



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO DI LAUREA IN  
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE

# **L'ARTE DELLA RABBIA: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA RABBIA FEMMINILE NELLA STORIA DELL'ARTE DAL XVII AL XX SECOLO**

**Relatore**

**Prof. Alessandro Bellassai**

**Presentata da**

**Martina Foschini**

---

**Sessione marzo 2026**

**Anno Accademico 2024/2025**

# Indice

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Introduzione</b> .....                                                                                  | 3  |
| <b>Capitolo 1</b> .....                                                                                    | 5  |
| 1.1 La rabbia (femminile) .....                                                                            | 5  |
| 1.2 Il movimento come strumento di denuncia .....                                                          | 8  |
| 1.3 Le narrazioni artistiche della rabbia .....                                                            | 11 |
| <b>Capitolo 2</b> .....                                                                                    | 14 |
| 2.1 Il Seicento europeo e italiano .....                                                                   | 14 |
| 2.2 Artemisia Gentileschi, Giuditta che decapita Oloferne .....                                            | 17 |
| 2.3 Elisabetta Sirani, Timoclea che decapita il capitano di Alessandro Magno .....                         | 20 |
| <b>Capitolo 3</b> .....                                                                                    | 23 |
| 3.1 La femminilità nell'Ottocento – La fiancée hésitante di Toulmouche .....                               | 23 |
| 3.2 La furia di Medea di Eugène Delacroix - la figura di Medea come emblema della lotta<br>femminile ..... | 28 |
| 3.3 Il Novecento e l'evoluzione del ruolo e della rappresentazione femminile .....                         | 30 |
| <b>Conclusione</b> .....                                                                                   | 36 |
| <b>Bibliografia</b> .....                                                                                  | 37 |
| <b>Sitografia</b> .....                                                                                    | 39 |

## INTRODUZIONE

La rabbia femminile, a lungo invisibilizzata o stigmatizzata, sta emergendo oggi come forza culturale e politica grazie alla *female rage*, un movimento sociale, politico e culturale che mira a rivendicare la rabbia come sentimento legittimo (Traister, 2018: 3-10; Hinsliff, 2024). Per secoli, gli uomini sono stati incoraggiati a esprimere apertamente questo sentimento, che col tempo è stato associato alla capacità di reagire e di agire (Thomas, 1993). Lo stesso trattamento non è stato riservato alle donne. La loro rabbia, a differenza di quella maschile, è stata interpretata come eccessiva o minacciosa per l'ordine sociale, e, perciò, soppressa e patologizzata (Dulbecco, 2021). Tuttavia, reprimere questo sentimento non è una scelta individuale, ma un'imposizione culturale dettata dalla paura. La repressione della rabbia femminile non costituisce una pratica dettata dalla società patriarcale, ma una misura necessaria per preservare l'ordine simbolico e sociale dettata da una sola cosa: la paura (Moore, 2021; Dulbecco, 2021). La paura che tale emozione potesse destabilizzare le gerarchie di genere ha contribuito alla sua patologizzazione e alla sua esclusione dallo spazio pubblico (Maffioli, 2016; Moore, 2021; Dulbecco, 2021). La paura che la rabbia delle persone prive di potere ribaltasse l'ordine sociale ormai stabilito (Maffioli, 2016; Moore, 2021; Dulbecco, 2021). Nonostante questo processo di censura e silenziamento dell'emotività femminile, la verità viene sempre a galla. L'arte costituisce uno spazio privilegiato in cui la rabbia femminile può essere rappresentata, talvolta spettacolarizzata o problematizzata, ma anche progressivamente riconosciuta come parte integrante dell'esperienza femminile. Per questo motivo, attraverso narrazioni visive e simboliche, le donne hanno utilizzato la furia come forza generatrice, ridefinendo il rapporto tra genere, potere ed espressione artistica (Pollock, 1988; Hall, 1997). Questa tesi si propone di analizzare come la rabbia femminile sia stata rappresentata nella produzione artistica dal Seicento al Novecento. Partendo da un quadro storico, si intende mostrare come la rabbia sia stata rappresentata tra il XVII e il XX secolo.

Il primo capitolo offrirà una prima analisi teorica del concetto di rabbia - e di come questo sentimento sia codificato dalle norme di genere (Chemaly, 2018). Le emozioni, infatti, non sono semplicemente stati interiori, ma pratiche culturalmente e socialmente regolate (Ahmed, 2004; Shields, 2005). La rabbia, in particolare, è stata storicamente differenziata in base al genere dei soggetti che la esprimono, risultando più legittimata negli uomini e più problematizzata nelle donne (Bem, 1981; Thomas, 1993; Tiedens, 2001; Salerno,

Peter-Hagene e Jay, 2019). Partendo da questa base, verrà svolta un'analisi delle ragioni che hanno portato alla soppressione di questo sentimento nella popolazione femminile. Seguirà, successivamente, un'introduzione alla *female rage*, con particolare attenzione ai processi di repressione e alle dinamiche che ne hanno limitato la legittimazione pubblica (Chemaly, 2018; Traister, 2018; Banet-Weiser, 2018). Questo capitolo fornirà gli strumenti interpretativi necessari all'analisi delle opere presentate in seguito, collocando la rabbia femminile come categoria politica e critica (Ahmed, 2017; Crenshaw, 1989).

Il secondo capitolo si concentrerà sul Seicento. Nella prima parte verrà prima tracciato un quadro storico dell'Europa e dell'Italia dell'epoca e, successivamente, si descriveranno la condizione femminile e le difficoltà delle donne artiste. In seguito, saranno analizzati due quadri: *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia Gentileschi e *Timoclea che decapita il capitano di Alessandro Magno* di Elisabetta Sirani. Le due opere sono rivoluzionarie, in quanto propongono un nuovo ideale di femminilità: la donna non è più oggetto passivo di idealizzazione, ma una protagonista attiva in grado di farsi giustizia da sola (Garrard, 1989; Meyer, 2024).

Infine, nel terzo capitolo si analizzeranno opere appartenenti sia al XIX secolo sia al XX secolo. La prima parte del capitolo riguarderà l'Ottocento e metterà a confronto la rabbia trattenuta della *Sposa Riluttante* di Auguste Toulmouche con la tragica *Furia di Medea* di Eugène Delacroix. Sebbene la rabbia venga rappresentata in maniera opposta – confinata da Toulmouche ed esplosiva da Delacroix – essa rimane raramente riconosciuta come espressione autonoma di soggettività, riflettendo un contesto culturale ancora fortemente vincolato a modelli di femminilità controllata (Perrot, 1991; Vicinelli, 2011). La seconda parte del capitolo riguarderà il Novecento e l'impatto del femminismo della prima e della seconda ondata sulla produzione artistica. Opere come *The Liberation of Aunt Jemima*, *The Dinner Party* e l'azione pubblica *In Mourning and In Rage* mostrano come la rabbia diventi esplicitamente politica e collettiva, trasformandosi in strumento di denuncia contro la violenza e la discriminazione (Chicago, 1979; Lacy & Labowitz-Starus, 1977; hooks, 1992). Alla luce di queste analisi, il movimento della *female rage* non risulterà soltanto un fenomeno contemporaneo da analizzare, ma anche una lente interpretativa per rileggere le ingiustizie e le opere del passato. La tesi intende dimostrare che tra il Seicento e il Novecento, la rappresentazione della rabbia non solo rifletta i mutamenti sociali e culturali, ma contribuisca attivamente alla ridefinizione della soggettività delle donne nell'arte occidentale, segnando il passaggio da un'emozione da reprimere a una forza espressiva capace di mettere in discussione i rapporti di potere (Pollock, 1988).

## CAPITOLO 1

*I think there's a deep societal fear of female rage, partly because it hasn't been experienced a lot, "[...] "Men—I speak in vast generalities—are often very afraid of what they don't know how to handle. (Gillian Flynn – autrice di Gone Girl)*

### 1.1 La rabbia (femminile)

Secondo l'analisi transculturale proposta dallo psicologo Paul Ekman in *An argument for basic emotions* (1992), tutte le culture umane condividono sei emozioni: tristezza, gioia, paura, sorpresa, disgusto e rabbia (Ekman, 1992: 170). In un lavoro successivo, Ekman (1993) precisa che, benché tutti gli esseri umani vivano ed esprimano questi sentimenti in modo simile, l'espressione pubblica di questi ultimi sia influenzata dalle cosiddette *display rules*, ossia le norme sociali e culturali che determinano se, quando e come sia appropriato manifestare un'emozione (Ekman, 1993: 384-392). Da un punto di vista scientifico, la rabbia (così come tutte le altre emozioni individuate da Ekman) è un sentimento primordiale: si tratta di uno strumento che gli esseri umani hanno utilizzato nel corso dell'evoluzione per proteggere e difendere sé stessi e il proprio territorio (Ekman, 1992: 171-172). Ciononostante, questo aspetto sembra non ricevere un'adeguata considerazione da parte della società, che non solo definisce i nostri ruoli, le nostre caratteristiche e le nostre responsabilità, ma stabilisce anche quali emozioni siano socialmente accettabili al suo interno (Thomas, 1993). Inoltre, Soraya Chemaly (2018) in *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger* sottolinea come le emozioni vengano interpretate alla luce degli schemi di genere, che continuano a influenzare le nostre vite e la nostra percezione del mondo, nonostante gli sforzi quotidiani per sfidarli e smantellarli (Chemaly, 2018). Queste strutture cognitive operano come meccanismi che condizionano la nostra percezione della società, associando ruoli e comportamenti ritenuti conformi alle aspettative culturali di mascolinità e femminilità (Bem, 1981: 354-364). Questi due fattori incidono sul modo in cui percepiamo ed esterniamo le nostre emozioni. Se da un lato gioia, sorpresa, tristezza, disgusto e paura sono sentimenti universali, la rabbia sembra venir percepita diversamente in base al sesso di chi la esprime (Shields et al., 2018).

Diversi studi, tra cui quello condotto da Beverly A. Kopper e Douglas L. Epperson (1996: 158-165) e quello di DiGiuseppe per determinare l'*Anger Disorder Scale* (2004), sostengono che tra uomini e donne non vi sono differenze significative nei livelli complessivi di rabbia, bensì nel modo in cui la vivono e la esprimono. Questa teoria viene sostenuta anche dall'articolo *Across the Gender Divide* di Melissa Dittmann, pubblicato

dall'American Psychological Association (2003), che riporta l'opinione di diversi esperti, tra cui la psicologa Sandra Thomas. Thomas afferma che, sin da piccoli, le donne sono esortate a reprimere la propria rabbia e a esprimerla in modo passivo-aggressivo, mentre gli uomini sono autorizzati ad esternarla apertamente e in forme più dirette, come la violenza fisica (Thomas, 1993; Dittmann, 2003; DiGiuseppe, 2004; Kopper & Epperson, 1996). Mentre l'espressione della rabbia da parte degli uomini viene incitata perché associata a tratti positivi, quali la capacità di reagire, l'assertività e la capacità di leadership, questa viene scoraggiata nelle donne perché percepita come dissonante rispetto ai codici della rispettabilità e della femminilità normativa (Thomas in Dittmann, 2003; Salerno, Peter-Hagene & Jay, 2019: 12-26; Munari, 2020).

Ma perché solo le donne vengono invitate a reprimere la propria rabbia? Prima di poter rispondere, va tenuto in considerazione che la società patriarcale in cui viviamo le ha da sempre oppresse, anestetizzandole fino a pretendere che non provassero questo sentimento, percepito come scomodo e inopportuno per le persone che le circondano (Beard, 2017: 1-6). Numerosi sono gli atti estremi compiuti contro le donne che deviano da una presunta norma di rispettabilità della condotta: dall'essere bruciate al rogo perché considerate streghe dalla Chiesa cattolica (basti pensare che delle 40.000-60.000 persone accusate, l'80% erano donne) (Federici, 2004: 207; Holland, 2017), fino ad arrivare alle lobotomizzazioni e all'internamento nei manicomi — pratiche attuate fino al 1978, anno in cui entra in vigore la legge Basaglia<sup>1</sup> (Dulbecco, 2021). Le donne venivano così, dapprima, patologizzate e silenziate tramite un processo di controllo emotivo che ha radici profonde nella cultura patriarcale (Dulbecco, 2021). La motivazione dietro a tale repressione risiede in un'altra delle cinque emozioni citate dallo psicologo Ekman (1992): la paura. Come sottolinea Gayatri Chakravorty Spivak, una cultura dominante orientata al contenimento della soggettività femminile tende a considerare il soggetto subalterno come un oggetto da rappresentare e controllare, anche nel momento della presa di parola (Maffioli, 2016). La rabbia, in quanto emozione potente e potenzialmente distruttiva, spaventa — soprattutto quando è espressa da soggetti marginalizzati da un sistema di valori centralizzato — poiché può mettere in discussione gli equilibri di potere esistenti (Maffioli, 2016; Dulbecco, 2021). Per questo motivo, la società ha associato questo sentimento a qualcosa di sconveniente, inappropriato e pericoloso per l'ordine sociale, impedendo alle donne di esprimere apertamente emozioni

---

<sup>1</sup>L. 180/1978

percepita come aggressiva o conflittuale, e che potessero, quindi, minacciare le forze al potere (Moore, 2021; Dulbecco, 2021).

La negazione, la repressione e la patologizzazione della rabbia hanno privato le donne degli strumenti linguistici, culturali e simbolici per esternarla (Munari, 2020), contribuendo a silenziare intere generazioni e alimentando una narrazione secondo cui la rabbia femminile non sarebbe legittima né tantomeno utile, e per questo andrebbe nascosta, interiorizzata o sostituita da emozioni più accettabili (Dulbecco, 2021; Nolan, 2023). È proprio dalla mancata espressione di questa emozione che è nato il movimento della *female rage* (traducibile letteralmente con “rabbia femminile”), un fenomeno culturale, artistico e politico nato dal bisogno di voler dare voce alla rabbia delle donne (Traister, 2018: 3-10). Il movimento si oppone all’idea che la rabbia sia una debolezza o una patologia e la rivendica, invece, come parte integrante dell’esperienza umana e, nello specifico, come una forma legittima di reazione alla violenza, alla disuguaglianza e al silenziamento (Hinsliff, 2024). Non si tratta solo di sfogare un’emozione, ma di restituirle dignità e funzione, riconoscendone l’impatto collettivo (Traister, 2018; Chemaly, 2018; Wallaert, 2023: 55-57).

Tuttavia, la rivendicazione della rabbia come strumento politico precede l’era digitale: le sue origini risalgono, infatti, ai movimenti femministi del Novecento. Già negli anni Settanta Carla Lonzi, la prima femminista teorica del femminismo radicale italiano, insieme al collettivo Rivolta Femminile pubblicò *Sputiamo su Hegel* e *Il Manifesto di Rivolta Femminile*, testi che ridefinivano l’identità della donna come soggetto autonomo, criticando il patriarcato, la complementarietà di genere e rivendicando un «pensiero in atto» che partisse dall’autocoscienza (Faccani, 2023b; Labarile, 2023). Negli anni Novanta, la sottocultura punk-femminista *Riot Grrrl* adottò la rabbia come linguaggio politico: attraverso musica, fanzine e performance, la rabbia fu trasformata in strumento di denuncia contro sessismo, molestie e cultura patriarcale (Alibani, 2020). Nell’ultimo decennio, il movimento della *female rage* si è diffuso soprattutto sui social media, in particolare su Instagram e TikTok, affermandosi come veicolo di sfogo e di denuncia per le donne provenienti da tutto il mondo (Vagnoli, 2023). La prima ondata è avvenuta con la diffusione dell’hashtag *#MeToo* nel 2017, quando l’attrice Alyssa Milano invitò le donne a condividere le proprie esperienze dopo l’inchiesta del *New York Times* e del *New Yorker* (2017), che rivelarono che i crimini compiuti dal produttore cinematografico Harvey Weinstein, che per decenni commise violenze e costrinse dipendenti e attrici a rapporti sessuali attraverso ricatti, minacce e intimidazioni (Kantor & Twohey, 2017;

Farrow, 2017). Numerose attrici e lavoratrici del settore — tra cui figure note come Ashley Judd, Gwyneth Paltrow e Angelina Jolie — denunciarono pubblicamente episodi di violenza e atteggiamenti predatori, descrivendo non solo il comportamento del produttore, ma anche le dinamiche strutturali dell'industria che ne avevano favorito l'impunità (Kantor & Twohey, 2017; Farrow, 2017). Usando l'hashtag *#MeToo*, venivano condivise online testimonianze di abuso, discriminazione e ingiustizia attraverso social media, opere culturali e iniziative politiche, trasformando la rabbia femminile in un discorso collettivo condiviso da donne di diverse generazioni, etnie e culture (Seales, 2018; Vagnoli, 2023; Gill & Orgad, 2018: 6; Edwards & Sluss, 2024). Come fa notare Sarah Banet-Weiser (2018b, cit. in Gill & Orgad, 2018: 6): *one of the most hopeful manifestations of #MeToo has been the focus on the sheer numbers of women coming forward, forcing people to deal with the collectivity of it all*. La diffusione dell'hashtag trasformò rapidamente un'esperienza individuale in una mobilitazione collettiva, rompendo, così, il silenzio attorno agli abusi di potere e portando a processi, cambiamenti legislativi e a una nuova consapevolezza pubblica sulle dinamiche della cultura dello stupro (Mendes, Ringrose & Kellner, 2018: 236-246; Gill & Orgad, 2018: 6).

A partire da marzo 2023, si diffuse rapidamente l'hashtag *#femalera*, in seguito a un video virale pubblicato su TikTok dall'utente *bel6va* (Edwards & Sluss, 2024). L'hashtag venne adottato in milioni di post e utilizzato dagli utenti per condividere testimonianze molto varie: video personali su abusi o discriminazioni, confessioni quotidiane, performance artistiche, spezzoni di film, storie (i cosiddetti *storytime*) e riflessioni teoriche (Najera, 2023; Salemi, 2024). Nel mondo moderno, i post con l'hashtag *#femalera* hanno contribuito a trasformare la percezione della rabbia femminile: normalizzandola attraverso le piattaforme che usiamo quotidianamente, non è più un'emozione sgradevole, ma uno strumento di *empowerment* (letteralmente “acquisizione di potere”) collettivo e di riconoscimento (Edwards & Sluss, 2024; Salemi, 2024).

## **1.2 Il movimento come strumento di denuncia**

Come dice Mary Field Belenky (1997:23) in *Women's Way of Knowing - The Development of Self, Voice and Mind: Where language and naming are power, silence is oppression, is violence*. Tramite il linguaggio che utilizziamo, plasmiamo la realtà che ci circonda. Chiamare la rabbia delle donne come tale, e non isteria, nervosismo o sbalzi d'umore, ci permette di riconoscerla e di attribuirle forma e significato, di renderla visibile e, di conseguenza, di gestirla e comprenderla (Alfano, 2021; Munari, 2020). Normalizzare la rabbia femminile significa anche liberarla dalle associazioni patologiche che la cultura

ha storicamente attribuito alle donne, come la frigidity o l'incapacità di vivere relazioni affettive appaganti (Nolan, 2023). Inoltre, ciò porterebbe anche a una minore svalutazione dei sentimenti femminili, quali collera o frustrazione, spesso interpretati come ipersensibilità o isteria, quando in realtà sono risposte legittime a ingiustizie sistemiche (Terranova, 2023).

Perciò, un movimento che fa rumore come quello della *female rage* è da considerare non solo legittimo, ma anche sano e necessario. Urlare non è solo una reazione emotiva: denunciare i soprusi che si subiscono e rivendicare la propria opinione e i propri diritti diventa a tutti gli effetti una pratica politica e sociale di resistenza collettiva, di legittimazione della propria esperienza e di sfida alle ingiustizie storicamente normalizzate e perpetuate dalle strutture patriarcali, quali la violenza di genere, le discriminazioni sistemiche, il sessismo interiorizzato e l'invisibilizzazione sociale (Terranova, 2023; Vagnoli, 2023; Hinsliff, 2024; Nolan, 2023). La necessità di tale presa di parola emerge con chiarezza se si osservano le persistenti dinamiche di silenziamento di cui le donne sono vittime. Secondo l'European Agency for Fundamental Rights (FRA), nell'UE solo circa una donna su otto che ha subito violenza l'ha denunciata (2022), e in Italia solo una su dieci (ISTAT, 2024). Anche sul posto di lavoro, il 79% delle donne vittime di molestie sessuali non ha segnalato gli episodi per paura di ripercussioni o vergogna (EIGE, 2023). Questo clima di reticenza non si limita solo alle molestie o alle violenze fisiche o sessuali, ma si estende anche alla partecipazione nello spazio pubblico: nel Regno Unito, ad esempio, un'indagine mostra che solo il 23–24% delle donne si sente a suo agio nell'esprimere opinioni politiche online, contro quasi il 40% degli uomini (Enock et al., 2024: 1). Tali forme di silenziamento non sono esclusivamente culturali o psicologiche, ma si intrecciano con disuguaglianze strutturali di natura economica e istituzionale. Secondo i dati Eurostat del 2023, le donne nell'Unione Europea guadagnano in media circa il 12% in meno all'ora rispetto agli uomini, e il tasso di occupazione femminile (70,8%) risulta significativamente inferiore a quello maschile (80,8%) (European Commission, 2025; Eurostat, 2025). A ciò si aggiunge la persistente sproporzione nel lavoro di cura non retribuito, che continua a gravare prevalentemente sulle donne: in Europa le donne dedicano in media quasi il doppio del tempo al lavoro domestico e di cura rispetto agli uomini (Yanatma in Euronews, 2025), con ripercussioni dirette sulle opportunità professionali e sull'indipendenza economica, alimentando la cosiddetta *motherhood penalty* – ossia l'insieme di penalizzazioni o discriminazioni subite dalle madri lavoratrici (Zezza, 2014 cit in Fondazione Adecco). Spesso, infatti,

vengono considerate meno competenti o dedite alla carriera, soprattutto perché messe a confronto con uomini o con colleghe senza figli, e per questo hanno una minore probabilità di essere assunte o promosse (Zezza, 2014 cit in Fondazione Adecco). La marginalizzazione si riflette anche in ambito rappresentativo e decisionale: a livello globale le donne occupano poco più di un quarto dei seggi parlamentari (Inter-Parliamentary Union, 2023), confermando una sottorappresentazione che limita la possibilità di incidere direttamente sulle strutture normative e politiche. Guardando questi dati, si può comprendere come la *female rage* si configuri come risposta collettiva a un sistema che, in molteplici ambiti, continua a promuovere disuguaglianza e silenziamento. Non si tratta, quindi, solo di agire in nome del movimento, ma di utilizzare la rabbia come strumento di riappropriazione dello spazio pubblico e per abbattere tutte queste barriere culturali, sociali e istituzionali che impediscono la piena partecipazione delle donne (Traister, 2018; Dulbecco, 2021; Terranova, 2023; Vagnoli, 2023).

Tuttavia, il movimento, per quanto importante, non basta. Per promuovere un cambiamento reale, il primo passo è agire alla base, decostruendo gli stereotipi di genere a partire dall'infanzia (Maranon, 2018; Dulbecco, 2021; Terre des Hommes, 2024; Terranova, 2023). Affinché ciò accada, bisogna partire dall'educazione alla parità di genere, che rappresenta, secondo l'UNESCO, uno degli strumenti più potenti e duraturi per costruire una società equa e inclusiva: garantendo l'uguaglianza fin da piccole, le donne si sentirebbero libere di esprimersi più liberamente, senza timore di venire sminuite o ridicolizzate (UNESCO, s.d.). L'ONG Terre des Hommes, un'organizzazione fondata per dare sostegno ai bambini in tutto il mondo fornendo istruzione e aiuti umanitari, osserva che:

Educare senza stereotipi significa liberare i bambini dal peso delle aspettative sociali che limitano la loro libertà di essere e crescere. [...] Intervenire nei primi anni di vita risulta fondamentale, poiché è in questa fase che si formano e si consolidano le convinzioni più profonde e durature (Terre des Hommes, 2024).

Oltre alla decostruzione degli stereotipi di genere, è anche necessario condurre una riflessione critica sulle disuguaglianze storiche che hanno interessato le donne e proporre nuove narrazioni capaci di restituire dignità e legittimità all'emozionalità femminile (Terranova, 2023; Dulbecco, 2021). Per secoli, si è cercato di fare ciò attraverso l'arte, che è diventata, nel corso del tempo, il mezzo di rappresentazione privilegiato di tematiche come la violenza, l'ingiustizia, il trauma e l'identità. L'arte, nelle sue diverse forme, agisce da sempre, infatti, come potente strumento di espressione del dissenso e delle tensioni sociali, affermandosi così come spazio simbolico in cui poter dare forma alle emozioni più profonde e alle contraddizioni dell'esperienza umana (Pollock, 1988:

xxviii). Scegliendo di esplorare il tema, indipendentemente dal mezzo espressivo impiegato, artisti e artiste non hanno solo cercato di sfidare le norme sociali, ma anche di offrire spunti di riflessione toccanti sulle lotte, sui trionfi e sulla tenacia delle donne, entrando a far parte di un dibattito molto più ampio sul potere e sull'emancipazione del genere femminile (Meyer, 2024).

### **1.3 Le narrazioni artistiche della rabbia**

Il tema della rabbia femminile nell'arte rivela una continuità significativa tra passato e presente, diventando filo conduttore di una narrazione potente, in grado di denunciare sia le difficoltà della vita personale sia le convenzioni sociali imposte alle donne (Nolan, 2023; Terranova, 2023). In questo senso, il rappresentare la loro rabbia e il loro dolore ha permesso alla popolazione femminile di riappropriarsi del proprio spazio simbolico e sociale trascendendo epoche, media e culture: si tratta di una presa di posizione politica e liberatoria comune, capace di sovvertire i codici visivi e culturali dominanti (Nochlin, 1971; Terranova, 2023; Holtermann, 2023).

Le prime rappresentazioni significative di rabbia femminile appaiono nel XVII secolo, durante il quale alcune artiste sfidano le aspettative sociali e le convenzioni del loro tempo (Holland, 2020). In un contesto in cui le donne sono chiamate a incarnare delicatezza e sottomissione, figure come Artemisia Gentileschi ed Elisabetta Sirani propongono una nuova visione del soggetto femminile, che non è più oggetto passivo di violenza o di idealizzazione, ma protagonista attiva, capace di esprimere collera (Meyer, 2024). Opere come *Giuditta che decapita Oloferne* (1612–1613) di Gentileschi e *Timoclea che uccide il capitano di Alessandro Magno* (1659) di Sirani rappresentano donne la cui rabbia nasce dalle ingiustizie subite e si traduce, in seguito, in una presa d'azione e di potere (Meyer, 2024). Rappresentandole in questa maniera, le artiste si oppongono alla tradizione iconografica dominante, che tendeva a ridurre la collera delle donne a una deviazione morale o a una minaccia. Sono esempi di ciò opere come *Salomè con la testa del Battista* di Lucas Cranach il Vecchio (c. 1530), dove la giovane è raffigurata come seduttrice compiaciuta, consolidando il modello misogino della *femme fatale* (Koerner, 1993: 132-140), e la *Dalila* di Rembrandt (c. 1636), rappresentata come una donna traditrice manipolatrice che agisce per pura perfidia (Schama, 1999: 268-278).

Nel corso del tempo, la rabbia femminile viene rappresentata sempre di più dagli artisti, diventando un tema ricorrente nelle opere e nel XIX secolo viene raffigurata attraverso figure mitologiche e scene di tensione sociale. In *La Furia di Medea* (1838) di Delacroix, la furia vendicativa diventa espressione di esclusione e abbandono (Rabino, 2021;

Ricaboni, 2022), mentre opere come *La sposa riluttante* (1866) di Toulmouche mettono in discussione i ruoli matrimoniali e borghesi imposti alle donne (Thompson, 2023). Nel Novecento, l'evoluzione dell'ideologia femminista fa sì che la rabbia femminile venga rappresentata usando nuove pratiche artistiche, quali la body art, la performance e l'installazione, che diventano strumenti di denuncia politica e di presa di coscienza. Artiste quali Betye Saar, Judy Chicago, Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus usano le loro opere per tradurre la frustrazione per l'invisibilizzazione storica e la violenza di genere in denuncia pubblica e memoria collettiva (Gittlen, 2019; Brooklyn Museum, s.d.; Lacy & Labowitz-Starus, 1977). Altre opere, come *Ever is Over All* (1997) di Pipilotti Rist, cercano di rappresentare la complessità della rabbia femminile, intrecciando un gesto sovversivo e ironia (MoMA, s.d.)

Con l'evoluzione del cinema, anche questo diventa veicolo di espressione della rabbia femminile, rendendola una vera e propria forza narrativa in grado di mettere in discussione i valori della società patriarcale. Due esempi lampanti sono i film *Promising Young Woman* (2020) di Emerald Fennell e *Barbie* (2023) di Greta Gerwig, che, seppur di due generi e linguaggi diversi, condividono una caratteristica ben specifica: entrambe le pellicole trattano il tema della rabbia non come esperienza individuale e malata, ma come un'esperienza collettiva, che permette a tutte le protagoniste di ridefinire il proprio ruolo nella società. In *Promising Young Woman*, la protagonista Cassie incarna una collera lucida e metodica che nasce dal trauma dell'amica Nina, vittima di una violenza sessuale durante l'università e mai creduta né tutelata da compagni, istituzioni o autorità (Catsoulis, 2020). Quando scopre che l'aggressore di Nina sta per sposarsi senza aver mai affrontato conseguenze, Cassie intraprende un percorso di vendetta sempre più diretto, mostrando una forma di rabbia che diventa indagine morale e richiesta di responsabilità collettiva (Maher-Rodriguez, 2021). *Barbie*, invece, affronta le contraddizioni del femminismo contemporaneo attraverso una narrazione apparentemente ironica, ma in realtà profondamente critica. Il film segue Barbie mentre passa da Barbieland — un mondo governato da donne e apparentemente perfetto — al mondo reale, dove sperimenta per la prima volta sessismo, oggettificazione e aspettative contraddittorie legate al genere. Parallelamente, mostra come Ken, esposto al patriarcato per la prima volta, ne assorba i valori in modo distorto, riportandoli nel loro mondo, trasformandolo in una parodia iperbolica della nostra società. La pellicola mostra quanto l'ideologia patriarcale sia dannosa, ponendo particolare attenzione sul carico mentale femminile e sulla pressione sociale legata ai ruoli di genere (Pickles, 2023). Qui, la rabbia non esplode con violenza,

ma si manifesta come disorientamento, rottura e risveglio: non è una bambola a minare i diritti, le opportunità e le sicurezze delle donne, ma è il patriarcato e, in questo senso, la rabbia diventa veicolo di emancipazione femminile affettiva e politica (Pickles, 2023; Seltzer, 2023). Entrambi i film diventano capisaldi della rappresentazione femminista della rabbia, optando per un'estetica e uno stile che, utilizzando contesti apparentemente leggeri, colorati o ironici, la rendono accessibile a un pubblico più vasto (Seltzer, 2023; Baugher, 2021; Fletcher, 2023; Rivera, 2024) e rompono lo stigma culturale che vuole le donne eccessive o isteriche quando arrabbiate (Grimes, 2023; Rivera, 2024).

La rappresentazione della rabbia in quanto sentimento legittimo è fondamentale per rompere il silenzio storico imposto alle donne, per riconoscere la loro soggettività e per offrire nuovi immaginari di potere, giustizia e cambiamento (Tan, 2023). Dare spazio alla *female rage* significa riconoscere un'emozione come autentica e trasformativa, capace di scardinare norme oppressive e generare nuove possibilità espressive e politiche (Steer, 2025). Tuttavia, come osserva Meyer (2024), la rappresentazione del tema non è di per sé emancipatoria: ciò che conta è il modo in cui viene messa in scena, quale linguaggio visivo o narrativo assume e in che contesto socioculturale agisce (cit. in Meyer, 2024). Questa osservazione evidenzia la complessità del tema: la rabbia femminile può essere un atto di emancipazione oppure, se estetizzata o mercificata, può perdere la sua forza politica (Tan, 2023; Steer, 2025).

Per approfondire queste dinamiche, il Seicento offre un terreno privilegiato: in un'epoca segnata da crisi politiche, tensioni religiose e ridefinizioni dei ruoli di genere, artiste come Artemisia Gentileschi ed Elisabetta Sirani elaborano immagini in cui la soggettività femminile si manifesta attiva, determinata e talvolta feroce, sfidando la tradizionale passività attribuita alle donne.

## CAPITOLO 2

### 2.1 Il Seicento europeo e italiano – il contesto storico, la condizione femminile e l'arte barocca al femminile

Il XVII secolo è un periodo di profonda instabilità in cui si vive un forte periodo di crisi – la cosiddetta *crisi del Seicento* – durante la quale tensioni demografiche, scientifiche, economiche e politiche ridefiniscono l'assetto geopolitico dell'Europa dell'epoca (Hobsbawm, 1954; Parker, 1997). Nel secolo precedente, l'autorità religiosa tradizionale era stata messa in discussione dalla Rivoluzione Scientifica (1543–1687) e dalla Riforma Protestante (1517), a cui seguì la Controriforma cattolica – culminata nel Concilio di Trento (1545-1563) – che ridefinì in modo sistematico la dottrina, la disciplina ecclesiastica e gli strumenti di controllo della Chiesa (Ferrario, 2022; Encyclopaedia Britannica, 2025). Questo conflitto confessionale, pur essendo iniziato nel XVI secolo, si radicalizza nel XVII secolo e contribuisce alla frammentazione degli stati europei e alimenta persecuzioni, politiche di controllo ideologico e conflitti armati per tutta la sua durata. L'espressione più violenta di tale scontro è la Guerra dei Trent'anni (1618 – 1645), che nasce nei territori del Sacro Romano Impero come conflitto tra cattolici e protestanti e si trasforma progressivamente in una guerra europea per l'equilibrio politico continentale a cui partecipano le maggiori potenze europee (Encyclopaedia Britannica, 2025b). Il conflitto termina con la Pace di Westfalia (1648), che ridimensiona l'autorità universale dell'Impero e del Papato e accelera il declino delle strutture feudali, segnando, così, un passaggio decisivo verso un sistema fondato sulla sovranità degli Stati europei (Croxton, 1999: 267-288; Wilson, 2009). Al tempo stesso, il territorio italiano continua a vivere una situazione di forte frammentazione politica. In seguito al Trattato di Cateau-Cambrésis (1559), che pose fine alle Guerre d'Italia (1494-1559), la maggior parte degli stati italiani passò sotto il dominio spagnolo, ad eccezione dello Stato Pontificio, del Ducato di Savoia e della Repubblica di Venezia (Galasso, 1994). Le pesanti imposizioni dei viceré spagnoli aggravarono le condizioni economiche di territori già afflitti da carestie e da epidemie di peste. Nel Seicento, lo scontento delle popolazioni dà origine a varie sollevazioni popolari, tra cui i *moti di Milano* del 1628, la *rivolta di Napoli* del 1647 e le *ribellioni di Palermo e Messina* del 1674 (Villari, 1967; Musi, 1998). Sul piano economico, la conquista delle Americhe e la formazione di un sistema coloniale atlantico spostano progressivamente il baricentro dei traffici europei dal Mediterraneo all'Atlantico. Parallelamente, la circumnavigazione dell'Africa — compiuta per la prima volta da Vasco da Gama tra il 1497 e il 1499 — consente l'accesso diretto ai mercati

asiatici. Questo duplice spostamento delle rotte commerciali mette in crisi le regioni italiane in cui si erano sviluppate le attività mercantili e contribuisce alla loro progressiva marginalizzazione nei commerci internazionali, che viene aggravata dall'aumento dei costi di produzione tessile e dalla crescente concorrenza nord-europea (Sella, 1997). Infine, per quanto il cattolicesimo aveva già storicamente plasmato la cultura della penisola, nel corso del Seicento il territorio italiano diventa uno dei centri principali della Controriforma, il che porta ad un'intensificazione del controllo religioso e culturale attraverso strumenti istituzionali più strutturati, come l'Inquisizione romana e una maggiore sorveglianza dei comportamenti (Encyclopaedia Britannica, 2025).

In questo quadro di profonda crisi economica e culturale, le norme patriarcali, religiose e morali imposte all'epoca hanno un grosso impatto sulla condizione femminile. L'accesso agli studi superiori è limitato per le donne, salvo rare eccezioni, tra cui Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, che nel 1678 si laurea presso l'Università di Padova, diventando così la prima donna laureata della storia (Lucarelli, 2018). Generalmente, alle donne della media borghesia viene concesso di studiare in istituzioni scolastiche a loro riservate, in cui imparavano a leggere, a scrivere e ad acquisire le competenze di base necessarie per poter governare correttamente la casa, così da poter diventare delle buone mogli (Di Monaco, 2022). Il matrimonio viene concepito come un contratto tra famiglie, fondato su interessi economici e di prestigio, e la donna, dapprima soggetta all'autorità paterna, passa dopo le nozze sotto il controllo legale del marito, rimanendo, di fatto, priva di autonomia giuridica (Di Monaco, 2022). Un'alternativa è la monacazione, una decisione dettata poche volte dalla fede, ma spesso da ragioni economiche e/o sociali – per evitare di sposarsi, per avere vitto e alloggio sicuri – oppure viene imposta con la forza dalle famiglie. Un caso emblematico di monacazione forzata è quello della contessa Marianna de Leyva, meglio conosciuta come *la Monaca di Monza*, entrata in convento nel 1575 all'età di tredici anni, dove restò per il resto della sua vita, fin quando non vi morì nel 1650 (Di Monaco, 2022).

In ambito artistico, il Barocco italiano (XVI - XVII secolo) emerge come linguaggio estetico dominante, profondamente segnato dalla crisi religiosa del periodo: si tratta di un'arte emotiva, teatrale e coinvolgente, concepita per rafforzare la fede e affermare visivamente l'autorità della Chiesa cattolica (Metropolitan Museum of Art, Baroque Art in Italy). In questo contesto artistico si sviluppa la cosiddetta *pittura al femminile*, che costituisce un cambiamento decisivo non solo nel mondo dell'arte, ma anche nella società, in cui le donne incominciano a rivendicare la propria presenza (Lucarelli, 2018).

Infatti, la scelta delle donne di dedicarsi alla pittura è considerata poco comune, ma non eccezionale. Nel corso della storia, le donne che hanno scelto di intraprendere questa strada hanno dovuto superare diversi ostacoli. La prima difficoltà è il limitato accesso all'istruzione, che impedisce loro di ricevere una formazione specifica e quindi di studiare il nudo maschile, soggetto centrale dell'arte rinascimentale e barocca (Garrard, 1989: 3-28). Inoltre, le severe restrizioni sulla mobilità personale rendono loro difficile viaggiare e visitare collezioni d'arte, limitando così le occasioni d'incontro con i committenti, con gli umanisti e con gli artisti con cui attuare un proficuo scambio di idee (Garrard, 1989: 3-28).

A partire dalla fine del Cinquecento nacque quella che Giorgio Vasari chiama la *donnesca mano*, termine usato per indicare una nuova sensibilità artistica, individuata anche nelle opere di Artemisia Gentileschi ed Elisabetta Sirani. Queste artiste propongono una rappresentazione di figure femminili eroiche e attive con l'intento di interrompere la tradizione iconografica oggettificante dell'epoca, che rende la donna oggetto di desiderio e moralizzazione (Clark 1956: 87-124; Cropper, 1995: 90-95). Difatti, nell'iconografia dell'epoca si possono distinguere due principali tipologie di figure femminili: da un lato la *femme fatale*, una donna seducente e pericolosa, già presente in modelli rinascimentali come la *Salomé* di Cranach (Koerner, 1993); dall'altro, la donna penitente e devota, raffigurata come soggetto passivo e sacrificale, come nel caso di *Maria Maddalena penitente*, ampiamente diffusa nella pittura religiosa barocca (Garrard, 1989). Ciò che distingue artiste come Gentileschi e Sirani è il fatto che, mettendo in discussione lo sguardo maschile e introducendo una nuova prospettiva non oggettificante del corpo femminile, esse riescono a distinguersi dagli altri artisti rimanendo, comunque, nello stesso repertorio iconografico (Pollock, 1998). Le opere di seguito analizzate, *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia Gentileschi e *Timoclea che uccide il capitano di Alessandro Magno* di Elisabetta Sirani, non raffigurano le donne secondo i canoni estetici dell'epoca, ma le rappresentano nel vivo dell'azione, mentre stanno compiendo uno sforzo fisico non indifferente, mosse dalla rabbia che stanno provando a causa dei soprusi subiti (Garrard, 1989; Lucarelli, 2018).

## 2.2 Artemisia Gentileschi, Giuditta che decapita Oloferne (ca 1620)

Artemisia Gentileschi (1593-1654) è sicuramente una delle figure più emblematiche della



1. Artemisia Gentileschi,  
“Giuditta che decapita  
Oloferne” (1620),  
Museo e Real Bosco di  
Capodimonte

pittura seicentesca e, più in generale, della storia dell’arte italiana. Come evidenziano le autrici di *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People* (2005), la sua pittura rivela una sensibilità che la critica contemporanea ha spesso letto in chiave femminista (Bal et. al., 2005). Tale interpretazione emerge specialmente nel trattamento dei personaggi femminili che, raffigurati con corpi vigorosi ed espressioni cariche di emozioni, rivelano una consapevolezza di sé inedita (Rovetta, 2021; Zecchini, 2024). Prima degli anni Settanta del Novecento, tuttavia, le sue opere sono state a lungo marginalizzate dalla storiografia, lette prevalentemente in chiave biografica o come derivate dai modelli maschili del suo tempo. Con il femminismo della seconda ondata, la sua

produzione artistica è stata oggetto di rilettura critica, che l’ha in parte associata ad alcune istanze del pensiero femminista (Ciaccio, 2017; Rovetta, 2021). Questo è accaduto non solo in virtù della sua affermazione professionale in un’epoca e in un contesto storicamente dominato da uomini, ma soprattutto per la radicale rielaborazione del ruolo narrativo e simbolico del corpo femminile nelle sue opere (Rovetta, 2021).

Esemplificativo in questo senso è uno dei suoi più celebri quadri, *Giuditta che decapita Oloferne* (*Immagine 1*), in cui Gentileschi raffigura la vicenda biblica dell’Antico Testamento in chiave inedita. Il quadro raffigura, infatti, la storia narrata nel *Libro di Giuditta*, un testo di 16 capitoli contenuto nella Bibbia cristiano-cattolica. Il libro è ambientato ai tempi di Nabucodonosor (605 – 562 a.C.), re dei babilonesi (anche se nel libro è presentato come “assiro”), al tempo in guerra con i Medi. Al termine della prima campagna di guerra, il sovrano affidò al generale Oloferne la campagna d’Occidente, con l’obiettivo di estendere il proprio dominio sui territori che si erano rifiutati di riconoscere la sua sovranità, tra cui la regione abitata dagli Israeliti. Quando questi ultimi stavano per arrendersi, la vedova Giuditta decise di sedurre il generale, così da poterlo uccidere in un

momento di debolezza. Dopo il banchetto, a cui era stata invitata sotto promessa di rivelare informazioni strategiche utili alla conquista di Israele, Giuditta e Oloferne rimasero soli. Approfittando dell'ebbrezza di quest'ultimo, la giovane donna prese la spada del generale e, con due colpi netti al collo, lo decapitò, decretando la fine dell'assedio assiro.

In questo olio su tela è raffigurata la scena *clou* del racconto, ossia quella della decapitazione del generale assiro, che Artemisia Gentileschi decide di rappresentare per mano di una Giuditta vigorosa e determinata. La scena vede il robusto generale ubriaco e riverso sul letto, mentre Giuditta, in piedi dietro di lui, gli afferra i capelli con la mano sinistra, mentre con la destra impugna la daga con cui lo sta decapitando (Lucarelli, 2018; Gittlen, 2019). Le braccia robuste, la postura dinamica e l'evidente tensione muscolare della donna accentuano il realismo della scena, contribuendo a donarle una forte carica emotiva (Pollock, 1988). Nel quadro compare anche Abra, l'ancella di Giuditta, che aiuta l'eroina immobilizzando il generale. Dando il suo contributo, la donna assume un ruolo importante e diventa un personaggio attivo: la sua presenza trasforma l'atto in un gesto di complicità femminile. La scena raffigurata e la scelta di Gentileschi di inserire questa figura di supporto sono state spesso interpretate dalla critica come un possibile riferimento alla vita della pittrice (Garrard, 1989). Infatti, nel 1612 l'artista accusò il pittore Agostino Tassi di stupro e la serva Tuzia, divenuta sua amica, di non averla soccorsa e di aver dato una falsa testimonianza durante il processo (Cohen, 2020). È tuttavia opportuno evitare una lettura esclusivamente autobiografica dell'opera: per quanto sia importante tenere conto del vissuto personale di Gentileschi, l'opera non è soltanto una trasposizione di quest'ultimo (Bissell, 1999).

Nel corso del Novecento, *Giuditta che decapita Oloferne* diventa un emblema di diverse tematiche riprese nel dibattito femminista sull'arte (Zecchini, 2024). La storica d'arte Mary D. Garrard (1989) scrive *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, una biografia critica dell'artista in cui parla della sua vita e ne analizza opere alla luce delle teorie femministe e di genere. Nel libro, Garrard evidenzia come l'artista abbia rielaborato il proprio vissuto all'interno della sua poetica pittorica e che l'identificazione dell'artista con i soggetti da lei dipinti – soprattutto per quanto riguarda il tema della lotta delle donne contro il dominio maschile – richieda di collocarla nella “storia in evoluzione del femminismo stesso” (Garrard, 1989). Pollock (1988), invece, ha sottolineato la portata sovversiva della rappresentazione di una donna che agisce fuori dalle convenzioni visive tradizionali. L'opera è un'iconica rappresentazione

della rabbia femminile, che può essere letta nel volto concentrato e nella tensione del corpo di Giuditta. La brutalità del quadro trasgredisce le norme sulla rappresentazione delle emozioni delle donne: Gentileschi raffigura una protagonista donna carnefice, capace di uccidere e di agire sulla base di una scelta morale fatta con consapevolezza. Giuditta ha deciso di reagire all'oppressione a cui è stato sottoposto il suo popolo e la sua rabbia è una diretta reazione alla minaccia subita: non è solo il risultato di un affronto, ma anche un atto di liberazione, una vendetta contro l'oppressione (Pollock, 1988; Garrard, 1989; Rana, 2025). Il corpo di Giuditta si pone in contrasto con le rappresentazioni più tradizionali della donna come figura delicata, passiva e non coinvolta nell'azione violenta. Tale differenza risulta particolarmente evidente se confrontata con l'eroina rappresentata nel quadro dall'omonimo soggetto di Caravaggio (*Immagine 2*). Maria Cristina Terzaghi, storica d'arte e curatrice della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento* analizza come

2. "Giuditta e Oloferne" (1598 – 1603),  
Palazzo Barberini



Caravaggio si immedesima nella figura di Oloferne, interrogandosi su ciò che accade nel momento della morte. In questa versione, Giuditta non mostra un coinvolgimento emotivo esplicito, ma è un'eroina il cui unico scopo è di compiere la sua missione (Terzaghi, 2021). Secondo un'altra interpretazione, fornita dalla studiosa d'arte Alessia Caforio (2020), la rappresentazione della Giuditta caravaggesca è strettamente a carattere

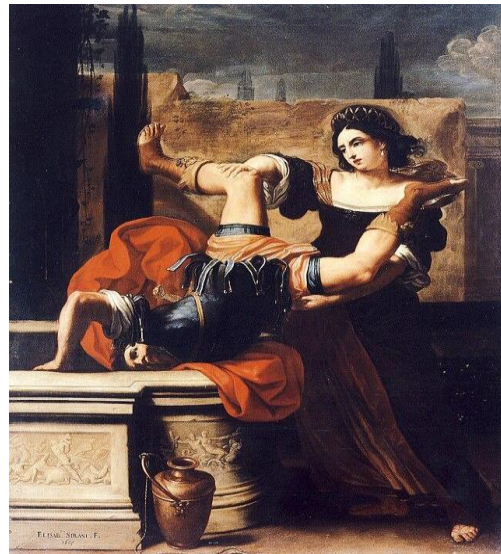
religioso: la giovane non ha bisogno di impiegare tutta la sua forza, perché è guidata dalla volontà divina verso la vittoria certa (Caforio, 2020). Al contrario, Artemisia Gentileschi sembra immedesimarsi nella protagonista, restituendo una rappresentazione carica di tensione emotiva e di energia corporea (Garrard, 1989).

Per questo motivo, *Giuditta che decapita Oloferne* trascende la narrazione biblica e si configura come una potente riflessione sul potere, sulla giustizia e sulla violenza esercitata come risposta all'oppressione (Pollock, 1988). Si tratta di una vera e propria opera pionieristica: in un'epoca in cui il corpo femminile è tradizionalmente offerto a quello che la critica cinematografica Laura Mulvey (1975) ha definito *male gaze* – ossia la rappresentazione dell'universo femminile da una prospettiva maschile (Mulvey, 1975: 11–31). – Artemisia Gentileschi rifiuta il paradigma visivo tradizionale. Giuditta non è

oggetto di desiderio che subisce violenza, ma un soggetto attivo che la esercita come risposta consapevole ai soprusi subiti, trasformando la rabbia in strumento di affermazione e resistenza (Pollock, 1988; Garrard, 1989). La radicale rivisitazione del corpo e dell'azione femminile consente di interpretare la *Giuditta* di Artemisia Gentileschi come un'icona protofemminista e la sua autrice come una figura emblematica nella storia dell'arte letta in ottica di genere, anticipando riflessioni che diventeranno centrali nel pensiero femminista del Novecento (Nochlin, 1971; Pollock, 1988).

### 2.3 Elisabetta Sirani, *Timoclea che decapita il capitano di Alessandro Magno* (1659)

Sulla scia della rappresentazione della rabbia femminile come risposta attiva all'oppressione, Elisabetta Sirani diventa una delle figure femminili più importanti del XVII secolo. Elisabetta Sirani (1638-1665), pittrice di fama internazionale, si afferma nella seconda metà del Seicento distinguendosi per l'eccezionale rapidità esecutiva, la qualità tecnica e l'originalità iconografica delle sue opere (Barker, 2016). Oltre a essersi affermata professionalmente in un contesto artistico prevalentemente maschile, Sirani svolge un ruolo centrale nella formazione artistica femminile, fondando una scuola di pittura



3. Elisabetta Sirani, “*Timoclea che decapita il Capitano di Alessandro Magno*” (1659), Museo Nazionale di Capodimonte

aperta alle donne, un'iniziativa senza precedenti nel panorama italiano dell'epoca (Modesti, 2014). La sua produzione si caratterizza per la predilezione per soggetti femminili forti e autonomi, spesso riconducibili alla tradizione delle *femmes fortes*, eroine tratte dalla storia antica e dalla mitologia, rielaborate secondo una sensibilità contemporanea. Adelina Modesti (2014) evidenzia come la scelta di Sirani di rappresentare donne eroiche le abbia permesso di costruire un nuovo modello di femminilità, fondato sull'azione e sulla risolutezza d'animo. Un chiaro esempio è Timoclea, la protagonista del quadro *Timoclea che decapita il capitano di Alessandro Magno* (*Immagine 3*), in cui Sirani rappresenta il momento culmine della vicenda storica avvenuta a Tebe. La scena è tratta dalla *Vita di Alessandro Magno* di Plutarco (96 d.C. – 120 d.C.), che narra la storia di Timoclea, una nobildonna tebana violentata da un comandante macedone. Dopo l'abuso, l'uomo le chiese se avesse del denaro nascosto.

Timoclea lo ingannò e, dopo averlo condotto vicino a un pozzo con una falsa promessa, lo fece cadere all'interno, seppellendolo poi con dei massi fino ad ucciderlo. Scoperta, la donna venne giudicata da Alessandro Magno, che, colpito dal suo coraggio e dal suo spirito, la fece liberare.

Sirani sceglie di rappresentare il momento *clou* della storia: Timoclea afferra le caviglie del comandante e lo solleva per gettarlo nel pozzo, mentre l'uomo, con espressione terrorizzata, tenta di opporre resistenza. La composizione è stata spesso interpretata dalla critica come una rappresentazione simbolica del patriarcato rovesciato, in cui la donna si erge figurativamente e letteralmente al di sopra dell'uomo. Nel saggio *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Babette Bohn (2005) descrive Timoclea, che occupa una posizione stabile e centrale nello spazio pittorico, come:

Una protagonista femminile spassionata, la cui postura eretta e il cui contegno non turbato contrastano in tutto e per tutto la posa sgraziata del capitano, che ruzzola, con i tacchi in testa e le gambe storte, nel pozzo (Bohn, 2005).

Se da un lato Timoclea incarna la resistenza femminile, dall'altro il capitano, rovesciato a testa in giù, assume una connotazione quasi ironica, sottolineando il ribaltamento dei tradizionali rapporti di potere tra i sessi (Modesti, 2014).

Un'ulteriore osservazione da fare sulla posa della protagonista è il rimando all'iconografia della Fortezza, la virtù cardinale che assicura la fermezza e la costanza nella ricerca del bene, specialmente in presenza di difficoltà e avversità. La scelta di declinare questa virtù attraverso una figura femminile attiva e risoluta rappresenta un gesto artistico e culturale audace per il contesto seicentesco, confermando Sirani come modello di forza interiore e di resistenza femminile (Modesti, 2014).

La rappresentazione del coraggio di Timoclea acquista ulteriore importanza se letta alla



3.2. dettaglio firma di Elisabetta Sirani  
"Timoclea che decapita il Capitano di Alessandro Magno"

luce della biografia dell'artista. Sirani dovette infatti difendersi da accuse che negavano la sua autorialità, attribuendo molte delle sue opere al padre Giovanni Andrea Sirani. Fu costretta a dimostrare pubblicamente la propria abilità e a riaffermare il diritto al riconoscimento del proprio lavoro, in un contesto fortemente segnato da pregiudizi di genere (Frattolillo, 2018). Nel quadro, infatti, è possibile vedere la firma della pittrice nell'angolo in basso a

sinistra (*Immagine 3.2*). Con questo dettaglio, Sirani rivendica il diritto di firmare la propria opera in un'epoca in cui la firma delle donne non ha alcun valore legale né riconoscimento autoriale, creando così un legame indissolubile con la protagonista del quadro e dichiarando, in questo modo, la propria autonomia artistica e identitaria.

Nella sua analisi dell'opera, la storica Angela Frattolillo (2018) sottolinea che *Sirani sceglie di ritrarre una donna che reagisce e non si limita a subire la violenza... lei si afferma, facendo sua la giustizia*. Gli spettatori e le spettatrici, quindi, non sono invitati a compatire Timoclea come vittima o a erotizzarla in quanto donna, ma ad ammirarla come protagonista determinata e vigorosa, capace di sfidare le norme patriarcali della rappresentazione del corpo femminile. La scelta di rappresentare un personaggio storico con tale realismo fisico ed emotivo mostra come Sirani e Gentileschi siano due esempi di *femme savante*, ossia donne colte, professionalmente affermate e culturalmente influenti nel panorama dell'Italia settentrionale del Seicento. Attraverso la loro arte, entrambe le artiste hanno messo in discussione e capovolto gli stereotipi di genere. Infatti, la storica d'arte Whitney Chadwick (2012), nel suo libro *Women, Art and Society*, mette in evidenza come artiste quali Sirani e Gentileschi abbiano contribuito a ridefinire la rappresentazione della femminilità, affermando una soggettività femminile che si sottrae agli stereotipi dominanti e propone nuovi modelli identitari (Chadwick, 2012).

Le opere analizzate hanno lasciato un'impronta profonda e hanno dato un contributo precoce e duraturo alla cultura visiva femminista. Infatti, i due dipinti si configurano come nodi iniziali di una linea di continuità che attraversa i secoli e che troverà sviluppi più espliciti e consapevoli tra Ottocento e Novecento, quando le trasformazioni sociali e culturali della modernità renderanno possibile una presa di parola più diretta da parte delle donne artiste e una più ampia riflessione sul rapporto tra genere, corpo ed espressione artistica (Pollock, 1988; Chadwick, 2012).

## CAPITOLO 3

### 3.1 Femminilità e controllo nell'Ottocento: la donna tra norme sociali e arti visive - *La fiancée hésitante* di Auguste Toulmouche

La società ottocentesca rimane fedele al principio della famiglia patriarcale, assegnando alle donne un ruolo centrale nella sfera privata e familiare: mogli e madri esemplari, la cui immagine è costruita attorno ai valori di modestia, obbedienza e dedizione alla famiglia (Perrot, 1991; Di Monaco, 2022b). Come evidenziato da Michelle Perrot, il XIX secolo consolida una netta separazione tra lo spazio pubblico maschile e quello privato femminile: la donna è rappresentata come *angelo del focolare* e garante dell'ordine morale (Perrot, 1991). Questa rappresentazione produce un'immagine statica della donna, il cui valore sociale è misurato in termini di obbedienza e dedizione alla famiglia (Di Monaco, 2022b). La donna viene quindi emarginata dalla vita pubblica e, al tempo stesso, posta al centro di essa in quanto soggetto disciplinato, la cui funzione è stabilizzare la famiglia e, per estensione, la società (Perrot, 1991). Per questo motivo viene negata loro l'espressione pubblica del desiderio, del conflitto e, soprattutto, della rabbia (Perrot, 1991; Di Monaco, 2022b). Le donne vivono in una condizione di inferiorità giuridica, economica e politica rispetto all'uomo, a cui sono sottomesse e da cui dipendono totalmente a livello economico e sociale (Di Monaco, 2022b; Perrot, 1991). Inoltre, le donne vengono private di una piena autonomia patrimoniale, il che le pone in una condizione di subordinazione strutturale sul piano economico (Perrot, 1991). La dipendenza economica diventa uno dei principali strumenti di controllo sociale: non potendo né amministrare liberamente i propri beni, né accedere a professioni qualificate, le donne non possono emanciparsi e questo rafforza la loro collocazione nella sfera domestica (Perrot, 1991; Di Monaco, 2022b). Nel primo Ottocento, l'accesso femminile all'istruzione superiore è fortemente limitato o del tutto precluso, poiché ritenuto contrario alla "natura" femminile e potenzialmente destabilizzante per l'ordine sociale (Perrot, 1991). La limitata istruzione femminile impedisce alle donne di sviluppare competenze professionali e, di conseguenza, di emanciparsi e di partecipare alla vita sociale al pari degli uomini. Nella seconda metà del secolo, invece, si osservano aperture progressive: in diversi paesi europei vengono istituite scuole secondarie femminili e alcune università iniziano, seppur in modo ancora marginale, ad ammettere studentesse (Offen, 2000). Tuttavia, l'istruzione femminile rimane spesso confinata in ambiti compatibili con l'idea di femminilità, quali l'insegnamento o le professioni di cura, confermando la presenza di uno stereotipo di genere. Nel 1862 Elisa Lemmoniere fonda

la *Société pour l'enseignement professionnel des femmes*<sup>2</sup>, un'istituzione volta all'insegnamento di arti e mestieri alle giovani francesi (Carnevale, 2016; Di Monaco, 2022b). Sebbene non si tratti del primo tentativo di alfabetizzazione femminile — in secoli precedenti esistevano scuole per ragazze soprattutto in ambito religioso, come la Maison royale de Saint-Louis fondata da Françoise d'Aubigné nel 1686 per giovani nobili decadute — queste istituzioni tendevano a rinforzare, piuttosto che mettere in discussione, l'ordine patriarcale formando donne pie e orientate alla domesticità (Perrot, 1991). La Société di Lemmoniere, invece, assume un significato nuovo: l'istruzione professionale comincia a essere concepita come mezzo di relativa autonomia economica per le donne delle classi popolari (Di Monaco (b), 2022).

La condizione della donna è espressa anche tramite le arti visive, che contribuiscono attivamente a definire e rafforzare i modelli di femminilità dell'epoca. Nelle opere ottocentesche sono spesso raffigurate donne giovani, eleganti e composte in ambienti borghesi o domestici. Opere come *La colazione sull'erba* (1868) di Claude Monet o *Jeune Femme Lisante* di Pierre-Auguste Renoir raffigurano figure femminili immerse in una quotidianità ordinata, in cui il gesto è misurato e l'espressione emotiva contenuta (Nochlin, 1971). Secondo Linda Nochlin (1971), l'arte ottocentesca non si limita a riflettere la posizione subordinata delle donne, ma la naturalizza attraverso immagini che trasformano la limitazione in virtù e la passività in grazia (Nochlin, 1971). In questo contesto, la *female rage* non è semplicemente assente: è strutturalmente incompatibile con l'ideale di femminilità proposto. La donna può essere malinconica, dubbiosa o nostalgica, ma non può manifestare apertamente collera o ribellione senza essere esclusa dal canone della rispettabilità. Come osserva Sara Ahmed (2017), la rabbia femminile viene percepita come una minaccia, in quanto evidenzia le ingiustizie sistemiche subite dalle donne e, per questo motivo, non viene espressa (Ahmed, 2017).

Questo sistema visivo e simbolico costituisce il contesto entro cui emergono *La furia di Medea* di Eugène Delacroix e *La fiancée hésitante* di Auguste Toulmouche, che offrono due visioni diverse della soggettività femminile. Da un lato, Delacroix rappresenta un evento drammatico, conseguenza delle ingiustizie subite da Medea, rendendo la rabbia visibile, corporea e incontrollabile (ArthistoryCo; Rabino, 2021). Dall'altro, *La fiancée hésitante* sintetizza l'ideale di femminilità borghese che nel XIX secolo si consolida e si codifica: una figura elegante, silenziosa e interiorizzata, in cui la tensione emotiva deve

---

<sup>2</sup>. La Società per la formazione professionale delle donne

essere regolata e resa compatibile con l'ordine morale domestico. La contrapposizione tra la giovane sposa riluttante e la Medea furiosa consente di leggere la *female rage* non solo come emozione individuale, bensì come gesto di contestazione delle norme sociali che definiscono ciò che una donna può o non può esprimere. La rabbia femminile diventa un vero e proprio atto critico che incrina l'ordine patriarcale della società del tempo, rendendo visibile ciò che il sistema simbolico dominante tende a occultare (Ahmed, 2017; Teverson, 2024).

#### **Auguste Toulmouche, La fiancée hésitante (1866)**

Auguste Toulmouche (1829 – 1890) non rientra nell'élite dei pittori francesi dell'epoca, benché la sua arte fosse apprezzata nei *Salon*<sup>3</sup>. Le sue tele, di norma, si attengono alla



4. Auguste Toulmouche, *La sposa riluttante (La fiancée hésitante)* (1866), collezione privata

tradizione iconografica, raffigurando donne bellissime nei loro salotti parigini (Faccani, 2023; Macchi, 2025). La scena del quadro *La sposa riluttante (La fiancée hésitante)* (Immagine 4) è ambientata in un salotto borghese dalle pareti riccamente decorate. Su una poltrona si trova la protagonista in abito nuziale, circondata da altre tre figure femminili, presumibilmente le sue damigelle (Faccani, 2023; Escoto, 2024; Macchi, 2025). Due ragazze stanno cercando di consolare la sposa, mentre la terza si sta provando una corona di fiori in

secondo piano (Macchi, 2025). Posizionando le donne nella parte inferiore della tela, Toulmouche riesce ad allungare otticamente le pareti, creando così una sorta di palcoscenico e aumentando l'attenzione sulla protagonista che, grazie all'effetto ottico, si ritrova al centro della parte bassa del quadro (Thompson, 2023). La giovane è vestita con un luccicante abito bianco da sposa in seta e un collare di pelliccia, segnali di appartenenza a una classe sociale elevata. Al tempo stesso, nella sua espressione non si legge la gioia associata a tali simboli di ricchezza (Faccani, 2023; Macchi, 2025). Infatti, la protagonista si rivolge direttamente al pubblico con lo sguardo, divenendo un esempio significativo di *rottura della quarta parete (fourth-wall break)* (Thompson, 2023).

---

<sup>3</sup>. Le esposizioni pittoriche che si tenevano con cadenza biennale all'interno del Louvre

concetto di *quarta parete* viene teorizzato per la prima volta nel 1758 dal filosofo e critico d'arte Denis Diderot (1713 –1784) per descrivere la separazione convenzionale tra scena e pubblico, immaginando una parete invisibile che garantisce l'illusione della rappresentazione. Con *rottura della quarta parete* si intende, quindi, l'instaurazione di un rapporto diretto tra la figura centrale e il pubblico attraverso lo sguardo. Sebbene la nozione nasca in ambito teatrale, si può applicare anche alle arti visive, come nel caso della sposa di Toulmouche, che sembra riconoscere attivamente la presenza degli osservatori. Lo sguardo rivolto direttamente al pubblico, in questo caso, può essere letto come un gesto silenzioso ma destabilizzante che incrina l'ideale di femminilità docile e interiorizzata (Thompson, 2023; Escoto, 2024). La rabbia non è espressa in modo esplicito, ma è trattenuta nello sguardo, in cui si può leggere anche il disprezzo e l'insofferenza della donna verso il destino che le è stato imposto e il ruolo che deve ricoprire (Faccani, 2023; Thompson, 2023; Escoto, 2024). Non si tratta di uno sguardo seduttivo o timido, ma di uno carico di tensione emotiva, il che risulta profondamente anomalo nel contesto ottocentesco in cui si colloca: la donna non solo è consapevole di essere osservata, ma sembra giudicare a sua volta chi la guarda, ribaltando temporaneamente il rapporto di potere (Thompson, 2023; Escoto, 2024)).

Tuttavia, la lettura critica dell'opera dell'epoca tende a neutralizzare la dimensione conflittuale della sposa. Nel 1866 il quadro di Toulmouche appare sulla copertina della rivista illustrata *L'Univers Illustré*<sup>4</sup> – con il titolo originale *Le Mariage de raison* (*Matrimonio di convenienza*) (Escoto, 2024). La scelta editoriale orienta la lettura dell'opera, sottolineando che il matrimonio rappresentato non è il frutto di una libera decisione individuale, bensì di un accordo dettato da interessi economici e sociali (Escoto, 2024).

---

<sup>4</sup>. Una rivista settimanale illustrata francese, fondata a Parigi nel 1858, nota per la diffusione di incisioni dedicate a eventi politici, sociali e culturali dell'Ottocento.

È plausibile che il matrimonio sia stato organizzato dai genitori senza un reale coinvolgimento della sposa, elemento che contribuisce a spiegare l'espressione di fastidio e la tensione emotiva del suo sguardo (Thompson, 2023; Escoto, 2024). Ciononostante, nel 1866, il giornalista e critico d'arte Félix Jahyer, nel suo resoconto del Salon, propone una visione fortemente romantica del dipinto:

Submerged in a melancholic daydream, she [the bride] reveals regret for the past and a vague worry about the future. While she abandons her thoughts to a thousand concerns whose exact meaning escapes her, two of her friends try to detach her from her dark ideas. (cit Jahyer, 1866 in Escoto 2024).

Questa interpretazione associa il disagio della sposa alla malinconia e alla preoccupazione e non la vede come una manifestazione di rabbia o dissenso. La tensione emotiva viene così ricondotta entro i limiti di una femminilità accettabile, trasformando una possibile critica implicita al matrimonio di convenienza in una scena di fragile sensibilità femminile (Escoto, 2024).

Benché il quadro non sia stato concepito inizialmente come opera femminista, il pubblico contemporaneo ha trasformato la sua protagonista in un vero e proprio simbolo di insofferenza e rabbia nei confronti delle angherie subite dalle donne (Thompson, 2023; Faccani, 2023). Ciò è avvenuto soprattutto attraverso i video condivisi su TikTok a partire dal 2023, dove gli utenti pubblicano l'immagine accompagnata da brani come il *Dies Irae* del Requiem di Verdi e da didascalie ironiche o provocatorie per rappresentare reazioni a commenti sessisti, aspettative di genere o pressioni relazionali (*Immagine 4.2*) (Faccani, 2023; Thompson, 2023). La riattivazione contemporanea dell'opera non si limita a una semplice diffusione virale, ma riflette un profondo cambiamento nella percezione della *female rage* come esperienza emotiva condivisa. Come sottolineato da Thompson (2023), molti utenti vedono nella futura sposa un volto che incarna la rabbia di tutte le donne, un sentimento represso o trascurato nelle rappresentazioni artistiche dell'epoca (Thompson,



*Immagine 4.2*

2023). Il contrasto tra il volto sprezzante della protagonista e la regalità dell'ambiente e dell'abito, che dovrebbe teoricamente renderla felice, diventa così uno strumento di critica sociale, in cui si mette in discussione l'idea di femminilità remissiva tipica

dell'Ottocento e si proietta su di essa un'esperienza emotiva contemporanea di insofferenza e ribellione (Faccani, 2023).

### 3.2 La furia di Medea di Eugène Delacroix e la figura di Medea come emblema della lotta femminile



5. Eugène Delacroix, *La Furia di Medea* (1838, 1852, 1866), Museo del Louvre

Se nella sposa di Toulmouche la rabbia della donna è espressa solo attraverso lo sguardo, in quanto confinata entro i limiti della rispettabilità borghese, in *La furia di Medea* di Delacroix (*Immagine 5*) esplode apertamente, divenendo una forza distruttiva e sovversiva, capace di mettere in crisi la società patriarcale che l'ha generata.

Eugène Delacroix (1798 – 1863) decide di rappresentare Medea, una delle figure più significative e complesse del teatro greco del V secolo a.C. (Ricaboni, 2022). Protagonista dell'omonima tragedia di Euripide e rappresentata per la prima volta ad Atene nel 431 a.C., Medea è una principessa che, per amore di Giasone, tradisce la propria famiglia, abbandona la patria e compie atti irreversibili per garantirgli successo e potere. Una volta giunti a Corinto, tuttavia, Medea

viene ripudiata da Giasone, che decide di sposare Glauce, la figlia del re Creonte, per ragioni politiche. Questo tradimento sancisce l'esclusione definitiva della donna: priva di tutela giuridica, di appartenenza sociale e di futuro, Medea viene ridotta ad un soggetto sacrificabile all'interno di un sistema che privilegia il potere maschile (Mambrol, 2020; Ricaboni, 2022). Nella sua tragedia, Euripide attribuisce a Medea una profondità psicologica straordinaria, rendendola una delle prime figure protofemministe della letteratura occidentale. Nei suoi discorsi, Medea si dimostra consapevole della sua subordinazione e denuncia apertamente la disuguaglianza dei ruoli maschili e femminili nel matrimonio, la vulnerabilità giuridica delle donne e l'ingiustizia di un sistema che ne limita la libertà (Wolf, 1997; Ricaboni, 2022). Inoltre, l'abbandono di Giasone influisce anche sulla percezione che Medea ha della maternità. Nell'antica Grecia, il ruolo di madre era considerato quello primario e il più nobilitante per la donna. Tuttavia, dopo

l'abbandono dell'uomo e la conseguente perdita di status, la maternità non assume più per Medea una funzione di legittimazione o di continuità sociale (Ricaboni, 2022). Al contrario, i figli diventano il segno tangibile di un legame ormai spezzato e il promemoria costante di una relazione che l'ha privata di identità, protezione e futuro (Mambrol, 2020; Ricaboni, 2022). Per questo motivo, la donna trasforma la maternità stessa in uno strumento di vendetta. In preda all'abbandono e alla marginalizzazione, matura un piano per vendicarsi: dopo aver provocato la morte di Glauce e del re Creonte, Medea uccide i propri figli. Con questo gesto la donna non solo ferisce Giasone, ma annienta il futuro politico e priva l'uomo che l'ha tradita di una stirpe. L'infanticidio rappresenta così l'atto conclusivo e più radicale della tragedia, attraverso il quale Medea spezza definitivamente l'ordine simbolico che identifica la donna esclusivamente con la maternità (Wolf, 1997; Ricaboni, 2022).

Delacroix traduce questa complessità in un'immagine carica di tensione, scegliendo di raffigurare Medea in un momento immediatamente precedente all'atto finale. Il corpo contratto, la composizione instabile e il forte chiaroscuro rendono visibile un conflitto interiore estremo in cui l'amore materno convive con una rabbia incontenibile, che si trasforma in una forza, fisica e psicologica, lontana da ogni tipo di idealizzazione romantica (ArtHistory.co, s.d.; Rabino, 2021). Anche in quest'opera bisogna porre molta attenzione allo sguardo della protagonista, che non è rivolto né ai suoi figli né allo spettatore, ma sembra proiettato altrove. Questo sguardo sfuggente sottrae la protagonista a una lettura puramente morale e impedisce un'identificazione empatica con essa (Ricaboni, 2022; Ahmed, 2004). Medea non chiede comprensione né perdono: la sua espressione comunica determinazione, angoscia e furia trattenuta, rendendo visibile una soggettività femminile che rifiuta il ruolo di vittima passiva (Ricaboni, 2022; Ahmed, 2004). Delacroix costruisce un'immagine di *female rage* che non è spettacolarizzata, ma profondamente interiorizzata e stratificata (ArtHistory.co, s.d.; Rabino, 2021). Dal punto di vista simbolico, la storia di Medea mette in crisi due pilastri dell'immaginario patriarcale: la maternità come destino naturale della donna e la passività femminile come virtù. Medea non incarna la madre consolatoria, ma una figura che, privata di ogni forma di potere sociale e giuridico, trasforma il proprio corpo e i propri legami in strumenti di rivolta (Ahmed, 2004; Shields, 2005; Ricaboni, 2022).. Come osserva la critica contemporanea, la violenza di Medea non è rappresentata come pura follia, ma come l'esito di una lunga catena di esclusioni e tradimenti, rendendo la sua rabbia una risposta strutturata e non un impulso irrazionale (ArtHistory.co, s.d.; Mambrol, 2020). Delacroix

non rappresenta solo un mito, ma pone lo spettatore davanti a uno spazio pittorico in cui si uniscono la violenza patriarcale e una rabbia femminile non addomesticabile (ArtHistory.co, s.d., Rabino, 2021).

Se la sposa di Toulmouche rappresenta una *female rage* silenziosa e normalizzata, Medea incarna il punto di rottura in cui tale contenimento fallisce definitivamente. In entrambi i casi, la rabbia femminile è percepita come elemento perturbante, ma solo nel mito essa assume una dimensione apertamente sovversiva, trasformandosi in gesto estremo di rifiuto dell'ordine patriarcale (Thompson, 2023; Rabino, 2021; Ricaboni, 2022). Il dialogo simbolico tra Toulmouche e Delacroix prepara così il terreno per il Novecento, quando la *female rage* smetterà di essere confinata al mito o all'allusione pittorica e verrà esplicitamente politicizzata e rivendicata come strumento di denuncia, autocoscienza e trasformazione sociale nelle pratiche artistiche (Gittlen, 2019; Teverson, 2024).

### **3.3 Il Novecento e l'evoluzione del ruolo e della rappresentazione femminile – dai quadri all'arte contemporanea**

Nel corso del XX secolo la rappresentazione della soggettività femminile subisce una trasformazione radicale, parallelamente all'evoluzione del pensiero femminista e ai profondi mutamenti sociali, politici ed economici che ridefiniscono il ruolo delle donne nelle società occidentali (Perrot, 1991; Vicinelli, 2011). A partire dalla fine dell'Ottocento e dall'inizio del Novecento la prima ondata femminista mette in discussione in modo esplicito la divisione dei ruoli di uomini e donne nella società (Offen, 2000). Come sottolinea Karen Offen (2000), tra la metà e la fine del secolo si sviluppa in Europa un articolato movimento femminista che mette in discussione l'esclusione delle donne dalla cittadinanza politica e dall'autonomia economica (Offen, 2000). In questo periodo di attivismo si sviluppa il movimento suffragista, una campagna internazionale per ottenere il diritto di voto per le donne nata in risposta all'esclusione femminile dalla politica (Offen, 2000). Il movimento è articolato in diverse correnti, in base all'orientamento politico e alle strategie adottate. In particolare, le suffragette - espressione che indica le militanti della WSPU<sup>5</sup>, guidate da figure come Emmeline Pankhurst (1858 – 1928), sono state tra le prime a inserirsi nello spazio pubblico (Mayhall, 2003). Attraverso proteste, scioperi della fame e atti violenti e di disobbedienza civile, le suffragette cercano di rivendicare il diritto di voto e l'accesso ai diritti politici negati (Mayhall, 2003; Moretti, 2025). Accanto a loro, infatti, sindacati come la NFWW<sup>6</sup> perseguono obiettivi più

---

<sup>5</sup>. *Women's Social and Political Union*

<sup>6</sup>. *Women's Social and Political Union*, fondata da Mary Reid McArthur nel 1906

istituzionali, promuovendo riforme delle leggi sul lavoro, l'accesso all'istruzione superiore e la tutela delle donne lavoratrici. Entrambe le esperienze sono testimonianze concrete del femminismo della prima ondata, che si configura come movimento riformista, che mira più all'inclusione delle donne all'interno delle strutture esistenti piuttosto che alla loro trasformazione radicale (Offen, 2000).

Durante la Prima guerra mondiale (1914-1918), l'assenza degli uomini, impegnati al fronte, determina l'ingresso massiccio delle donne nel lavoro industriale, agricolo e amministrativo, mettendo in crisi l'idea della donna come soggetto naturalmente destinato solo alla domesticità e alla maternità e dimostrando la loro capacità di agire

#### 6. *Rosie the Riveter*



nello spazio pubblico e produttivo (Anderson & Zinsser, 1988). Sebbene nel dopoguerra molte di esse vengano pinte a rientrare nella sfera domestica, l'esperienza bellica contribuisce in modo decisivo alle prime conquiste politiche del secolo, tra cui l'estensione del suffragio femminile in diversi paesi occidentali (Offen, 2000). La Seconda guerra mondiale consolida ulteriormente questa trasformazione. Il lavoro femminile diviene più strutturato e simbolicamente valorizzato, come dimostra l'iconografia di *Rosie the Riveter* (immagine 6), un'icona culturale statunitense che

rappresenta le donne americane impegnate nel lavoro in fabbrica e che ha contribuito a rinforzare l'immagine di una donna forte, attiva e produttiva (Strong, 2023). Parallelamente, molte donne partecipano alla Resistenza e ai movimenti antifascisti europei, sperimentando forme di autonomia e di responsabilità senza precedenti (Bravo, 1993). Durante questo periodo di transizione, Simone de Beauvoir (1908–1986) getta le basi teoriche del femminismo moderno con la sua opera *Le Deuxième Sexe* (1949). Nel libro, de Beauvoir analizza la condizione femminile come costruito storico e sociale e afferma che la donna viene definita come *Altro* rispetto a un soggetto maschile universale (de Beauvoir, 1949). Il pensiero femminista moderno si evolve nella seconda ondata tra gli anni Sessanta e Settanta e assume una dimensione apertamente politica e culturale. Diversamente dalla prima ondata, focalizzata sui diritti civili e politici, il nuovo femminismo porta l'attenzione sulla dimensione quotidiana, corporea ed emotiva dell'esperienza femminile, sostenendo che il patriarcato opera anche attraverso la cultura, la famiglia, la sessualità e la rappresentazione simbolica (Beauvoir, 1949; Friedan, 1963).

Il celebre slogan *the personal is political* sintetizza questa nuova consapevolezza: le esperienze delle donne non sono questioni private, ma il risultato di rapporti di potere sistemici (Hanisch, 1970). Questo principio legittima la rabbia come risposta collettiva a un sistema strutturalmente diseguale, sottraendola a una lettura patologizzante e impiegandola invece come strumento critico e politico (Hanisch, 1970). Al tempo stesso, il femminismo si articola in correnti sempre più complesse. Autrici come Kate Millett (1970) e bell hooks (1981) sottolineano come l'emozione della rabbia possa funzionare come strumento di presa di coscienza e di resistenza, soprattutto quando articolata in forma collettiva e intersezionale (Millett, 1970; hooks, 1981). Questa rielaborazione teorica ha un forte impatto sulle pratiche artistiche, che diventano uno dei principali metodi di elaborazione e diffusione delle istanze femministe. Le artiste rifiutano il canone modernista, denunciandone l'esclusione sistematica delle donne e rivendicando nuove pratiche, nuovi linguaggi e nuovi soggetti. Come osservano Griselda Pollock e Rozsika Parker, l'arte femminista non si limita a includere le donne nella storia dell'arte, ma ne mette in crisi le strutture epistemologiche e ideologiche (Parker e Pollock, 1981). Per questo motivo, la produzione artistica non si avvale solo di quadri, ma utilizza il corpo, le manifestazioni e gli oggetti della quotidianità. Tutte queste opere sono unite dalla rabbia come filo conduttore, che non solo diventa una forza produttiva in grado di generare nuove forme estetiche, ma si diffonde sempre di più come risposta politica a sistemi di oppressione intersezionali, che non riguardano solo il genere, ma anche la razza e la classe sociale (Teverson, 2024).

Un esempio emblematico è *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973) di Betye Saar (*Immagine 7*), in cui l'artista rielabora una delle più persistenti icone del razzismo visivo statunitense. Realizzata attraverso la tecnica dell'assemblage, l'opera combina oggetti di consumo e immagini commerciali legate alla figura di *Aunt Jemima*, uno dei marchi più diffusi e problematici del razzismo americano. La donna incarna lo stereotipo della *mammy*: una donna afroamericana rappresentata come domestica, materna, devota e completamente subordinata ai bisogni della famiglia bianca (Nguyen, 2020). Saar, cresciuta in un contesto segnato dalla segregazione razziale e politicamente sensibile alle istanze del movimento per i diritti civili, rilegge questa iconografia alla luce delle lotte



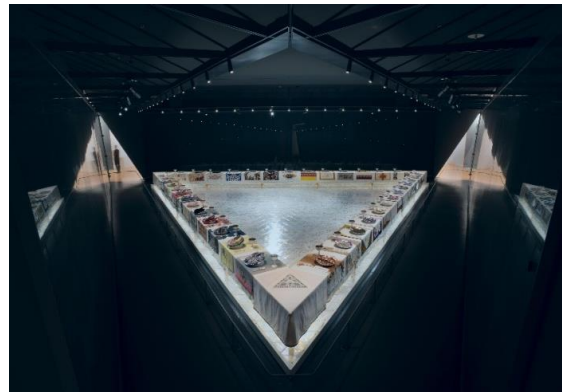
7. Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima* (1972)

afroamericane degli anni Sessanta e Settanta (Nittle, 2021). Nella sua opera, Saar interviene su questa iconografia mediante una strategia di giustapposizione e di rottura dallo stereotipo. L'artista accosta alla figura della *mammy* il *Black Power Fist*, gesto simbolico delle lotte afroamericane per i diritti civili e dell'orgoglio nero (Castro, 2025), e trasforma Aunt Jemima in un soggetto armato, che impugna con una mano una scopa e con l'altra un fucile, elemento di conflitto esplicito. L'uso del gesto simbolico di lotta afroamericana e il richiamo a uno stereotipo servile

creano una tensione visiva che denuncia l'oppressione e rendono la donna un soggetto attivo e resistente. L'atto di armare la *mammy* produce una frattura nell'immaginario razzista e patriarcale: il corpo storicamente costruito come docile diventa minaccioso, capace di autodifesa e di resistenza (Gittlen, 2019). La rabbia non emerge come emozione esplosa e incontrollata, bensì come gesto di insubordinazione strategico e simbolico, che opera simultaneamente sul piano razziale e di genere e smascherando la costruzione storica della femminilità nera come subordinata (Gittlen, 2019). L'opera può essere letta, in termini teorici, come anticipazione di ciò che bell hooks (1992) definirà *oppositional gaze*: una modalità di visione critica sviluppata dalle donne nere in risposta alla loro esclusione e stereotipizzazione nei regimi rappresentativi dominanti (hooks, 1992). Saar non si limita a produrre un'immagine alternativa, ma costruisce le condizioni per uno sguardo antagonista, trasformando la rabbia in pratica visiva di resistenza politica (Nittle, 2021).

Una strategia diversa, ma altrettanto politica, è quella utilizzata da Judy Chicago con *The Dinner Party (Immagine 8)* (1974–1979), una delle opere più iconiche dell'arte femminista del Novecento. L'installazione monumentale si configura come una riscrittura monumentale della storia dell'arte e della civiltà occidentale, celebrando simbolicamente 1.038 figure femminili (Chicago, 1979; Brooklyn Museum). L'opera è composta da un tavolo, su cui sono presenti trentanove coperti, ognuno dedicato a una figura femminile storica o mitologica, mentre i nomi di altre 999 donne sono iscritti nel pavimento sottostante (Chicago, 1979; Brooklyn Museum). Occupando lo spazio museale con un'installazione interamente dedicata a figure femminili, Chicago trasforma un'assenza storica in presenza materiale e tangibile (Nochlin, 1971; Pollock, 1988). Un'ulteriore

novità consiste nella disposizione triangolare del tavolo, che si oppone al modello frontale e gerarchico del tavolo rettangolare - tipico della tradizione iconografica occidentale -, in cui una figura centrale organizza lo spazio e stabilisce un ordine visivo di subordinazione (Hall, 1997). In questo modo, gli spettatori sono collocati di fronte a una scena strutturata lungo un asse dominante che privilegia un centro e costruisce relazioni di potere attraverso la disposizione dei corpi (Hall, 1997; Pollock, 1988). Al contrario, adottando una figura triangolare, Chicago distribuisce tutte le figure lungo tre lati equivalenti, impedendo la formazione di un punto focale dominante e propone, invece, un modello simbolico basato sull'uguaglianza fra le partecipanti (Chicago, 1979). La configurazione triangolare diventa, quindi, articolazione visiva di una critica al modello patriarcale di organizzazione simbolica, trasformando la struttura stessa dell'opera in gesto politico (Parker e Pollock, 1981). L'opera rappresenta inoltre una presa di posizione netta contro la gerarchia patriarcale delle arti, rivendicando come pratiche artistiche autonome i cosiddetti “mestieri femminili” associati al lavoro domestico – ricamo, cucito, ceramica, pittura su porcellana – tradizionalmente considerati arti inferiori rispetto alle belle arti (Chicago, 1979;



8. Judy Chicago, *The Dinner Party* (1974-1979)

Parker e Pollock, 1981). La rabbia che attraversa *The Dinner Party* non si manifesta come esplosione emotiva, ma come energia strutturante che organizza memoria, spazio e genealogia (Ahmed, 2017; Chemaly, 2018). Se, come sostiene Nochlin (1971), la domanda “Perché non ci sono state grandi artiste?” rivela la natura istituzionale dell'esclusione, l'opera di Chicago può essere letta come una risposta a tale interrogativo. In questo senso, la forma triangolare e la costruzione collettiva dell'opera non rappresentano semplicemente una scelta estetica, ma la traduzione spaziale di una rabbia storica: invece di distruggere il canone, l'artista lo sostituisce con una contro-architettura della memoria, rendendo visibile ciò che era stato sistematicamente marginalizzato (Chicago, 1979; Pollock, 1988)

La politicizzazione della rabbia femminile raggiunge una dimensione ancora più esplicita con la performance *In Mourning and In Rage* (1977) di Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Status. L'opera nasce come risposta diretta ai 10 femminicidi compiuti tra l'ottobre del 1977 e il febbraio del 1978 dal cosiddetto *Hillside Strangler* a Los Angeles e alla

sistematica minimizzazione dei casi di violenza sulle donne da parte dei media e delle istituzioni (Lacy & Labowitz-Starus, 1977). Le artiste hanno voluto dare un'interpretazione alternativa al caso, offrendo anche un'analisi femminista della violenza, che invece non era stata fornita dai telegiornali dell'epoca. Lacy e Labowitz-Starus organizzarono una processione pubblica: un gruppo di donne vestite di nero percorreva le strade della città con striscioni con sopra scritti i nomi delle vittime e messaggi di denuncia, mentre alcune indossavano abiti eleganti e maschere, simboleggiando sia il lutto sia la determinazione a rompere il silenzio (Lacy & Labowitz-Starus, 1977; Getty Research Institute). La manifestazione trasforma la rabbia e il dolore individuale in un gesto collettivo, visibile e politico, volto a sensibilizzare l'opinione pubblica e a mettere pressione sulle istituzioni affinché riconoscessero e affrontassero il problema della violenza di genere (Lacy & Labowitz-Starus, 1977; Getty Research Institute). Attraverso questa performance pubblica che combina lutto rituale e protesta, le artiste trasformano il dolore privato in un'azione politica condivisa, rendendo la rabbia visibile, corale e rivolta direttamente al potere istituzionale (Lacy & Labowitz-Starus, 1977; Getty Research Institute). L'azione performativa trasforma il dolore individuale in accusa collettiva: invece di interiorizzare la paura, le partecipanti la restituiscono come denuncia rivolta direttamente alle istituzioni e ai media. La performance rende la rabbia una forza direzionale, orientata verso il potere e non contro sé stesse, confermando che le emozioni possono costituire pratiche politiche capaci di riorganizzare lo spazio pubblico (Ahmed, 2004; 2017).

Nel loro insieme, le opere di Saar, Chicago e Lacy mostrano come la rabbia femminile non sia un'emozione privata o patologica, ma un dispositivo estetico e politico. Non si tratta più di un eccesso individuale, ma di un gesto politico capace di incidere sulle strutture simboliche e materiali della società (Ahmed, 2004; Crenshaw, 1989). In *Liberation of Aunt Jemima*, la rabbia opera come riappropriazione simbolica; in *The Dinner Party* si traduce in struttura e genealogia alternativa (Nochlin, 1971; Parker & Pollock, 1981) e in *In Mourning and In Rage* diventa azione collettiva e denuncia pubblica. In tutti e tre i casi, la rabbia femminile può essere letta non come perdita di controllo, ma come risposta razionale a sistemi di disuguaglianza strutturale (Chemaly, 2018), nonché come emozione capace di ridefinire le relazioni di potere nello spazio pubblico (Shields, 2005; Ahmed, 2017). Da emozione storicamente soppressa e delegittimata, essa diventa una forma di conoscenza e una pratica trasformativa, aprendo la strada alle successive declinazioni contemporanee della *female rage*.

## CONCLUSIONE

L'obiettivo di questa tesi è mostrare come la rappresentazione della rabbia femminile, tra Seicento e Novecento, costituisca una chiave interpretativa privilegiata per comprendere l'evoluzione della soggettività femminile nella storia dell'arte. La rabbia non è un'emozione marginale, ma un vero e proprio strumento interpretativo attraverso cui è possibile analizzare i rapporti di potere e i processi di costruzione dell'identità di genere (Chemaly, 2018; Pollock, 1988). Nel Seicento, le opere di Gentileschi e di Sirani si oppongono alla tradizione iconografica dominante, e ridefiniscono i canoni di femminilità (Garrad, 1989; Chadwick, 2012), rappresentando protagoniste attive, che reagiscono con forza e tenacia e si vendicano da sole dei soprusi subiti (Pollock, 1988; Garrard, 1989). In queste immagini la rabbia non è patologizzata, ma inscritta in una dimensione di giustizia e rivalsa, rappresentata in uno spazio visivo in cui la donna può incarnare forza e autonomia (Garrard, 1989; Pollock, 1988; Modesti, 2014). Nel corso dell'Ottocento, la tensione tra controllo e ribellione assume forme più ambigue. Se da un lato *La sposa riluttante* di Toulmouche rappresenta una femminilità confinata entro le pareti borghesi, in cui la rabbia viene repressa e interiorizzata (Perrot, 1991; Escoto, 2024), dall'altro *La furia di Medea* di Delacroix incarna una collera estrema, collocata però in una dimensione tragica e distante. Confrontando i due quadri, si può leggere ancora uno stigma attorno alla rabbia femminile: normalmente essa è contenuta entro i confini della rispettabilità, ma se espressa, viene spettacolarizzata come eccessiva (Nochlin, 1971). Nel Novecento, con l'emergere delle ondate femministe, la rabbia assume una nuova funzione di denuncia: non è più soltanto rappresentata, ma è dichiarata, resa collettiva e politica (Ahmed, 2004; Teverson, 2024). La collera diventa linguaggio di denuncia contro la violenza, la discriminazione e l'invisibilizzazione storica delle donne, trasformandosi in strumento di presa di parola e di ridefinizione dell'identità (Chadwick, 2012; Chemaly, 2018). Nel corso del tempo, la rappresentazione della rabbia femminile si è evoluta, assumendo forme diverse, ma sempre più significative. Queste opere sono prove concrete dei tentativi di rottura dalla tradizione e dai canoni di femminilità imposti alle donne. Rileggere le opere artistiche come rappresentazioni della rabbia femminile vuol dire restituire legittimità a un'emozione a lungo marginalizzata e riconoscere nell'arte uno spazio in cui le donne hanno progressivamente ridefinito il proprio ruolo, passando da un'emozione contenuta a una consapevolmente rivendicata (Pollock, 1988; Chadwick, 2012).

## BIBLIOGRAFIA

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- Anderson, B. & Zinsser, J. (1988). *A History of Their Own: women in Europe from prehistory to the present*. New York. Harper & Row
- Bal, M. (2005). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press
- Barker, S. (2016). *Women artists in early modern Bologna: profession, practice and patronage*. *Renaissance Studies*, 30(4), pp. 538–556.
- Beard, M. (2017). *Women & Power: A Manifesto*. London: Profile Books.
- Belenky, M.F. (1997). *Women's Way of Knowing. The Development of Self, voice and mind*. Basic books
- Bem, S. L. (1981). *Gender schema theory: A cognitive account of sex typing*. *Psychological Review*, 88(4), pp. 354–364.
- Bissell, R.W. (1999). *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*. University Park: Penn State University Press.
- Bohn, B. (2005). *The antique heroines of Elisabetta Sirani* in Broude, N. and Garrard, M.D. (eds.) *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley, CA: University of California Press, pp. 81–100.
- Bravo, A. (1993). *In guerra senza armi*. Roma-Bari: Laterza.
- Chadwick, W. (2012). *Women, Art and Society*. 5th edn. London: Thames & Hudson.
- Chemaly, S. (2018). *Rage becomes Her: The Power of Women's Anger*. New York: Atria Books.
- Chicago, J. (1979). *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*. Garden City. NY: Anchor Press/Doubleday.
- Cixous, H. (1975). *Le rire de la Méduse*, *L'Arc*, 61, pp. 39–54.
- Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. London: John Murray.
- Cohen, E.S. (2000). *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*. in *Sixteenth Century Journal*, 31(1), pp. 47–75.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine*. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), pp. 139–167.
- Cropper, E. (1995). *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Croxton, D. (1999). *Westphalia: The Last Christian Peace*. New York: Palgrave.
- de Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard.
- DiGiuseppe Raymond, Raymond Chip Tafrate (2004), “Anger Disorder Scale”
- Ekman, P. (1992). *An argument for basic emotions*. *Cognition and Emotion*. Pp. 170 - 172
- Ekman, P. (1993). *Facial Expression and Emotion*. *American Psychologist*. 48(4), pp. 384–392.
- Enock, F. et al. (2024). *Understanding gender differences in experiences and concerns surrounding online harms: A nationally representative survey of UK adults*. *The Alan Turing Institute, London*
- Facheris, I. (2020) *Parità in pillole*. Milano: Rizzoli.
- Federici, S. (2004), *Caliban and The Witch: Women, The body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia

- Frattolillo, A. (2018). *Elisabetta Sirani. Il genio e la grazia nel Seicento bolognese*. Perugia: Persiani.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton.
- Galasso, G. (1994). *L'Italia moderna e contemporanea*. Torino: UTET.
- Garrard, M.D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Garrard, M.D. (2020). *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. London: Reaktion Books.
- Gill, R., Orgad, S. (2018). *The shifting terrain of sex and power: from the 'sexualization of culture' to #MeToo*. SAGE publications
- Hanisch, C. (1970). *The Personal Is Political*. in Firestone, S. and Koedt, A. (eds.) *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. New York: Radical Feminism, pp. 76–78.
- Hobsbawm, E.J. (1954), *The General Crisis of the European Economy in the 17th Century, Past & Present*, 5, pp. 33–53.
- Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- hooks, b. (1981). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- ISTAT (2024). *SDGs Report 2024: Indicatori di violenza di genere in Italia*. Rome: ISTAT
- Koerner, J.L. (1993). *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kopper, B. A., & Epperson, D. L. (1996). *The experience and expression of anger: Relationships with gender, gender role socialization, depression, and mental health functioning*. *Journal of Counseling Psychology*, 43(2), 158–165.
- Lacy, S. and Labowitz-Status, L. (1977). *In Mourning and in Rage*. Performance, Los Angeles City Hall.
- Lively, K.J. (2000). *Reciprocal emotion management: Working together to maintain stratification in private law firms*. *Work and Occupations*, 27(1), pp. 32–63.
- Lonzi, C. (1970). *Manifesto di Rivolta Femminile*. Milano: Rivolta Femminile
- Lonzi, C. (1970). *Sputiamo su Hegel*. Milano: Rivolta Femminile
- Maranon, I. (2018). *Educare al femminismo*. Milano: Salani.
- Mayhall, L.E.N. (2003). *The Militant Suffrage Movement: Citizenship and Resistance in Britain, 1860–1930*. Oxford: Oxford University Press.
- Mendes, K., Ringrose, J. and Keller, J. (2018). *#MeToo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism*. *European Journal of Women's Studies*, 25(2), pp. 236–246.
- Millett, K. (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday.
- Modesti, A. (2014). *'Elisabetta Sirani "Virtuosa": Women's Cultural Production in Early Modern' Bologna*. Turnhout: Brepols.
- Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16(3), pp. 11–31.
- Musi, A. (1998). *L'Italia dei viceré*. Bologna: Il Mulino.
- Nesse, R.M. and Ellsworth, P.C. (2009). *Evolution, emotions, and emotional disorders*. *American Psychologist*, 64(2), pp. 129–139.
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?*. *ARTnews*, 69(9), pp. 22–39.
- Offen, K. (2000). *European Feminisms, 1700–1950*. Stanford: Stanford University Press.
- Parker, G. (1997). *La crisi del Seicento*. Bologna: Il Mulino.

- Parker, R. and Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Perrot, M. (1991). *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Pollock, G. (1998) *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.
- Salerno, J.M., Peter-Hagene, L.C. and Jay, A.C. (2019). *Anger expression in women's protests: The effects of gendered stereotypes on credibility and influence*, *Law and Human Behavior*, 43(1), pp. 12–26.
- Schama, S. (1999). *Rembrandt's Eyes*. London: Allen Lane.
- Sella, D. (1997). *L'economia italiana nel Seicento*. Bologna: Il Mulino.
- Shields, S. A., MacArthur, H. J., & McCormick, K. T. (2018). *The gendering of emotion and the psychology of women*. PA handbook of the psychology of women: History, theory, and battlegrounds (pp. 189–206). American Psychological Association.
- Shields, S.A. (2005). *The Politics of Emotion in Everyday Life: "Appropriate" Emotion and Claiming Social Power*, *Review of General Psychology*, 9(1), pp. 3–15.
- Terzaghi, C. (2021) *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*. Roma: Gallerie Nazionali di Arte Antica.
- Thomas, S.P. (1993). *Women and anger*. New York: Springer."
- Tiedens, L.Z. (2001). *Anger and advancement versus sadness and subjugation: The effect of negative emotion expressions on social status conferral*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 80(1), pp. 86–94.
- Traister, R. (2018). *Good and Mad: The Revolutionary Power of Women's Anger*. New York: Simon & Schuster.
- Ulivieri, S. (2023). *Donne, dalla subalternità, alla differenza, al valore di genere. Le parole per dirlo. Cultura pedagogica e scenari educativi*. 1(1), 51-56
- Vicinelli, L. (2011). *Donne e società nell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino.
- Villari, R. (1967). *La rivolta antisapagnola a Napoli*. Bari: Laterza.
- Wallaert, S. (2023). *Reading Rage: Theorising the Epistemic Value of Feminist Anger*, *DiGeSt - Journal of Diversity and Gender Studies*
- Wilson, P. H. (2009). *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*. London: Allen Lane.
- Wolf, C. (1997) *Medea. Voci*. München: Luchterhand.

## SITOGRAFIA

- Alfano, C. (2021). *Genere e linguaggio: fare e disfare)con le parole*, RightcityLab, (<https://rightcitylab.wordpress.com/2021/04/>)
- Alibani, N. (2020). *Riot grrrl, le ragazze che cantano di aborto, vagina, stupro e femminismo*. Roba da Donne. (<https://www.robadaonne.it/galleria/riot-grrrl-chi-sono>)
- ArthistoryCo (n.d.). *Medea about to kill her children: Eugène Delacroix*. (<https://arthistory.co/eugene-delacroix-medea-about-to-kill-her-children/>)
- Banet-Weiser, S. (2018b). *Popular Feminism: Structural Rage*. LA Review of Books. (<https://lareviewofbooks.org/article/popular-feminism-structural-rage/>)
- Baughner, L. (2021). *Promising Young Woman and the Limits of Female Rage*. Den of Geek. (<https://www.denofgeek.com/movies/promising-young-woman-carey-mulligan-female-rage/>)

- Encyclopaedia Britannica (2025). *Artemisia Gentileschi*. (<https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>)
- Encyclopaedia Britannica (2025). *Counter-Reformation*. (<https://www.britannica.com/event/Counter-Reformation>)
- Encyclopaedia Britannica (b) (2025). *Thirty Years' War*. (<https://www.britannica.com/event/Thirty-Years-War>)
- Brooklyn Museum. *The Dinner Party*. ([https://www.brooklynmuseum.org/it-IT/exhibitions/dinner\\_party](https://www.brooklynmuseum.org/it-IT/exhibitions/dinner_party))
- Caforio, A. (2020). *Caravaggio e Artemisia: La sfida di Giuditta*. *Altervista* (<https://alessiacaforio.altervista.org/caravaggio-e-artemisia-la-sfida-di-giuditta/>)
- Campanello, L. (2016). *Perché la rabbia è un tabù*. *Il Corriere della Sera*, (<https://27esimaora.corriere.it/articolo/perche-la-rabbia-e-un-tabu/>)
- Carnevale, M. (2016). *Elisa Lemmoniere e la formazione personale delle donne*. *Ateles* (<https://www.aletes.it/elisa-lemonnier/>)
- Castro, M. (2025). *Black Power Movement*. *Encyclopedia Britannica*, (<https://www.britannica.com/topic/Black-Power-Movement>.)
- Catsoulis, J. (2020). *Promising Young Woman' and the Weaponization of Feminine Rage*. *The New York Times* (<https://www.nytimes.com/2020/12/24/movies/promising-young-woman-review.html>)
- Ciaccio, S. (2017). *La complicità tra donne. Artemisia Gentileschi. Conversazioni artistiche* (<https://conversazioniartisticheblogweb.wordpress.com/2017/03/03/la-complicita-fra-donne-artemisia-gentileschi/>)
- Di Monaco, F. (2022). *La donna nel Seicento*. *Vitamine Vaganti* (<https://vitaminevaganti.com/2022/06/04/la-donna-nel-seicento/>)
- Di Monaco, F. (b) (2022). *La donna nell'Ottocento*. *Vitamine Vaganti* ([https://vitaminevaganti.com/2022/07/30/\\_trashed-4/](https://vitaminevaganti.com/2022/07/30/_trashed-4/))
- Dittmann, M. (2003), *Anger across the gender divide*. *American Psychology Association*, (<https://www.apa.org/monitor/mar03/angeracross>)
- Dulbecco, A. (2021). *La rabbia delle donne è un sentimento legittimo*. *The Vision*, (<https://thevision.com/attualita/rabbia-donne/>)
- Edwards, E, & Sluss, C. (2024). *A Woman's Rage*". *Sartorial Magazine*. (<https://sartorialmagazine.com/opinion/2024/1/31/a-womans-rage>)
- EIGE (European Institute for Gender Equality), 2023. *Sexual Harassment at Work: Under-reporting and Barriers*. (<https://eige.europa.eu/publications-resources/toolkits-guides/sexism-at-work-handbook>)
- Escoto, J. (2024), *Masterpiece Story: The Reluctant Bride by Auguste Toulmouche*, *Daily Art Magazine* (<https://www.dailyartmagazine.com/masterpiece-story-the-reluctant-bride-by-auguste-toulmouche/>)
- European Commission (2025). *The Gender Pay Gap situation in the EU*. ([https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/gender-equality/equal-pay/gender-pay-gap-situation-eu\\_en](https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/gender-equality/equal-pay/gender-pay-gap-situation-eu_en))
- Eurostat (2025). *Gender Pay Gap Statistics*. ([https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Gender\\_pay\\_gap\\_statistics](https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Gender_pay_gap_statistics))
- Faccani, F. (2023). *Come un dipinto dell'Ottocento con una sposa arrabbiata è diventato simbolo della rabbia femminile su TikTok*. *Vogue Italia* (<https://www.vogue.it/article/la-fiancee-hesitante-quadro-tiktok-rabbia-femminile>)

Faccani, F. (2023b). *È il momento di scoprire Carla Lonzi, la scrittrice femminista di “Sputiamo su Hegel”*. Vogue Italia (<https://www.vogue.it/article/carla-lonzi-femminista-storia-sputiamo-su-hegel>)

Farrow, R. (2017). *From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein’s Accusers Tell Their Stories*. The New Yorker. (<https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>)

Ferrario, C. (2022). *La Rivoluzione scientifica in breve: i grandi cambiamenti apportati e i protagonisti*. Geopop. (<https://www.geopop.it/la-rivoluzione-scientifica/>)

Fletcher, H. (2023). *Greta Gerwig’s Barbie movie is a ‘feminist bimbo’ classic – and no, that’s not an oxymoron*. The Conversation (<https://theconversation.com/greta-gerwigs-barbie-movie-is-a-feminist-bimbo-classic-and-no-thats-not-an-oxymoron-210069>)

Fondazione Adecco. *Donne, madri e lavoro: cosa s’intende quando si parla di motherhood penalty?* (<https://fondazioneadecco.org/i-nostri-progetti/dialoghi-sulla-dei/motherhood-penalty/>)

FRA (European Union Agency for Fundamental Rights), 2022. *Violence Against Women: Survey Data*. (<https://fra.europa.eu/en/content/eu-gender-based-violence-survey>)

Getty Research Institute (n.d). *In Mourning and in Rage: media performance at Los Angeles City Hall*. (<https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/in-mourning-and-in-rage-media-performance-at-los-angeles-city-hall/>)

Gittlen, A. (2019). *A Brief History of Female Rage in Art*. Artsy. (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-female-rage-art>)

Grimes, C. (2023). *How Barbie is helping us reclaim our femininity*. Hypebae, (<https://hypebae.com/2023/7/barbie-movie-pink-femininity-feminism-op-ed-margot-robbie-greta-gerwig-editorial>)

Harvard Health Publishing (2024). *The nature of anger*. (<https://www.health.harvard.edu/healthbeat/the-nature-of-anger>)

Hinsliff, G. (2024). *All the Rage: Women Are Furious – And repressing it Can Ruin Our Lives*. The Guardian. (<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/article/2024/jul/03/all-the-rage-women-are-furious-and-repressing-ithttps://www.robadaadonne.it/galleria/riot-grrrl-chi-sono-can-ruin-our-lives>)

Holland, E. (2017), *The European Witch Hunts: A Mass Murder of Women?*. The York Historian, (<https://theyorkhistorian.com/2017/03/11/the-european-witch-hunts-a-mass-murder-of-women/>)

Holtermann, C. (2023). *Why Does this Bride look so Mad?*. The New York Times, (<https://www.nytimes.com/2023/11/12/style/auguste-toulmouche-hesitant-fiancee-tiktok.html>)

Inter-Parliamentary Union (2023). *Women in Parliament 2023* (<https://www.ipu.org/resources/publications/reports/2024-03/women-in-parliament-2023>)

ISTAT (2015). *Violenza dentro e fuori la famiglia*. (<https://www.istat.it/statistiche-per-temi/focus/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/>)

Kantor, J. & Twohey, M. (2017). *Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades*. The New York Times (<https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>)

Labarile, N. (2023). *Chi era Carla Lonzi, prima sostenitrice della differenza sessuale e autrice di ‘Sputiamo su Hegel*. The Wom (<https://www.thewom.it/attualita/chi-era-carla-lonzi-sputiamo-su-hegel>)

Lucarelli, N. (2018). *Pittura al femminile nell’arte barocca*. Artribune (<https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/10/mostra-pittura-donne-barocco-gent/>)

Macchi, S. (2025). *Tutto sul quadro-simbolo del femminismo contemporaneo, che ha spopolato (anche) su TikTok*. Elle Decor (<https://www.elledecor.com/it/arte/a65155726/quadro-femminista/>)

- Maffioli, F. (2016). *I margini infuocati del mondo*. Il Manifesto (<https://ilmanifesto.it/i-margini-infuocati-del-mondo>)
- Maher-Rodriguez, D. (2021). *Promising Young Woman* review – a deathly dark satire of gender politics. The Guardian, (<https://www.theguardian.com/film/2021/apr/15/promising-young-woman-review-carey-mulligan>)
- Mambrol, N. (2020). *Analysis of Euripides' Medea*. Literariness (<https://literariness.org/2020/07/13/analysis-of-euripides-medea/>)
- Meyer, I. (2024). *Female Rage in Art – From Anguish to Empowerment*. Art in Context, (<https://artincontext.org/female-rage-in-art/>)
- Moore, K. (2021). *Declared Insane for Speaking Up: The Dark American History of Silencing Women Through Psychiatry*. Time Magazine (<https://time.com/6074783/psychiatry-history-women-mental-health/>)
- Moretti, M (2025). *Le suffragette: le battaglie per estendere il diritto di voto alle donne*. Fatti per la storia (<https://www.fattiperlastoria.it/suffragette-movimento/>)
- Munari, V. (2020). *La rabbia nelle donne e nelle bambine*. Vania Munari Psicologa. (<https://vaniamunaripsicologa.com/la-rabbia-nelle-donne-e-nelle-bambine/>)
- Najera, A. (2023). *The Age of Female Rage*. Study Breaks (<https://studybreaks.com/tvfilm/female-rage-taken-over-social-media/>)
- Nguyen, T. (2020), *Aunt Jemima and the long-overdue rebrand of racist stereotypes*, Vox, (<https://www.vox.com/the-goods/2020/6/17/21294483/aunt-jemima-rebrand-stereotype>)
- Nittle, N. (2021). *Beyte Saar: the brilliant artist who reversed and radicalized racist stereotypes*. The Guardian (<https://www.theguardian.com/society/2021/sep/23/betye-saar-the-brilliant-artist-who-reversed-and-radicalised-racist-stereotypes>)
- Nolan, M. (2023). *The Functions of Female Rage*. Frieze. (<https://www.frieze.com/article/functions-female-rage>)
- Pickles, K. (2023). *In Greta Gerwig's Barbie Land, the matriarchy can be just as bad as the patriarchy*. The Conversation (<https://theconversation.com/in-greta-gerwigs-barbie-land-the-matriarchy-can-be-just-as-bad-as-the-patriarchy-209317>)
- Phillip, R. (2023). *No, 'Barbie' Isn't A Feminist Manifesto – And That's Okay*. Vogue (<https://www.vogue.co.uk/article/barbie-movie-feminism>)
- Holland, R.A. (2020). *Female rage in art: outspoken women*. R.A. Holland Art, (<https://www.rahollandart.com/post/female-rage-in-art-outspoken-women>)
- Rabino, M. (2021). *Medea uccide i suoi figli di Ferdinand Victor Eugène Delacroix*. Analisi dell'Opera (<https://www.analisedellopera.it/medea-uccide-i-suoi-figli-di-delacroix/>)
- Rana, S. (2025). *4 feminist paintings by Artemisia Gentileschi*. The Collector (<https://www.thecollector.com/artemisia-gentileschi-feminist-paintings/>)
- Ricaboni, B. (2022). *Donne Eccezionali: Medea e il Protofemminismo*. Aratea Cultura (<https://www.arateacultura.com/donne-eccezionali-medea-e-il-protorfemminismo/>)
- Rivera, Y. (2024). *Barbie' movie represents joyful step forward in feminist filmmaking*. The Standard (<https://standard.asl.org/23047/arts/barbie-movie-represents-joyful-step-forward-in-feminist-filmmaking>)
- Rovetta, F. (2021). *Lo "sguardo" di Artemisia: perché Artemisia Gentileschi non può essere un'icona femminista*. About Art Online (<https://www.aboutartonline.com/lo-sguardo-di-artemisia-perche-artemisia-gentileschi-non-puo-essere-uniconafemminista/>)

Salemi, R. (2024). *Che rabbia! Ora quelle delle donne è più intensa di quella maschile*. iO Donna (<https://www.iodonna.it/attualita/costume-e-societa/2024/01/20/rabbia-femminile-fenomeno-sociale-film-serie-tv/>)

Seales, R. (2018). *What has #MeToo actually changed*. BBC News, (<https://www.bbc.com/news/world-44045291>)

Seltzer, C. (2023). *How Barbie Helped Raise a Generation of Feminists*. Time Magazine (<https://time.com/6295515/barbie-feminism/>)

Steer, E. (2025). *Why Women Artists Use Scream to Express Female Rage*. Artsy, (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-artists-screams-express-female-rage>)

Strong, A. (2023). *Rosie the Riveter: The origins of the American Icon*. Charlie Mike (<https://charliemike.org/2023/03/21/rosie-the-riveter-the-origins-of-the-american-icon/>)

Suzanne, L., (1977) *In Mourning and In Rage*. Suzanne Lacy (<https://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977>)

Tan, S. R. (2023). *'Good for Her': Female Rage in Art and in Media*. Artplus. (<https://artplus.ph/features/good-for-her-female-rage-in-art-and-media>)

Terranova, N. (2023). *Mai più zitte: la rabbia delle donne come resistenza quotidiana ai soprusi*. La Repubblica ([https://d.repubblica.it/magazine/2023/11/24/news/mai\\_piu\\_zitte\\_la\\_rabbia\\_delle\\_donne\\_come\\_resistenza\\_quotidiana\\_ai\\_soprusi-424305665/](https://d.repubblica.it/magazine/2023/11/24/news/mai_piu_zitte_la_rabbia_delle_donne_come_resistenza_quotidiana_ai_soprusi-424305665/))

Terre des Hommes (s.d). *Stereotipi di genere: come riconoscerli e superarli per costruire un mondo più giusto*. (<https://terredeshommes.it/indifesa/stereotipi-di-genere/>)

Teverson, M. (2024), *Female Rage in Art*. Daily Art Magazine (<https://www.dailyartmagazine.com/female-rage-in-art/>)

The Museum of Modern Art (MoMA) (n.d.). *Pipilotti Rist. Ever Is Over All 1997*. (<https://www.moma.org/collection/works/81191>)

The Museum of Modern Art (MoMA). *The Dinner Party by Judy Chicago* ([https://www.brooklynmuseum.org/it-IT/exhibitions/dinner\\_party](https://www.brooklynmuseum.org/it-IT/exhibitions/dinner_party))

Thompson, C. (2023). *The Hesitant Fiancée: this painting is helping women to express their rage on TikTok – here's the story behind it*. The Conversation (<https://theconversation.com/the-hesitant-fiancee-this-painting-is-helping-women-to-express-their-rage-on-tiktok-heres-the-story-behind-it-218276>)

Triplett, S. (2025). *Elisabetta Sirani*. Encyclopedia Britannica, , (<https://www.britannica.com/biography/Elisabetta-Sirani>)

UN Women (2024). *Facts and figures: Ending violence against women*. (<https://knowledge.unwomen.org/en/articles/facts-and-figures/facts-and-figures-ending-violence-against-women>)

UNESCO. *Priority Gender Equality*. (<https://www.unesco.org/en/gender-equality>)

Vagnoli, C. (2023). *#femalerage: sui social dilaga la rabbia delle donne*. La Repubblica ([https://d.repubblica.it/magazine/2023/11/23/news/femalerage\\_sui\\_social\\_dilaga\\_la\\_rabbia\\_delle\\_donne-424305681/](https://d.repubblica.it/magazine/2023/11/23/news/femalerage_sui_social_dilaga_la_rabbia_delle_donne-424305681/))

World Health Organization (2024). *Violence against women*. (<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>)

Yanatma, S. (2025). *Unpaid work in Europe: Which countries have the biggest gender gaps?*, Euronews, (<https://www.euronews.com/business/2025/09/28/unpaid-work-in-europe-which-countries-have-the-biggest-gender-gaps>)

Zecchini, L. (2024). *Giuditta che decapita Oloferne: il significato del capolavoro di Artemisia Gentileschi*. Artslife (<https://artslife.com/2024/03/27/giuditta-decapita-oloferne-il-significato-del-capolavoro-di-artemisia-gentileschi/>)