, che dalla fine del XVIII secolo, quando nella letteratura odepórica si dà spazio alla descrizione di paesaggi, città e opere d'arte da parte di figure quali Elisabeth Vigée Le Brun o Madame De Staël, attraverso l'analisi dei testi di Matilde Serao, Anna Franchi, Maria Bellonci, arriva al fondamentale lavoro di Vera Fortunati. Raccolgendo l'eredità delle storiche americane Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, alla studiosa si deve infatti la fondazione del Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste di Bologna, fondato nel 2007, che costituisce il più importante motore di conoscenza e divulgazione italiano relativo a questo specifico settore.

\* Consuelo Lollobrigida, Ph.D., Faculty of Art History, University of Arkansas Rome Center, Palazzo Taverna, via di Monte Giordano 36, 00186 Roma, e-mail: clollobr@uark.edu.  
Alla mia Maestra Vera Fortunati. Riconoscente. Sempre.

Historical prejudice about the ability of the female gender to enter liberal professions, make judgments and elaborate theories has long weighed in the elaboration of a feminine art history, which, indeed, has yet to be largely investigated.

Beginning with early 17th-century sources, the contribution reconstructs the most consistent clues of a feminine art historiography, which from the end of the 18th century, when odeporic literature gave space to the description of landscapes, cities and works of art by figures such as Elisabeth Vigée Le Brun or Madame De Staël, through the analysis of texts by Matilde Serao, Anna Franchi, and Maria Bellonci, arrives at the fundamental work of Vera Fortunati. Picking up the legacy of the American historians Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris, the scholar is in fact credited with founding the Documentation Center on the History of Women Artists in Bologna, founded in 2007, which constitutes the most important Italian engine of knowledge and popularization related to this specific field.

La storia delle donne è un vaso di Pandora: lo apri e non sai quello che esce. È stato così nella storia dell'arte, quando si è iniziato a cercare e trovare le protagoniste femminili. Sarà così anche nella storia delle storiche dell'arte, che questo convegno finalmente pone all'attenzione di studiosi e studiose, aprendo un nuovo argomento di ricerca da sviluppare che riserva prospettive inaspettate.

Per parafrasare il titolo di un libro scritto da una delle interpreti più significative della storia dell'arte del Novecento, Anna Banti, ci si dovrebbe interrogare anche su "quando le donne si misero a scrivere di arte". La risposta non è semplice. L'inizio si potrebbe perdere nelle efrasi delle visioni di Ildegarda di Bingen, nelle opere di Christine de Pinzan, nelle lettere di Isabella d'Este, nelle poesie di Vittoria Colonna o nelle annotazioni a margine delle lettere di Artemisia Gentileschi. In questi testi sono presenti descrizioni e giudizi di opere d'arte, confronti tra generi e discipline che potrebbero essere utilizzati per creare un primo corpus di documenti storiografici atti alla costruzione di una storiografia artistica femminile.

Il pregiudizio storico sulla capacità del genere femminile di accedere alle professioni liberali, di esprimere giudizi e di elaborare teorie ha evidentemente pesato anche in questo settore, che, per l'appunto, deve essere ancora in grande parte indagato.

Il recente rinvenimento delle carte di un processo permette di iniziare a gettare luce su questo argomento. Alla fine del 1601, il tribunale ecclesiastico di Casteldurante istruì una causa contro Giorgio Picchi, accusato di aver tentato di distruggere gli affreschi realizzati alla metà del 1500 da Giustino Episcopi. Le pitture si trovavano nell'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara, annessa al convento delle monache clarisse presenti a Casteldurante sin dal XIII secolo. La particolarità di questo processo sta nel fatto che è possibile "ascoltare" le voci di un'intera comunità, che nella fattispecie era costituita da monache. Come evidenzia Massimo Moretti è «utile soffermarsi sull'atteggiamento difensivo assunto dalle monache davanti alla corte ecclesiastica la quale

[...] intese verificare il pensiero delle consacrate in merito alla loro capacità, in quanto donne, di esprimere un valido giudizio su rappresentazioni pittoriche o sulla qualità di un artista»<sup>1</sup>.

Il processo, per la ricostruzione del quale si rimanda al lavoro citato, risulta ai nostri fini di notevole importanza perché fa trasparire con grande chiarezza quale fosse l'atteggiamento culturale nei confronti del pensiero critico delle donne, nella fattispecie il pensiero storico-artistico. Nel corso dell'interrogatorio suor Camilla Schieti afferma: «è vero che le donne non possano dar giudizio sopra la pittura, ma io ciò dico per haverlo sentito lodare da altri, né posso dire precisamente le persone, ma l'ho sentito dire nel monastero et di fuori»<sup>2</sup>. Si evince che le clarisse riuscirono ad affermare la loro posizione riferendosi al parere di altre personalità competenti, negando pertanto il valore specifico del loro giudizio sull'opera dei due artisti e accondiscendendo alla vulgata espressa dalle parole dell'inquirente che asserisce essere le monache non in grado di dare un giudizio sul pittore, e quindi sull'arte.

Nel 1600 era uscito a Venezia, dalla penna di Moderata Fonte, *Il merito delle donne* (fig. 1) pamphlet ricco di invettive contro gli uomini, teso a dimostrare l'assurda asserzione rispetto all'inferiorità (anche biologica) della donna.<sup>3</sup> I dialoghi che compongono il testo trattano, tra i vari temi, di storia, retorica, medicina e erbe medicamentose, musica, poesia e pittura. Lo scambio di pensieri tra le protagoniste, in materia di arte smentisce il giudizio dell'inquirente di Casteldurante. Il giudizio critico, estetico, lascia poco spazio a dubbi o a forzate ed errate interpretazioni. Si tratta di pittura e di scultura, che

oggi par che sia molto più in pregio la pittura e pochi si servano della scultura, se non in caso di onorar qualche persona d'importanza, come prencipe, signore, o capitano illustre, a cui per gli meriti del suo valore si soleno drizzar statue, colonne e simili edifici a perpetua memoria della sua fama, come molte volte in varie occasioni hanno fatto anco questi nostri signori per la gloria di lor benemeriti soldati e cittadini<sup>4</sup>.

Nel paragonare la poesia alla pittura Cornelia, una delle protagoniste, afferma che «la pittura sarebbe corpo della poesia e la poesia anima della pittura», tale che «il veder un bel ritratto cavato dal naturale per man di alcun eccellente pittore, dove si comprenda vivamente tutta la forma, aere, lineamenti e fattezze della imagine, che par che spiri, che parli e che abbia senso e moto». Nella fattispecie l'«eccellente pittore» è Tintoretto e «la sua figliuola di stupendo valore», mentre Paolo Veronese «fa miracoli in questa professione»<sup>5</sup>.

I primi indizi più consistenti di una storiografia artistica femminile si avvi-

<sup>1</sup> Moretti 2020, p. 60.

<sup>2</sup> Ivi, p. 68.

<sup>3</sup> Fonte 1600.

<sup>4</sup> Ivi, p. 97.

<sup>5</sup> Ivi, p. 96.

sano alla fine del XVIII secolo, quando nella letteratura odeporica si dà spazio alla descrizione di paesaggi, città e opere d'arte.

Nell'autunno del 1789, la pittrice Elisabeth Vigée Le Brun<sup>6</sup>, dopo un'avventurosa fuga da Parigi, giunge a Roma, la città che aveva in mente di visitare da tempo, e vi rimane per circa due anni. Da Roma, così come dalle città nelle quali si era soffermata durante il viaggio e da quelle che visiterà per ragioni di lavoro, Elisabeth invia dettagliate lettere ai suoi amici descrivendo città, come Torino, Bologna, Firenze, Roma e Napoli. Un corpus che confluirà nei *Souvenirs*, uno scrigno prezioso di pensieri sulle sue visite ai monumenti, alle chiese e alle collezioni; una raccolta di descrizioni di opere d'arte, dove non manca di elogiare «i grandi signori romani» che lasciano «sempre aperti per gli stranieri, i loro palazzi: un favore – continua – di cui dobbiamo molta gratitudine»<sup>7</sup>.

Più didascalica e agile è la descrizione delle piccole cittadine pugliesi che due anni prima, nel 1787, aveva pubblicato Matilde Perrino<sup>8</sup> presso la stamperia Simoniana nella *Lettera di Matilde Perrino ad un suo amico*, dove annota le impressioni di viaggio con particolare lusinga alle cattedrali romaniche o dai trulli che definisce delle vere e proprie «opere d'arte»<sup>9</sup>.

Sebbene ancora nell'ambito della tradizione letteraria del Grand Tour settecentesco, il romanzo *Corinna, o l'Italia*, uscito nel 1807, è il manifesto dell'idea di arte di Madame de Staël. Ne sono esempio le pagine dell'ottavo libro dedicate alla visita di Oswald e Corinna, i protagonisti della storia sentimentale che fa da sfondo alla storia degli eventi, dei Musei Vaticani

un palazzo pieno di statue in cui il paganesimo ha divinizzato la figura umana [dove] ciò che si vede – continua – suscita in noi molte più idee di ciò che si legge, e gli oggetti esteriori producono un'emozione forte che dà allo studio del passato l'interesse e la vita che si riscontrano nell'osservazione degli uomini e dei fatti contemporanei<sup>10</sup>.

Come ha evidenziato Anna Eleanor Signorini «nel romanzo è evidente l'intrusione di opere d'arte, prospettive, paesaggi e monumenti diffusi dell'estetica neoclassica come moda da *baedeker*. De Staël sceglie di descrivere in prevalenza le tappe e le opere d'arte già prese a modello dal dibattito dell'estetica tedesca di fine Settecento»<sup>11</sup>.

Le descrizioni, gli appunti, le annotazioni della Lebrun o della De Staël rimangono ancora, nella loro somma raffinatezza di pensiero, sporadiche ed aristocratiche divagazioni intellettuali.

<sup>6</sup> Elisabeth Vigée Lebrun (Parigi, 1755 – Louveciennes, 1842).

<sup>7</sup> Vigée Lebrun 1835.

<sup>8</sup> Matilde Perrino (Napoli, 1760-1850).

<sup>9</sup> Perrino 1787.

<sup>10</sup> de Staël 1807, ed. 2006, p. 212.

<sup>11</sup> Signorini 2006, p. XI.

Il passaggio alla graduale sistematizzazione della critica d'arte avviene alla metà del XIX secolo quando il pubblico – che oggi definiremo generalista – ha la possibilità di accedere alla straordinaria opportunità di poter visitare gallerie, collezioni e musei. E proprio questi ultimi, con l'istituzione delle collezioni nazionali, offrivano uno spazio di conoscenza “democratica” che non aveva avuto uguali nella storia. Se da un lato questa apertura veniva salutata con entusiasmo, e vista come uno dei raggiungimenti degli ideali rivoluzionari, dall'altro faceva domandare alle menti più attente se ci fosse, e quale fosse, un ruolo educativo dell'arte, dando vita a un dibattito che trovava spesso nei giornali la sede più idonea per essere discusso. Un osservatore dei costumi e della cultura italiana, come Nathaniel Hawthorne, lamentava ad esempio il suo sentirsi inadeguato e depresso «di fronte alla vista di tanti dipinti tutti insieme»<sup>12</sup>. Mentre sua moglie, Sophia Peabody<sup>13</sup>, pittrice e illustratrice, era un'entusiasta e attenta critica d'arte, come risulta dalle sue *Notes in England and Italy* che pubblicò nel 1869 dopo la morte del marito che disapprovava l'autorialità di una donna. Il testo è una descrizione del viaggio degli Hawthorne in Italia e in Inghilterra dove Sophia aveva avuto l'opportunità di conoscere il lavoro di donne come Elizabeth Eastlake<sup>14</sup>, Emilia Dilke<sup>15</sup> e Julia Cartwright<sup>16</sup>, protagoniste alla metà del XIX secolo di uno sforzo intellettuale per superare il dilettantismo con cui molto spesso si liquidava il lavoro storico-artistico delle donne. Battaglia questa che culminò nel 1876 con la pubblicazione di *English Female Artists* a firma di Ellen Clayton<sup>17</sup>, la prima storia dell'arte al femminile inglese.

Negli stessi anni in Italia l'unica voce femminile autorevole, benché giovane, è quella di Matilde Serao<sup>18</sup> i cui scritti sull'arte, anche se minori nel mare magnum della sua produzione letteraria, possono essere considerati l'inizio della storiografia artistica femminile in Italia.

Nella raccolta *Dal vero* (Milano, Perussia e Quadrio, 1879) la Serao inserisce un bozzetto, come lo definisce lei stessa, su *Il Cristo di Saverio Altamura*, il dipinto da identificare con *Gesù tra i farisei* oggi nella Basilica di Pompei, presen-

<sup>12</sup> Hawthorne 1912, p. 521.

<sup>13</sup> Sophia Peabody (Salem, MA, 1809 – Londra, 1871), pittrice e scrittrice americana.

<sup>14</sup> Elizabeth Rigby Eastlake (Norwich, 1809 – Londra, 1893), scrittrice e critica d'arte britannica. La Eastlake scrisse tra l'altro *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Galleries, and Remarks on the State of Art* (1836), *Treasures of Art in Great Britain* (1854), *Five Great Painters* (1883). In quest'ultimo muove una critica molto serrata al libro su Leonardo della collega Mary Margaret Heaton.

<sup>15</sup> Emily Dilke, *nom de plume* di Emily Francis Strong (Ilfracombe, 1840 – Devon, 1904), scrittrice, storica dell'arte, sindacalista e femminista inglese. Scrisse in quattro volumi la storia dell'arte francese del XVIII secolo.

<sup>16</sup> Julia Cartwright (Edgcote, 1851 – Oxford, 1924), storica e critica d'arte britannica, specializzata sul Rinascimento italiano.

<sup>17</sup> Ellen Clayton (1834-1900), storica e critica d'arte britannica.

<sup>18</sup> Matilde Serao (Patrasco, 1856 – Napoli, 1927).

tato all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e acquistato dal ricco banchiere Matteo Schilizzi, il finanziatore del «Corriere di Napoli». Il quadro, prima che partisse per Parigi, era esposto, solo, in una grande sala dell'istituto di Belle Arti, dove la Serao ebbe modo di vederlo prima di essere inviato nella città francese.

Così descrive il dipinto la scrittrice che nel 1879 ha poco più che vent'anni:

Io non m'intendo di pittura e molto meno di disegno, non conosco le scuole antiche e moderne e mi affido al solo mio gusto: non so, quindi, se la luce sia giusta nel quadro di Altamura, se le figure del secondo piano siano proporzionate a quelle del primo, se le pieghe degli abiti siano armoniose e via discorrendo. Ma quando una pittura mi colpisce e mi commuove, quando io vi resto estatica lungo tempo davanti, dimenticando in quella sala vuota e fredda il mondo e la vita, [...] io dico che il pittore è un artista, perché ha raggiunto il sommo dell'Arte<sup>19</sup>.

Nel 1888 pubblica *L'Italia a Bologna* (Milano, Treves), dove sperimenta una sua variante di genere letterario: articoli di giornale, letteratura di viaggio, resoconti descrittivi, note di costume e un'ecfrasi legata all'Esposizione dei dipinti, di cui la più impegnativa è quella riservata al dipinto *I funerali di Britannico* di Giovanni Muzzioli (1854-1894, olio su tela, Ferrara, Museo dell'Ottocento – GAMC, 1888, fig. 2).

La “lettera” che analizza il dipinto è datata 14 maggio 1888. Questa la descrizione dell'opera:

fra le colonne marmoree, fra i bassorilievi, salgono dal giardino le rose primaverili a rianimare le lucentezze gelide delle pietre. Nel fondo, scendendo per una scala, uscendo all'aperto, passa il corteo funebre: e pretoriani, liberti, sacerdoti, portatori del giovine cadavere, tutti, anche il cadavere, sono colpiti da un nero nembo di vento e di pioggia, che ne sconvolge le figure e i vestiti, che li fa parere quasi trasportati in un turbine. Qui, avanti, a destra, buttata disperatamente sopra una tavola di marmo, coi neri capelli che le cadono sulla faccia, con le mani convulse che non arrivano ad afferrare il marmo levigatissimo, piange Ottavia, sorella di Britannico: alle sue spalle, tranquilla, bellissima, in una quieta posa romana di trionfo, Agrippina, l'avvelenatrice, solleva una tenda e guarda pacatamente il morto che ella ha ucciso, guarda se sia bene morto, l'unico rivale di Nerone suo.

La sua riflessione critica indulge nel

segreto fascino di questo quadro, quello che conquide il pubblico grossolano come il pubblico intellettuale, è che fu grandemente pensato e grandemente eseguito. L'opera intorno a cui un artista – intendami chi può – si mette con tutta la sua anima, per mesi e mesi della sua vita, senza voler altro, senza desiderar altro che il perfetto compimento di quest'opera: l'opera per cui un artista non solo interroga tutte le forze della sua fantasia, ma tutte le grandi sorgenti della storia e tutte le altre forme dell'arte, tanto che gli si crea nell'anima un ambiente solo, vivo, vibrante, quello dove vivrà la sua opera: l'opera in cui l'artista non si contenta di aver trovato una idea, in cui non ha l'audacia scapigliata di

<sup>19</sup> Serao 1879, pp. 26-27.

quelli che pensano solamente e non sanno rendere il loro pensiero, ma ne cerca lungamente, amorosamente, la forma più bella, più efficace, più reale e poetica a un tempo – quest’opera così fatta, dopo essere stata così pensata, porta in sé tutta la magia di una volontà, di un talento, concentrati, condensati<sup>20</sup>.

A circa dieci anni di distanza dal bozzetto, inserito nella raccolta *Dal vero*, la Serao tenta di codificare il “fascino segreto” del dipinto attraverso un’idea precisa. La grande opera d’arte è veramente tale se nasce dall’incontro di due distinte forze creative, il “pensiero” e l’“esecuzione”, in cui il dipinto finisce per divenire una sorta di sineddoche del più ampio sforzo di far coesistere, in equilibrio sempre precario, “pensiero”, “anima”, “fantasia”, “idea”, da un lato, e “esecuzione”, “compimento”, “storia”, “forma”, dall’altro<sup>21</sup>. Il suo metodo critico inizia sempre dalla descrizione dell’opera d’arte per approdare alla esposizione delle emozioni che questa provoca nei suoi osservatori.

Sembra predire le due anime della storiografia artistica: quella narrativa e quella accademica, le due anime che caratterizzeranno la scrittura femminile della storia dell’arte fino ad oggi e che hanno dato vita a un dibattito tra l’opera scientifica e il romanzo storico che non ha trovato, se non in rari casi come vedremo, mai un vero equilibrio, almeno in Italia. Questa caratteristica è particolarmente evidente nel periodo di passaggio alla professionalizzazione della disciplina che in Italia coinciderà con l’istituzione della prima – ed unica per lungo tempo – cattedra di Storia dell’Arte Medievale e Moderna alla Sapienza di Roma, affidata dal 1901 e fino al 1931 ad Adolfo Venturi.

Negli Venti e Trenta la mancanza di impieghi istituzionali per le donne nelle università e la loro marginale posizione nei ruoli della pubblica amministrazione costituivano un forte deterrente alla prosecuzione degli studi storico-artistici. Il problema dell’accesso ai ruoli e la penuria di firme femminili nella pubblicistica d’arte della prima metà del secolo scorso, è stato analizzato da Maria Mignini nel suo *Diventare storiche dell’arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e Francia (1900-1940)*<sup>22</sup>. La situazione che ne emerge è quella di un nutrito gruppo di studentesse, motivate e appassionate, allieve di Venturi, alcune delle quali sarebbero state destinate a guidare alcuni musei italiani negli anni del secondo dopoguerra: Fernanda Wittgens a Brera; Paola della Pergola alla Borghese; o Palma Bucarelli alla Gnam.

L’assenza dalle aule universitarie e dall’accademia sembra colmata solo dalle voci indipendenti di Anna Franchi, o da quella potente di Margherita Sarfatti.

Nata a Livorno nel 1867 ed educata in un ambiente di tradizioni mazziniane Anna Franchi (fig. 3), fu scrittrice e giornalista d’arte, autrice di oltre sessanta pubblicazioni e innumerevoli saggi, drammaturga, musicista, ma anche

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Caputo 2019, pp. 679-691.

<sup>22</sup> Mignini 2009.

attivista, mossa da una complessa coscienza sociale che la portò a combattere per tante cause, in particolare per i diritti delle donne<sup>23</sup>.

In seguito al divorzio dal marito e trovandosi in serie difficoltà economiche (il codice civile, ricordiamolo, imponeva l'autorizzazione maritale alle donne sposate per poter amministrare i propri beni), iniziò a scrivere romanzi e a collaborare con riviste quali la «Nuova Antologia». Ma la Franchi fu soprattutto una talentuosa critica d'arte negli anni Trenta e Quaranta, la cui memoria è stata offuscata dal successo e dalla fama della Sarfatti.

La ricostruzione della sua attività di critico è possibile grazie al lascito che essa stessa aveva previsto delle sue 92 lettere e dei suoi disegni alla città di Livorno. Questi materiali furono utilizzati dalla Franchi per il suo libro *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, pubblicato a Firenze nel 1902, per lo "Studio biografico" su Giovanni Fattori, uscito nel 1910, e infine per gli scritti sui Macchiaioli stampati nel 1945. Sono lettere ricche di informazioni di poetica e di dati biografici, tra le quali i curricula artistici inviati alla Franchi dall'anziano Giovanni Fattori, da Giorgio Kienerk e da Plinio Nomellini. Nel nucleo sono anche presenti alcuni disegni frutto di donazioni, come ad esempio *In vedetta* e *Buoi all'abbeverata* di Giovanni Fattori<sup>24</sup>.

È lei stessa che lascia scritto il suo esordio, legato all'amicizia con Signorini che dal '95 la incoraggiò a scrivere d'arte. Scrisse su diversi giornali tra cui «La Nazione», «La Settimana», «La Domenica fiorentina», «Il Secolo XX» come corrispondente dalle grandi esposizioni internazionali e, dal 1897, si occupò delle Biennali veneziane. Fu ancora Signorini che, dopo aver letto un suo saggio su Segantini, le chiese di occuparsi di un libro che avrebbe dovuto raccogliere le memorie del movimento artistico dei Macchiaioli, e la Franchi accettò. Nel 1902 diede alle stampe *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi* (fig. 4,

<sup>23</sup> De Troja 2016. Nata a Livorno nel 1867, Anna Franchi fu educata in un ambiente di tradizioni mazziniane, seguendo studi classici e musicali. Nel 1883 sposò il suo maestro di musica, il violinista e direttore d'orchestra Ettore Martini, dal quale ebbe quattro figli. Un'unione infelice che naufragò quando il marito si trasferì a Philadelphia e Anna rifiutò di seguirlo. Trovandosi in serie difficoltà economiche (il codice civile imponeva l'autorizzazione maritale alle donne sposate per poter amministrare i propri beni), ella divenne una delle principali sostenitrici dell'introduzione del divorzio in Italia, tema al quale dedicò il romanzo *Avanti il divorzio* del 1902. Per sostentarsi, iniziò a scrivere, innestando la sua personale esperienza di vita su un solido bagaglio culturale. Fu autrice di romanzi (*Città sorella*, *Alla catena*, *La torta di mele*, *Caterina de' Medici*) e giornalista collaboratrice di riviste quale la «Nuova Antologia» (fu la seconda 'pubblicista' ad iscriversi all'Associazione dei giornalisti dopo Anna Kuliscioff). Scrisse anche favole per bambini (*I viaggi di un soldatino di piombo*) e opere per il teatro (*Per amore*, *Alba italiana*, *Burchiello*). Fu attivista per il riconoscimento dei diritti delle donne, operando prima a Firenze, poi a Milano, dove si trasferì nel 1906. Si batté a favore del suffragio femminile e dopo aver perso uno dei figli nel corso del primo conflitto mondiale, fondò la Lega di assistenza per le madri dei caduti in guerra.

<sup>24</sup> <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=57474&RicProgetto=personalita>>,29.09.2022.

Alinari, Firenze), che Signorini sfortunatamente non poté leggerlo perché era morto l'anno precedente.

La Franchi ha lasciato, a nostro avviso, lo scritto fondamentale nella storiografia artistica femminile italiana. Nel 1919 pubblica su «Emporium» un articolo dal titolo *Donne Artiste*<sup>25</sup>. In otto dense pagine, prive di retorica e caratterizzate da una prosa fluida che anticipa le riflessioni della critica femminista degli anni '70, la Franchi licenzia il primo contributo femminile alla storia dell'arte delle donne: da Timarete a Rosa Bonheur e Maria Bashkirsteff, Anna Franchi cita Lavinia Fontana e Angelica Kauffman, e non fa mancare accenni al mercato e alle acquisizioni di opere di artiste da parte di istituzioni museali. Mentre resta da indagare la fortuna critica di questo testo fondamentale, va rilevato che l'articolo dovrebbe essere considerato, anche per l'impostazione critica, il testo fondante degli studi genere nella storia dell'arte, che in quegli anni si caratterizzano per una sempre maggiore attenzione alla condizione sociale e intellettuale delle donne. Sembra chiaro l'intento di una giovane Maria Villavecchia Bellonci che ne il «Popolo di Roma» dal luglio del 1929 firma *L'altra metà*, una rubrica dedicata al tema della donna nella vita sociale e nella storia, mentre lavora contestualmente alla stesura del suo romanzo *Lucrezia Borgia*. In una lettera datata 1932 scrive a Mondadori:

Si tratta di un'opera alla quale lavoro da due anni, assiduamente: ho voluto seguire la vita veramente straordinaria di questa donna sui documenti del tempo, numerosissimi, sparsi in tutti gli archivi d'Italia. Ho avuto la fortuna di trovare molte cose inedite che mi permettono di ricostruire questa vita con una novità di prospettiva che, credo, stupì tanto quelli che sono avvezzi a vedere nella Borgia il simbolico fiore del male, quanto quelli che addirittura vorrebbero fare di lei un innocente fiorellino sbattuto dalla tempesta. Alcuni documenti mi sono stati dati da S. E. Bertoni, altri ho trovato io stessa, altri ancora erano già pubblicati in riviste e libri eruditi, mi hanno offerto larghissimo campo di studio. Questi pochi schieramenti potremmo informarLa approssimativamente di ciò che intendo fare con questo mio libro: una cosa seria, ma facile e piacevole alla lettura, che sia studio di caratteri, di costumi, di tempi: una cosa, per quanto mi sarà possibile, portata a fondo<sup>26</sup>.

La storia che segue, quella degli incontri domenicali dal giugno del '44 in poi nella casa dei Parioli dei coniugi Bellonci, è storia nota. Vale in questa sede però sottolineare la presenza, tra i tanti ospiti, di Palma Bucarelli, Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes, Anna Banti. Tutte donne che hanno fatto la storia dell'arte del secolo scorso.

Altera, sdegnosa, impenetrabile<sup>27</sup>. Questo il ritratto che Giovanni Testori fa di Anna Banti, l'intellettuale che riuscì a indirizzare l'interesse profondo per i pittori del Seicento, in particolare per Caravaggio, verso quella che era consi-

<sup>25</sup> Franchi 1919.

<sup>26</sup> Bellonci 2003, p. 1482.

<sup>27</sup> Testori 1990, p. 14.

derata dagli anni '40 e ancora fino a una decina di anni fa, una delle pochissime donne artiste della storia: Artemisia Gentileschi. Note sono le vicende che hanno accompagnato la prima e seconda stesura del romanzo. Meno noti sono invece i suoi interventi sul «Corriere della Sera» dedicati alle donne pittrici, un florilegio dei quali è stato pubblicato da Abscondita con il titolo *Quando le donne si misero a dipingere*<sup>28</sup>.

La Banti diventa una figura di rilievo nel dibattito culturale in Italia durante il secondo dopoguerra, da un lato fondando nel 1950, insieme a Roberto Longhi, la rivista «Paragone», dall'altro collaborando alla rivista «L'Approdo» come critico cinematografico. Negli anni '60 si dedica alle monografie d'arte, e alle traduzioni di Virginia Woolf e William Makepeace Thackeray. Vedono la luce importanti interventi critici, alcuni dei quali dedicati a scrittrici particolarmente care alla Banti, come la Serao<sup>29</sup> alla quale dedica una monografia uscita nel 1965.

Gli anni '60 anticipano l'esplosione del movimento femminista, a cui va il merito di aver dato vita agli studi di genere, risvegliando la curiosità delle studiose che da questo momento in poi dedicheranno la ricerca alla riscoperta e ricostruzione della storia dell'arte femminile.

Nel febbraio 1971 usciva *Why Have There Been No Great Women Artists?*, saggio provocatorio e pionieristico, scritto da Linda Nochlin (fig. 5) per rispondere alla domanda ironica di un gallerista newyorkese<sup>30</sup>. Si dischiusero così le porte alla nascita della storia dell'arte di genere, un reale cambiamento di mentalità attraverso un approccio educativo e comunicativo basato su opportunità davvero «pari» per le donne, e non solo artiste, di essere conosciute e riconosciute. Da allora questo campo di indagine è stato prevalentemente americano, che lo ha associato al movimento femminista. Il risultato fu la memorabile *Women Artists 1550-1950*, la prima mostra sulle artiste, curata dalla stessa Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris e inaugurata nel dicembre del 1976 al Los Angeles County Museum of Art<sup>31</sup>.

Questa rassegna spazzava via un pregiudizio fondamentale, ovvero che non fossero esistite, o fossero state molto poche, le donne nella storia dell'arte, evidenziando al contempo le motivazioni storiche, sociali, economiche e culturali che avevano (hanno?) precluso la carriera artistica alle donne.

L'eredità delle storiche americane è stata accolta in Italia da Vera Fortunati che subito dopo l'uscita del catalogo della mostra di Los Angeles, pubblicato in italiano nel 1977<sup>32</sup>, ha dato vita ad un movimento di ricerca che è stato definito della Scuola di Bologna.

<sup>28</sup> Banti 1982.

<sup>29</sup> Banti, 1965.

<sup>30</sup> Lollobrigida 2021.

<sup>31</sup> Nochlin, Sutherland Harris 1977a.

<sup>32</sup> Nochlin, Sutherland Harris 1977b.

Già nel 1982 infatti la Fortunati pubblica il suo primo contributo su Pro-perzia de' Rossi, col quale ha avviato gli studi; nel 1986 esce la sua prima pubblicazione su Lavinia Fontana; seguito poi dalle due mostre: del 1994 è la prima monografica su Lavinia a Bologna, e del 1998 a Washington, per l'anniversario dei primi 10 anni dalla fondazione del National Museum of Women in the Arts.

Dal 1994 Vera Fortunati è la Direttrice scientifica del "Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa", che ha sede presso gli Archivi provinciali di Bologna.

Nel 2004 ha pubblicato il volume sulle miniature di Caterina Vigri e ha curato insieme a Jadranka Bentini la prima mostra monografica su Elisabetta Sirani, tenutasi a Bologna.

Il lavoro della Fortunati e della sua Scuola è confluito nella creazione del Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste di Bologna, fondato nel 2007, che raccoglie voci bio-bibliografiche, elaborate con criteri scientifici, di pittrici, scultrici, incisore, ricamatrici, miniaturiste, artiste operanti nell'arco cronologico compreso fra il Medioevo e il Novecento. Il "Centro di documentazione" è l'esito di una lunga attività di ricerca, allo scopo di valorizzare l'identità storica femminile. L'operazione di censimento è stata costruita in molteplici tranches, partendo da una mappatura compiuta sul territorio di Bologna. Infatti, dal Medioevo al Novecento il ruolo femminile a Bologna è significativo sia nel campo delle arti figurative che in quelli della letteratura e delle scienze, anche per la specificità del contesto storico cittadino dove la presenza dello Studium (Università) precocemente è promotrice di valori alti femminili nella cultura. Alla fama della donna "dotta" ha contribuito in special modo la storiografia artistica, giunta al punto da annoverare una tale massiccia presenza di artiste attive a Bologna da distendere sulla città un alone leggendario. Dal Medioevo all'Unità d'Italia le figure segnalate dalle fonti sono 149, alcune delle quali particolarmente significative come Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani.

Dal 2019 il progetto ha trovato nuovo vigore grazie al sostegno della Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, che ha permesso di rivitalizzare l'attività gli studio, ricerca e divulgazione.

Tra gli obiettivi attuali del progetto: aggiornare e implementare le schede biografiche delle artiste sulla base della più recente bibliografia critica specifica; rendere fruibili online i materiali del Centro di documentazione tramite un'apposita banca dati, progettata dalla Città metropolitana; divulgare gli esiti degli studi più recenti emersi in Italia e all'estero relativamente a questo specifico settore attraverso la programmazione di cicli di conferenze; progettare percorsi tematici di ampliamento dell'attività didattica da proporre e svolgere presso le scuole secondarie di secondo grado; valorizzare l'identità storica femminile.

La scrittura femminile, come la storia dell'arte, si è persa nella storia e ritrovarla è un dovere e un dono per noi tutte e per le generazioni che verranno.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Banti A. (1965), *Matilde Serao*, Torino: UTET.
- Banti A. (1982), *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano: Abscondita.
- Bellonci M. (2003), *Opere*, a cura di E. Ferrero, vol. I, Milano: Mondadori.
- Caputo V. (2019), «Io non m'intendo di pittura»: note su letteratura e arti figurative in *Matilde Serao*, «Critica letteraria», 185, vol. 4, pp. 679-691.
- de Staël M. (2006), *Corinna o l'Italia*, 1807, ed. 2006 a cura di A.E. Signorini, Milano: Mondadori.
- De Troja E. (2016), *Anna Franchi: L'indocile scrittura. Passione civile e intuizioni critiche*, Firenze: Firenze University Press.
- Fonte M. (1600), *Il merito delle donne. ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, Venezia: Domenico Imberti.
- Franchi A. (1919), *Donne Artiste*, «Emporium» XLIX, pp. 317-325.
- Hawthorne N. (1912), *Our Old Home, and English Notebooks*, 2 vols., 4th edition, Boston: Houghton Mifflin Company, vol. II-
- Lollobrigida C. (2021), *Pittrici cosmopolite in un mondo maschile*, «Il Manifesto», 13 aprile 2021.
- Mignini M. (2009), *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e Francia (1900-1940)*, Roma: Carocci.
- Moretti M. (2020), «Non è mia professione come donna intendermi di pittura». Indagine sulla vita religiosa e sulla facoltà di giudizio delle donne negli atti di un processo del 1601, in *Donne e Inquisizione*, a cura di M. Caffiero, A. Lirosi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 54-96.
- Nochlin L., Sutherland Harris A., eds.(1977a), *Women Artists, 1550-1950*, Los Angeles: LA County Museum of Art.
- Nochlin L., Sutherland Harris A., a cura di (1977b), *Le grandi pittrici*, Milano: Feltrinelli.
- Perrino M. (1787), *Lettera di Matilde Perrino ad un suo amico*, Napoli: Stamperia Simoniana.
- Serao M. (1879), *Il Cristo di Saverio Altamura*, in *Dal Vero*, Milano: editrice Madella.
- Signorini A.E. (2006), *Introduzione*, in de Stael M. 2006, pp. V-LXXII.
- Testori G. (1990), *Ritratto di Anna Banti*, «Paragone», XXIV, n. 24 (490), p. 14.
- Vigée Lebrun E. (1835), *Souvenirs*, Parigi: s.e.

*Appendice / Appendix*



Fig. 1. Moderata Fonte



Fig. 2. G. Muzzioli, *I funerali di Britannico*, 1888, olio su tela, Ferrara, Museo dell'Ottocento – GAMC



Fig. 3. Anna Franchi, foto Alinari 1895

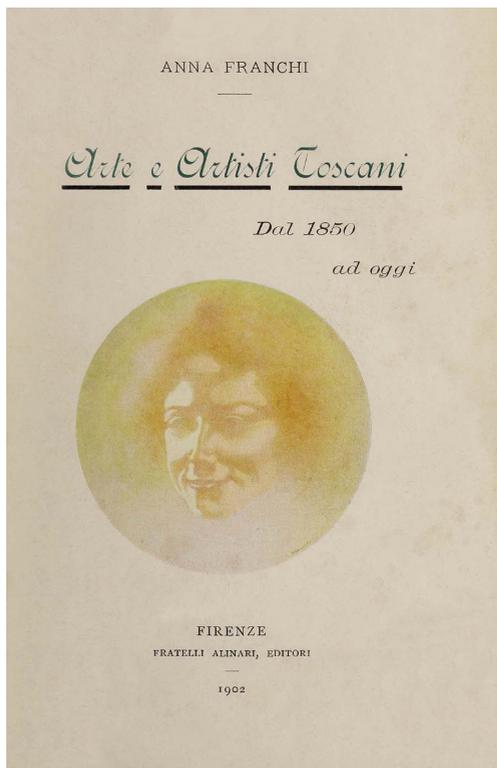


Fig. 4. Franchi A. (1902), *Arte e Artisti toscani*, Firenze: Alinari, copertina

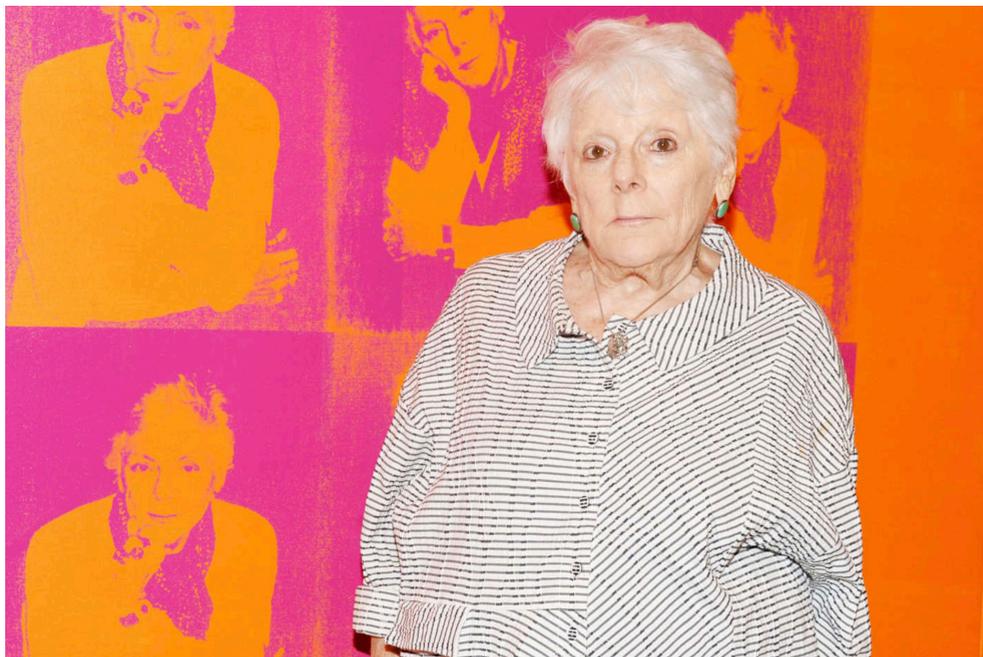


Fig. 5. Linda Nochlin