



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Economia e Gestione dell'Arte
e dei Mercati Artistici

Tesi di Laurea

**Il divario di genere nel mercato
dell'arte: evoluzione storica,
dinamiche economiche e
evidenze contemporanee**

Relatrice

Prof.ssa Valeria Maggian

Laureanda

Federica Bianchi

902792

Anno Accademico

2025 / 2026

Indice

Introduzione.....	1
Capitolo I. Il gender gap: cos'è il divario di genere	5
1.1 La partecipazione delle donne alla forza lavoro, il divario occupazionale, la sottoccupazione e la segregazione occupazionale	6
1.2 Il divario di reddito di genere	8
1.3 Dati riguardanti il divario di genere.	13
<i>1.3.1 Il Global Gender Gap Report 2024</i>	<i>13</i>
<i>1.3.2 2023 Report on Gender Equality in the EU.</i>	<i>14</i>
<i>1.3.3 Analisi dei divari di genere nel mercato del lavoro e nel sistema previdenziale attraverso i dati INPS.</i>	<i>16</i>
Capitolo II. Analisi storico-artistica del divario di genere nella produzione di arti visive.....	19
2.1. Il divario di genere nella produzione artistica durante il Medioevo	19
2.2 Il divario di genere nella produzione artistica durante l'Età Moderna.....	23
<i>2.2.1. Il Rinascimento</i>	<i>23</i>
<i>2.2.2. I Secoli XVII e XVIII</i>	<i>30</i>
2.3. Il divario di genere nella produzione artistica durante l'Età Contemporanea	31
<i>2.3.1. Il Secolo XIX</i>	<i>32</i>
Capitolo III. Il mercato dell'arte.....	37
3.1. La situazione attuale del mercato dell'arte	41
3.2. Il mercato dell'arte primario	42

3.3. Il mercato dell'arte secondario	48
3.3.1. <i>Le gallerie</i>	49
3.3.2. <i>Le case d'asta</i>	50
3.3.3. <i>Collezioni pubbliche e musei</i>	52
3.3.4. <i>Fiere d'arte</i>	53
3.4. Il mercato del lavoro degli artisti	54
Capitolo IV. Il divario di genere nel mercato dell'arte.....	57
4.1. Presentazione di dati e valutazione dell'effettiva presenza di un divario.....	57
4.1.1. <i>Formazione e accesso alla carriera</i>	57
4.1.2. <i>Il mercato primario</i>	58
4.1.3. <i>Il mercato secondario</i>	60
4.1.4. <i>Musei e fiere.....</i>	62
4.1.5. <i>Reddito e disparità salariale.....</i>	63
4.2. Presentazione delle ipotesi e delle teorie relative al divario.....	63
4.2.1. <i>Ipotesi della mancanza di accesso alla formazione professionale o alla carriera di artista.</i>	64
4.2.2. <i>Ipotesi dell'influenza di caratteristiche biologiche e sociali sulla carriera artistica.</i>	65
4.2.3. <i>Ipotesi della differenza nella produzione di opere.</i>	68
4.2.4. <i>Ipotesi della discriminazione statistica.....</i>	71
Conclusioni.....	75
Bibliografia.....	81

Introduzione

Il divario di genere è un tema ampiamente discusso dalla letteratura accademica negli ultimi anni, che viene applicato in diversi ambiti. Si configura come un concetto ampio, che mira a indagare le disuguaglianze tra generi in diversi aspetti della vita, come, ad esempio, nelle relazioni sociali, nella rappresentatività all'interno delle istituzioni, nella politica, nell'ambito della salute e del benessere o negli aspetti economici e professionali. All'interno degli aspetti economici e professionali, questa tesi si concentra sul mercato dell'arte, con l'obiettivo di valutare la presenza di disuguaglianze basate sul lavoro e sul riconoscimento professionale di uomini e donne all'interno del settore.

All'interno dell'ambito accademico della storia dell'arte, negli ultimi cinquant'anni si sono prodotti diversi testi critici riguardo al tema del divario di genere. Il testo *Perché non ci sono state grandi artiste?* di Linda Nochlin, pubblicato per la prima volta nel 1971, ha rappresentato sicuramente il primo momento di riflessione sulle disuguaglianze di genere nel settore. Il testo propone un breve excursus storico della condizione di lavoro delle donne nel settore artistico ed evidenzia una serie di meccanismi discriminatori che hanno sfavorito le donne del passato nell'ambito della produzione artistica, configurandosi come il testo fondativo degli studi di genere nell'arte. Nochlin sostiene infatti che la mancanza di grandi artiste nel passato non fosse dovuta ad una mancanza di talento da parte delle donne, ma soprattutto alla presenza di ostacoli strutturali e istituzionali che hanno impedito alle donne di perseguire una carriera artistica di successo.

Il testo di Nochlin ha provocato un grande movimento all'interno dell'ambito accademico e artistico, che ha ispirato rivendicazioni come quelle delle Guerrilla Girls negli anni Ottanta, un gruppo di artiste e attiviste che hanno criticato il sistema dell'arte accusandolo di sessismo.

A partire dal testo di Nochlin, quindi, si è generato un interesse riguardo al tema del divario di genere nel mercato dell'arte. Questa tesi si propone di ripartire dagli aspetti individuati da Nochlin come responsabili del divario e analizzarli fino a ricondurli alla contemporaneità. Ci si chiede, infatti, se la disparità di cui parla Nochlin e altri storici dell'arte che hanno affrontato l'argomento nel passato sia ancora presente nel mercato dell'arte, se siano dovuti ad aspetti storici, come quelli evidenziati da Nochlin stessa, o se ci siano altri aspetti da considerare.

La metodologia utilizzata è di analisi bibliografica, studio di dati statistici, comparazione di casi e approccio interdisciplinare. Un approccio ampio, infatti, permette di occuparsi dell'argomento integrando strumenti economici e storico artistici, in modo da poter fornire una visione più completa del tema. Inoltre, in questo modo, si possono collegare fenomeni storici a dati economici dei più attuali.

Il seguente lavoro è diviso in quattro capitoli. Nel primo capitolo si definisce il divario di genere e i termini specifici ad esso collegati, basandosi sia su fonti accademiche che su documenti ufficiali dell'Unione Europea, in modo da proporre una visione neutrale e oggettiva. Nella seconda parte del capitolo, è presentata un'analisi del divario di genere a livello generale, servendosi di diversi indicatori e fornendo un focus sia sull'Unione Europea che sui dati nazionali italiani.

Nel secondo capitolo viene presentato un excursus storico che evidenzia alcuni degli aspetti citati da Nochlin come possibili cause del divario di genere nel passato. Il capitolo prende in considerazione diversi fenomeni storici a partire dal Medioevo, indicando l'importanza dei cambiamenti nel sistema dell'arte in quanto ad accesso alla carriera artistica e possibilità di formazione. Il capitolo, inoltre, introduce il tema della discriminazione all'interno della disciplina della storia dell'arte, per cui oltre alle barriere strutturali che hanno impedito alle artiste di affermarsi nel loro ambito, esistono anche delle forme di resistenza da parte degli storici dell'arte nel raccontare la storia delle artiste e delle loro opere.

Nel terzo capitolo viene analizzato il mercato dell'arte attuale, differenziando tra mercato primario e mercato secondario e presentando i vari agenti che ne prendono parte. Vengono definiti gli aspetti particolari del mercato dell'arte, che lo differenziano da altri mercati, e i vari rischi che lo caratterizzano. In questo capitolo, inoltre, vengono riportati alcuni dati economici riguardo al mercato attuale.

Nell'ultimo capitolo, vengono presentati i dati relativi al divario di genere all'interno del mercato, seguendo la struttura del mercato spiegata nel capitolo precedente. Si tratta quindi di un'analisi dei dati che vengono aggregati a seconda dell'aspetto specifico preso in considerazione, in modo da poter identificare in maniera più chiara quale sia il segmento di mercato in cui si registra un divario più marcato. Nella seconda parte del

capitolo, vengono riportate varie ipotesi, provenienti dagli studi più recenti sul divario di genere nel mercato dell'arte, per poter spiegare tale divario.

La tesi vuole quindi integrare aspetti storico-artistici e aspetti economici per spiegare l'esistenza di un divario di genere nel settore delle arti. L'obiettivo è comprendere l'entità delle disuguaglianze nella situazione odierna e la loro evoluzione confrontandole con il passato. La struttura della tesi consente di predisporre di un quadro teorico generale, una ricostruzione storica e un'analisi concreta non solo del mercato, ma anche degli indicatori specifici di disuguaglianza, nonché della possibilità di confrontare diverse opinioni e punti di vista sulle possibili cause del divario. In questo modo, la tesi intende contribuire alla comprensione di un tema di grande rilevanza sociale e culturale, evidenziando le sfide ancora aperte per il raggiungimento di una piena equità di genere nel settore artistico.

Capitolo I. Il gender gap: cos'è il divario di genere

Il Glossario dei Termini relativi all'equità tra donne e uomini, pubblicato dalla Direzione generale «Occupazione, relazioni industriali e affari sociali» della Commissione Europea, definisce la disparità di genere, ossia il *gender gap*, come:

Le disparità riscontrabili in qualsiasi ambito tra le donne e gli uomini per quanto concerne i loro livelli di partecipazione, accesso, diritti, retribuzione o prestazioni d'altro genere (Commissione Europea 1998, 24).

Il divario di genere è quindi un concetto che si riferisce a qualsiasi tipo di disparità che si possa registrare tra uomini e donne.

Affinché si possa capire a fondo il significato del divario di genere, bisogna innanzitutto soffermarsi sul fatto che la disparità si basa sulle differenze di genere e non semplicemente sul sesso. Questo aspetto è fondamentale perché se considerassimo le differenze tra uomini e donne nel senso di sesso ci dovremmo limitare alle differenze biologiche tra i due gruppi. Il concetto di genere, invece, come definito dallo stesso documento della Commissione Europea, «esprime le differenze sociali tra le donne e gli uomini che sono state apprese e che perciò cambiano col tempo e variano all'interno delle singole culture» (Commissione Europea 1998, 28).

Differenziando i due concetti, ne deriva che la natura biologica delle differenze tra uomini e donne è «semplicemente una base sulla quale si reggono le strutture sociali che differenziano i generi» (Blau e Winkler 2017, 17). A partire da questa differenza concettuale si possono sviluppare teorie di diversa natura che si impegnano a quantificare la disparità tra i generi negli aspetti più vari e a spiegarne le cause.

Essendo il genere un costrutto sociale e culturale, determinato nel tempo, ogni genere si esprime attraverso i ruoli di genere, definiti come:

Un insieme di modelli d'azione e di comportamento inculcati rispettivamente alle donne e agli uomini e che si perpetuano secondo i meccanismi descritti dal contratto sociale in base al sesso (Commissione Europea 1998, 44).

A sua volta, il contratto sociale in base al sesso si definisce come:

Un insieme di regole implicite ed esplicite che disciplinano le relazioni donne-uomini e che attribuiscono diverso lavoro e valore, diverse responsabilità e obblighi agli uomini e alle donne. Esso interviene su tre livelli: la sovrastruttura culturale (le norme e i valori della società), le istituzioni (la famiglia, il sistema sociale, quello educativo e quello lavorativo) e i processi di socializzazione soprattutto nell'ambito della famiglia (Commissione Europea 1998, 17).

Definiti quindi i termini di base, la disparità di genere può essere misurata in diversi ambiti: economia e lavoro; istruzione e formazione; salute e benessere; politica e rappresentanza; sfera sociale e culturale. Ai fini di indagare l'entità e le possibili cause del gender gap nel mercato dell'arte è quindi necessario soffermarsi soprattutto sui temi di economia e lavoro, anche se i dati riferiti agli altri ambiti possono aiutare a spiegare le differenze economiche e lavorative tra generi.

Nell'affrontare il tema del divario di genere è necessario distinguere altri due concetti: il divario spiegabile e il divario inspiegabile. Il primo riguarda la parte di divario economico-lavorativo che è possibile spiegare attingendo ai dati di altri ambiti: per esempio, possiamo spiegare il fatto che più uomini che donne occupino una determinata posizione lavorativa utilizzando i dati sull'istruzione e sulla formazione. Il divario inspiegabile, invece, riguarda tutti quei fattori che non si possono spiegare attraverso a metodi statistici applicati ai dati di indagine, e possono comprendere, per esempio, la discriminazione del mercato del lavoro, l'impatto della gravidanza, gli attributi psicologici (Blau e Winkler 2017).

Anche all'interno dell'ambito lavorativo-economico, ci sono diversi aspetti che si possono analizzare: il divario salariale, il divario occupazionale, la sottoccupazione, la segregazione occupazionale e altri.

1.1 La partecipazione delle donne alla forza lavoro, il divario occupazionale, la sottoccupazione e la segregazione occupazionale

Un primo livello di analisi del divario di genere nell'economia e nel mondo del lavoro si configura come l'analisi della partecipazione delle donne alla forza lavoro. Con forza lavoro s'intende l'insieme di tutti gli individui di almeno 16 anni che hanno lavorato durante la settimana di riferimento o che hanno attivamente cercato lavoro durante le quattro settimane precedenti a quella di riferimento (Blau e Winkler 2017). All'interno

della forza lavoro si possono quindi distinguere due gruppi: occupati e disoccupati. Il tasso di partecipazione alla forza lavoro si calcola dividendo il numero di individui appartenenti alla forza lavoro del gruppo che si vuole studiare per i membri totali del gruppo (Blau e Winkler 2017).

Secondo i dati analizzati da Francine D. Blau, economista e professoressa presso la Cornell University di New York, e Anna E. Winkler, professoressa di economia presso l'Università del Missouri-St. Louis, si può affermare che la partecipazione alla forza lavoro per le donne ha subito cambiamenti importanti a partire dagli anni Quaranta del Novecento. Nel periodo posteriore alla Seconda Guerra Mondiale, infatti, la partecipazione femminile alla forza lavoro è aumentata notevolmente, raggiungendo una situazione di stallo solo negli anni Novanta (Blau e Winkler 2017, 106). Le due studiose trovano una spiegazione alla tendenza a una maggiore partecipazione femminile alla forza lavoro in diversi fattori: lo sviluppo del settore dei servizi, l'aumento della produttività del lavoro dovuto al cambiamento tecnologico, l'aumento della disponibilità di beni sostituiti del mercato (ossia di beni che in precedenza venivano prodotti in casa e che gradualmente vengono resi disponibili sul mercato) e il calo del tasso di natalità (Blau e Winkler 2017).

Secondo il *Global Gender Gap Report* del World Economic Forum, nel 2024 i dati LinkedIn dimostrano che la rappresentanza della forza lavoro femminile rimane inferiore di quella degli uomini in quasi tutti i settori ed economie e a livello globale le donne rappresentano solo il 42% della forza lavoro (World Economic Forum 2024, 7).

Sebbene i dati relativi alla partecipazione femminile alla forza lavoro possano sembrare rassicuranti, poiché si è registrata di fatto una maggiore partecipazione femminile nell'arco degli anni, è necessario notare che questa statistica nasconde un insieme di altri fattori che vanno tenuti in considerazione quando si tratta di divario di genere, come le differenze occupazionali. Se, infatti, un numero di donne sempre più simile al numero di uomini partecipano alla forza lavoro, è utile segnalare che i due gruppi partecipano in maniera differente. Ieri come oggi, le donne si concentrano in posizioni d'ufficio e di supporto amministrativo (posizioni di segretario e supporto amministrativo), di servizio (assistenza all'infanzia, camerieri e cameriere, bidelli e bidelle), di affari professionali (insegnante, infermiere, assistente sociale) (Blau e Winkler 2017).

Il fenomeno per il quale i lavoratori devono assumere lavori per i quali sono sovra-qualificati o quando lavorano con contratto part-time anche se vorrebbero lavorare a tempo pieno è chiamato sottoccupazione.

Il fenomeno per il quale alcune posizioni tendono a essere occupate totalmente o prevalentemente da individui di un determinato genere è detto segregazione occupazionale, definita dalla Commissione Europea come:

La concentrazione di donne e uomini in diversi tipi e livelli di attività e occupazione che vede le donne confinate in una gamma più ristretta di occupazioni (segregazione orizzontale) rispetto agli uomini e ai livelli più bassi (segregazione verticale) (Commissione Europea 1998, 46).

La segregazione occupazionale si può misurare tramite l'indice di segregazione, che fornisce la percentuale di lavoratrici o lavoratori che dovrebbero cambiare lavoro affinché la distribuzione professionale dei due gruppi sia la stessa (Blau e Winkler 2017).

La segregazione occupazionale nel passato si può spiegare alla luce del fatto che molte aziende avevano politiche che limitavano le occupazioni in cui le donne e gli uomini potevano entrare, così come esistevano annunci di lavoro in cui era chiaramente dichiarato il genere a cui la posizione era riferita. Al giorno d'oggi, questo tipo di discriminazione è illegale nella maggior parte dei Paesi, nonostante ciò, la segregazione occupazionale non ha cessato di esistere (Goldin 2021).

1.2 Il divario di reddito di genere

Secondo la Commissione Europea, il divario di reddito di genere, o *gender pay gap*, è:

La differenza tra la retribuzione media degli uomini e quella delle donne (Commissione Europea 1998, 25).

Tale differenza viene quantificata tramite il rapporto retributivo tra i sessi, che si calcola dividendo i guadagni delle donne per i guadagni degli uomini (Blau e Winkler 2017).

Il divario di reddito si può sviscerare per comprenderne meglio le dinamiche e, come spiega Claudia Goldin (1946), economista statunitense nota per i suoi studi sulle disuguaglianze di genere, è una statistica mutevole: se da un lato è giusto affermare che le donne guadagnano in media meno degli uomini, è anche utile specificare che il divario

salariale si allarga con l'età e si espande ancor di più per le donne sposate o che hanno figli piccoli (Goldin 2017).

Il divario di reddito di genere può essere in parte spiegato dalle differenze occupazionali tra i generi, come spiegato dai dati sulla segregazione professionale, nonostante ciò, è necessario analizzare altri fattori per spiegare il fenomeno. Nel passato, ad esempio, il divario era facilmente riconducibile alle differenze formative ed educazionali tra i generi, ma a partire dal 2000 questo tipo di differenze sono ampiamente diminuite, per cui il divario di reddito risulta più difficilmente spiegabile, dato che dipende da tratti non osservabili (Goldin 2021).

Uno dei fattori che, nonostante i cambiamenti sociali ed economici degli ultimi decenni del secolo scorso, continua a incidere sul divario salariale di genere è la persistenza dei ruoli di genere. La tradizionale divisione di genere riguardo ai lavori da svolgere in casa e in famiglia, nonostante si sia affievolita, persiste e fa sì che le donne spesso abbiano minore flessibilità lavorativa, il che le porta a una penalità salariale, così come risulta più comune che una donna decida di lasciare il proprio lavoro piuttosto che un uomo (Blau e Winkler 2017).

La divisione dei ruoli di genere fa sì che le donne abbiano più responsabilità non di mercato cambia il modo in cui le donne affrontano le responsabilità sul lavoro, rendendole più propense a scegliere lavori in cui sia necessario uno sforzo minore in termini di ore lavorate, ma anche di qualificazioni richieste (Blau e Winkler 2017).

Analizzando le differenze negli attributi psicologici di uomini e donne, risulta, prevalentemente da esperimenti svolti in laboratorio, che le donne abbiano una minore propensione a negoziare, che siano meno inclini alla competizione e che siano maggiormente avverse al rischio, tutti fattori che possono incidere nella differenza salariale (Blau e Winkler 2017).

Secondo i dati raccolti da Goldin, il divario di reddito si espande nei gruppi di popolazioni di età maggiore, indipendentemente dall'anno preso in analisi (Goldin 2021). La ragione può rintracciarsi nel fatto che molte donne preferiscono lavorare meno o abbandonare il lavoro dopo il primo figlio, o essere assunte in ruoli meno retribuiti per evitare di avere troppe responsabilità all'interno di un'azienda nel caso avessero un figlio (Goldin 2021). A causa delle responsabilità delle donne nella crescita dei figli e nella cura della casa,

infatti, sembra che esse preferiscano occupazioni con meno ore di lavoro, orari più prevedibili e un maggiore controllo sulle ore (Goldin 2021).

Nell'articolo *The Expanding Gender Earnings Gap*, Goldin afferma:

Testiamo la possibilità stimando il divario di guadagno di genere per la stessa fascia d'età, ma cambiando l'anno e viceversa. Scopriamo che il divario di guadagno di genere durante il periodo dal 1995 al 2008 è aumentato con l'età ma non per anno. Cioè, il divario di guadagno di genere era praticamente lo stesso per ogni età indipendente dall'anno e questi risultati sono mantenuti con l'istituzione e i controlli del settore. Pertanto, abbiamo dimostrato che il divario di guadagno di genere si allarga considerevolmente durante il primo decennio e mezzo dopo la fine della scuola, in particolare per i laureati, quelli in determinati settori e coloro che sono mai stati sposati. Più rivelatore è che mostriamo anche il grado in cui il divario si allarga dati i guadagni medi dello stabilimento. Un po' più del 40% dell'aumento del divario di genere nei guadagni è dovuto al fatto che gli uomini si spostano in modo sproporzionato in strutture più remunerative. Circa il 60% può essere attribuito alla minore capacità delle donne di far progredire i loro guadagni all'interno delle aziende. Infine, la maggior parte dell'allargamento si verifica nei primi sette anni della fascia d'età proprio quando si formano le famiglie. La linea di fondo è che l'allargamento è diviso tra la maggiore capacità o preferenza degli uomini di spostarsi verso aziende e posizioni più remunerative e la loro migliore facilità per avanzare all'interno delle aziende. Entrambi i fattori aumentano con le maggiori responsabilità familiari delle donne (Goldin 2017, 113-114).

Come accennato, quindi, il divario di reddito di genere si può spiegare attraverso l'indice di segregazione occupazionale, ma non è sufficiente: bisogna infatti considerare che, a partire da ambito occupazionale, gli uomini tendono ad assumere una posizione di leadership in proporzione maggiore rispetto alle donne, e quindi a essere maggiormente retribuiti, inoltre bisogna valutare tutte le situazioni per il quale a parità di occupazione e livello, la retribuzione delle donne tende comunque a essere minore di quello degli uomini.

Per quanto riguarda il fenomeno per il quale le donne riescono a raggiungere i livelli superiori delle aziende in maniera minore che gli uomini, esso si può spiegare con la teoria del soffitto di vetro, o *glass ceiling*, definito dalla Commissione Europea come:

La barriera invisibile derivante da una complessa interazione di strutture nell'ambito di organizzazioni a dominanza maschile che impediscono alle donne di accedere a posizioni di responsabilità (Commissione Europea 1998, 28).

Il glass ceiling, termine introdotto dalla scrittrice americana Marilyn Loden alla fine degli anni Settanta, si configura quindi come una serie di barriere invisibili ed artificiali difficili da individuare, di tipo sociale, governative, aziendali interne e strutturali aziendali (Johns 2013).

Se si può riscontrare una delle ragioni per giustificare la presenza di un divario di reddito di genere nell'esistenza di tali barriere invisibili, resta comunque molto complicato identificare le ragioni per cui il soffitto di cristallo persiste. Una delle cause può riscontrarsi nella presenza di una discriminazione basata sul genere, ossia una condizione per la quale «due individui ugualmente qualificati sono trattati in modo diverso nel mercato del lavoro esclusivamente sulla base del loro sesso» (Blau e Winkler 2017, 264).

Il documento della Commissione Europea distingue due tipi di discriminazione:

- La discriminazione diretta avviene quando «una persona è trattata meno favorevolmente in ragione del suo sesso» (Commissione Europea 1998, 23).
- La discriminazione indiretta avviene quando «una legge, un regolamento, una politica o una prassi, apparentemente neutri, hanno un impatto sproporzionatamente avverso sui rappresentanti di un unico sesso a meno che la differenza di trattamento possa essere giustificata da fattori oggettivi» (Commissione Europea 1998, 23).

Esistono varie teorie e modelli economici per spiegare la discriminazione di genere sul mercato del lavoro. Gary Becker (1930-2014) individua un tipo di discriminazione che chiama “gusto per la discriminazione”, che si configura come un gusto contro l'associazione con un particolare gruppo. Il gusto per la discriminazione fa sì che il datore di lavoro, gli altri dipendenti o i clienti agiscano come se ci fosse un costo non pecuniario associato all'assunzione di una donna, al lavorare con una donna o ad acquistare un bene o servizio da una donna (Blau e Winkler 2017).

Altri tipi di discriminazione sono più sottili e possono far parte delle barriere invisibili del *glass ceiling*, come l'assenza di modelli di ruolo a disposizione delle donne, la percezione che una donna non si adatterebbe a lavorare in un determinato gruppo allo stesso modo di un uomo e la contaminazione degli stereotipi di genere nella valutazione delle competenze di una dipendente (Blau e Winkler 2017).

La discriminazione statistica è una tipologia di discriminazione diretta che viene determinata da una percezione di differenza tra un gruppo rispetto ad un altro (Aislinn Bohren, et al. 2023). Nell'ambito occupazionale e riferendosi alla discriminazione sulla base dei generi, la discriminazione statistica fa sì che datori di lavoro ritengano che in media le donne siano meno produttive o meno stabili e trattano ogni donna come se si conformasse alla media (Blau e Winkler 2017).

La discriminazione statistica si divide, a sua volta, in due fenomeni distinti: la discriminazione statistica accurata e la discriminazione statistica non accurata.

La discriminazione statistica accurata produce decisioni che si basano sulla corretta interpretazione di dati statistici che sono effettivamente rappresentativi della realtà. Ciò può portare però a trattare tutti gli individui di un determinato gruppo come se si comportassero come l'individuo medio del gruppo, trascurando le differenze individuali.

La discriminazione statistica non accurata è dovuta a credenze imprecise, che derivano da una interpretazione erronea dei dati statistici. L'interpretazione erronea può essere innocente, ma può anche celare un *animus*, ossia un'intenzione di discriminare, per cui l'individuo discriminante non è disposto a cambiare idea anche una volta che vengono rivelati gli errori di interpretazione statistica (Aislinn Bohren, et al. 2023).

Un ulteriore concetto utile a spiegare la discriminazione è quello di stereotipo, definito di Hilton e Von Hippel (1996) come "rappresentazione mentale delle differenze reali tra i gruppi [...] che consente un'elaborazione delle informazioni più facile ed efficiente" (Bordalo, et al. 2016, 1755). Gli stereotipi sono collegati alle euristiche dei giudizi di probabilità, per cui si tende a semplificare la percezione degli individui di gruppi eterogenei attribuendo a tutti le stesse caratteristiche. Normalmente, gli stereotipi dipendono dalle caratteristiche reali di un gruppo di cui ci si sofferma sui tipi più rappresentativi e tendono, da un lato, ad amplificare le differenze sistematiche dei gruppi,

dall'altro a modificarsi in base al contesto, ossia in base al gruppo di confronto (Bordalo, et al. 2016).

1.3 Dati riguardanti il divario di genere.

Di seguito si riportano i dati essenziali di alcuni dei documenti di riferimento a livello mondiale, europeo e italiano riguardo al divario di genere.

1.3.1 Il Global Gender Gap Report 2024

Il Global Gender Gap Report è un documento pubblicato ogni anno dal World Economic Forum, che a partire dal 2006 valuta l'andamento della parità di genere nei Paesi di riferimento. Nel 2006 il report riguardava 101 Paesi, mentre il report del 2024 ne comprende 146. Tale report misura l'entità del divario attraverso il Global Gender Gap Index, un indice che misura i punteggi di ogni Paese su una scala da 0 a 100, in cui 100 rappresenta la piena parità raggiunta (World Economic Forum 2024). Un altro strumento utilizzato all'interno del report è il Punteggio di Parità, per cui per ciascun indicatore si calcola il rapporto tra il valore di ciascun indicatore per le donne e il valore per gli uomini. Un punteggio di parità uguale a 1 indica una parità di genere completa, il divario di genere, invece, rappresenta la distanza dalla piena parità (World Economic Forum 2024).

Oltre a dare una visione globale del divario di Genere, il report distingue quattro dimensioni chiave: partecipazione economica e opportunità, livello di istruzione, salute e sopravvivenza ed empowerment politico. I dati raccolti dal World Economic Forum dimostrano che l'indice di divario di genere a livello globale, misurato sui 146 Paesi analizzati, è del 68,6% ed è cresciuto dello 0,1% nell'ultimo anno. I dati nelle quattro dimensioni, però, dimostrano variazioni notevoli:

- Nell'ambito della salute e sopravvivenza, l'indice segna un 96%;
- Nell'ambito dell'istruzione, l'indice segna un 95%;
- Nell'ambito della partecipazione economica, l'indice segna un 60,5%;
- Nell'ambito dell'empowerment politico, l'indice segna un 22,5% (World Economic Forum 2024, 5).

Il report stesso segnala che, nonostante ci sia un lieve miglioramento a livello globale, la disparità di genere si evolve a velocità differenti nelle diverse regioni del mondo e la sostenibilità della tendenza al miglioramento è incerta.

Soffermandosi sull'ambito economico, basandosi sui dati di LinkedIn, il report segnala come le donne rappresentano il 42% della forza globale, ma anche questo dato può essere scomposto: risulta, infatti, che «mentre le donne sono vicine a occupare quasi la metà delle posizioni di livello base, non sono in grado di rappresentare solo un quarto dei ruoli di C-suite»¹ (World Economic Forum 2024, 7).

Secondo il report, le differenze nella composizione di genere tra la forza lavoro e la leadership complessiva dei diversi settori continuano a contribuire alla segregazione delle donne in tutti i settori. I settori che contano di una percentuale di partecipazione femminile superiore al 50% sono servizi sanitari e di assistenza, istruzione, servizi ai consumatori e settore governativo e pubblico; i settori con minore partecipazione femminile sono, invece, servizi pubblici, fornitura, catena e trasporti, petrolio, gas ed estrazione mineraria e infrastrutture, anche se, a partire dal 2016, si è registrata una tendenza positiva in tutti questi settori.

All'interno del documento si afferma che la proporzione diseguale di donne in tutti i settori implica un aumento della disparità di genere nella forza lavoro a livello generale e contribuisce in maniera importante al divario retributivo di genere. Si aggiunge, inoltre che le posizioni di alto livello rimangono poco accessibili per le donne a livello globale.

1.3.2 2023 Report on Gender Equality in the EU.

Il report annuale sull'uguaglianza di genere nell'Unione Europea è un documento redatto dalla Commissione Europea che affronta diversi temi riguardanti il divario di genere in differenti ambiti basandosi sulle statistiche dell'Eurostat. Il report del 2023 ricapitola la situazione post-pandemica, evidenziando i cambiamenti del mondo lavorativo che hanno avuto un grande impatto nell'economia negli ultimi anni.

Secondo il report, confrontando i dati del 2023 con quelli del 2021 si può constatare che alcuni livelli pre-pandemici di occupazione e crescita siano stati recuperati, ma che,

¹ Per ruoli C-suite s'intendono le posizioni al vertice di un'azienda.

nonostante leggeri progressi nella riduzione del divario di genere nel mercato del lavoro, rimangono differenze visibili (Commissione Europea 2023).

La partecipazione delle donne al mercato del lavoro è pari al 67,7%, un dato positivo e in aumento, che però nasconde grandi differenze fra i diversi Stati. Si è constatato che una percentuale più alta di donne rispetto alla percentuale di uomini è impiegata in lavori part-time in quasi tutti gli stati, un dato molto probabilmente legato ai differenti ruoli di genere nella cura della casa e della famiglia. Secondo il documento, infatti, «nel 2021, la “cura degli adulti con disabilità o dei bambini” è stata la ragione principale per lavorare part-time per il 26,2% delle donne rispetto a solo il 5,2% degli uomini» (Commissione Europea 2023, 15-16).

Secondo i dati riportati nel report, avere figli ha un impatto tendenzialmente positivo sull'occupazione degli uomini, mentre per le donne è il contrario: «nel 2021, i tassi di occupazione dei lavoratori con almeno un figlio di età inferiore ai sei anni sono sorprendentemente diversi per le donne e gli uomini: su una media dell'UE, è del 90,2% per gli uomini contro il 67,2% per le donne» (Commissione Europea 2023, 17). Inoltre, si può affermare che il divario occupazionale di genere aumenta all'aumentare del numero di figli per ogni famiglia.

Il documento segnala che, in base ai dati del 2021, il divario retributivo di genere si attesta al 12,7% nell'Unione Europea, un dato in calo rispetto alle precedenti analisi del 2018, che indica che le donne guadagnano, in media, 0,83 euro per ogni euro guadagnato da un uomo. La commissione precisa che tale divario esiste per vari fattori e che il divario tende ad aumentare all'avanzare dell'età degli individui presi in analisi a causa di disuguaglianze nei sistemi pensionistici.

Riguardo alla segregazione di genere, infine, il report spiega:

La segregazione di genere, cioè la distribuzione ineguale tra donne e uomini, tra settori, occupazioni e campi di studio, rimane profondamente radicata nell'UE. La segregazione di genere è spesso legata agli stereotipi di genere; come tale restringe le scelte di vita e le opzioni di istruzione e occupazione. Contribuisce anche al divario retributivo di genere, alla limitazione dell'accesso a determinati posti di lavoro e alla perpetuazione di rapporti di potere di genere disuguali nelle sfere

pubbliche e private, rafforzando quindi ulteriormente gli stereotipi di genere (Commissione Europea 2023, 29).

1.3.3 Analisi dei divari di genere nel mercato del lavoro e nel sistema previdenziale attraverso i dati INPS.

Il rapporto dell'INPS (Istituto Nazionale della Previdenza Sociale) prende in considerazione diversi ambiti del divario di genere nel nostro Paese basandosi su dati del 2022. In questo documento, si definisce il tasso di femminilizzazione la percentuale di donne lavoratrici rispetto al totale degli occupati, che nel 2022 ammontava a 41,7%. Il documento analizza anche il fenomeno della segregazione occupazionale orizzontale, affermando che il tasso di femminizzazione è di circa il 79% nella sanità, 77% nell'istruzione e 53% nella ristorazione, mentre, per esempio, nel settore manifatturiero è pari a solamente il 30%. Riguardo alla segregazione verticale, secondo il rapporto INPS circa l'1,2% degli uomini occupa posizioni dirigenziali, lo stesso dato, per le donne, è inferiore allo 0,5% (INPS 2024, 9).

Secondo il documento, la retribuzione annuale e giornaliera delle donne rimane inferiore di quella degli uomini con caratteristiche simili, un dato che trova una sua spiegazione, in base a quanto presentato nel rapporto, nel fatto che molte più donne che uomini scelgono un contratto part-time e a tempo determinato. I dati INPS dimostrano infatti che il lavoro part-time è nel nostro Paese una “prerogativa femminile” (INPS 2024, 48): il 47,7% delle donne è occupata a tempo parziale a fronte del 17,4% degli uomini (INPS 2024, 50).

Il documento, inoltre, delinea almeno tre fattori chiave per capire il gender gap nel nostro Paese: la retribuzione oraria, i tempi di lavoro e l'anzianità contributiva (INPS 2024). In base ai dati sui tempi di lavoro, infatti, risulta che il numero di giorni retribuiti è in media 221 per le donne e 234 per gli uomini (INPS 2024).

Riguardo al divario di reddito di genere, i dati dell'INPS rivelano come ci siano differenze nei livelli retributivi anche tra lavoratori e lavoratrici con la stessa qualifica professionale, con scostamenti maggiori paragonando i livelli retributivi dei dirigenti (INPS 2024). Secondo i dati raccolti in questo rapporto, la retribuzione media femminile lorda nominale era pari a circa 17.300 € nel 2022, al fronte dei 24.500€ per gli uomini (INPS 2024, 29). All'interno del documento sono inoltre presenti analisi che quantificano il gender gap per

ogni regione, rivelando che nelle regioni del Nord, soprattutto nell'Emilia Romagna, nel Friuli-Venezia Giulia, nella Lombardia e nel Veneto, si registra un divario più marcato (INPS 2024).

Capitolo II. Analisi storico-artistica del divario di genere nella produzione di arti visive.

Con il fine di comprendere i meccanismi che determinano la persistenza di un divario di genere del mercato dell'arte nell'attualità, risulta necessario non solo dedicare parte di questa tesi a descrivere il mercato in sé, ma anche approfondire come il ruolo della donna-artista si sia evoluto nella storia, a partire dal Medioevo fino all'epoca contemporanea. Il capitolo si propone di fornire un breve *excursus* storico, concentrandosi sul ruolo della donna nella creazione artistica durante i diversi periodi della storia, in modo da rivelare le dinamiche che hanno formato la nostra concezione di "artista" e che, di conseguenza, hanno determinato le condizioni in cui si crea arte.

2.1. Il divario di genere nella produzione artistica durante il Medioevo

Il termine Medioevo si riferisce convenzionalmente al periodo che va dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476) e la scoperta dell'America (1492). Nonostante ciò, non tutti gli storici sono d'accordo sulla datazione e differenti tradizioni storiografiche tendono a dividere il periodo in diversi modi. Paolo Delogu, nella sua "Introduzione alla storia medioevale" sostiene che non si possa dare una periodizzazione univoca e precisa al Medioevo (Delogu 1994).

In Storia dell'Arte, alcuni studiosi riconoscono già nell'arte tardo-romana e paleocristiana delle nuove tematiche estetiche, posizionando quindi l'inizio dell'arte medioevale nel V sec. d.C. Tra questi, Erwin Panofsky, che nell'articolo "Renaissance and Renascences" afferma che convenzionalmente il Medioevo artistico inizia proprio nel V sec (Panofsky 1994, 201-2). Altri, come per esempio Ernst Kitzinger, attribuiscono la nascita dell'arte medioevale alle invasioni barbariche dell'Impero Romano, nel VII sec., ritenendo più opportuno considerare il periodo compreso tra il III sec. e il VII sec. come "pre-medioevale" (Kitzinger 1977, 1-3). Per quanto riguarda la fine del periodo medioevale, molti storici dell'arte concordano sul fatto che le opere d'arte realizzate nella prima metà del XV secolo a Firenze si possano già considerare Rinascimentali, basti pensare alla Cupola del Duomo di Firenze del Brunelleschi, che si costruì tra 1420 e 1436 (Panofsky 1994; Paoletti, John T. e Radke 1997).

Oltre alle differenti teorie e proposte per delineare i confini cronologici del Medioevo, esistono diverse convenzioni sulla divisione in periodi del Medioevo stesso:

tradizionalmente in Italia e in Francia si distingue tra Alto Medioevo, che riguarda gli anni compresi tra la caduta dell'Impero Romano d'Occidente e l'anno mille, e il Basso o tardo Medioevo, tra l'anno mille e la Scoperta dell'America. In Germania e in ambito anglosassone, invece, si tende a dividere tra Basso Medioevo, che comprende i secoli tra il V e il VIII, il Pieno Medioevo, dal IX secolo al XI, e il Tardo Medioevo, dal XII al XV (Frugoni e Barbero 1994).

Un aspetto importante da sottolineare è che il termine "Medioevo" per come se ne fa uso convenzionalmente si riferisce al contesto geografico europeo, in quanto altre civiltà e zone geografiche non condividono la scansione cronologica occidentale del passato e chiamano "Medioevo" altri periodi della loro storia che hanno avuto luogo in epoche diverse.

Per convenzione, in questa tesi farò riferimento alla periodizzazione di tradizione italiana.

Ciò che è certo è che, sebbene il Medioevo sia stato visto per molto tempo come un periodo buio della storia dell'umanità, in realtà si tratta di mille anni di storia in cui si susseguono differenti modelli economici, sociali e culturali, che caratterizzano le differenti fasi dell'epoca stessa.

I primi secoli del Medioevo sono caratterizzati, in Europa, dalla crisi che seguiva la caduta dell'unità politica dell'Impero Romano, collegata alle migrazioni delle popolazioni germaniche e alla ruralizzazione del territorio in contrapposizione alla tendenza romana di creare città. Si tratta però anche di un periodo di incontro tra l'eredità del mondo classico e il mondo germanico. Le relazioni di potere in questo periodo, mancando un forte potere centrale, si basano su rapporti di fedeltà personale e si diffonde la pratica del vassallaggio (Frugoni e Barbero 1994).

A partire dall'anno mille, si registra un'importante crescita demografica dovuta a miglioramenti tecnologici quali la rotazione triennale in agricoltura. È un periodo di relativo benessere, se comparato alle condizioni di vita dei secoli precedenti, che permette il consolidamento dell'autorità dei signori e il fenomeno dell'incastellamento (Frugoni e Barbero 1994).

Nell'Alto Medioevo, l'Europa visse un periodo di graduale fusione delle culture celtiche, romane e germaniche in un'unica società, fino alla formazione di una struttura sociale

unica, definita da una piramide di potere al cui apice si incontrava l'aristocrazia, seguita dalla contadina libera, la contadina non libera e gli schiavi. In questo contesto, le donne venivano considerate inferiori agli uomini della stessa classe sociale. Nonostante ciò, non è da escludere che alcune donne siano comunque riuscite a ritagliarsi posizione di potere: ne sono un esempio le badesse, che godevano di posizioni di relativa forza durante l'Alto Medioevo (Bardsley 2007).

A partire dall'anno mille, si registra un cambiamento tecnologico che si riflette nell'ambito sociale e culturale. Cresce il rendimento dell'agricoltura e, di conseguenza, aumentano gli standard di vita, si sviluppano le città, le scuole diventano sempre più numerose e nascono le prime università. Si stima che a tra i secoli XI e XIV la popolazione europea sia raddoppiata (Bardsley 2007).

Ciò non significò, però, un miglioramento della condizione delle donne rispetto a quella degli uomini. Ad esempio, esse raramente appartenevano alle gilde o alle corporazioni, associazioni che riunivano i lavoratori di ogni categoria professionale, così come erano escluse dalle università. Nel Basso Medioevo, nonostante i molti cambiamenti sociali e culturali, lo status delle donne non ha subito variazioni sostanziali. Il secolo XIV è segnato dalla diffusione della peste, un'epidemia che segnò un drastico calo demografico in tutta Europa, che però non sembra aver segnato un cambio nei ruoli di genere (Bardsley 2007).

Uno degli aspetti che segna il passaggio tra Medioevo e Rinascimento a livello artistico è il riconoscimento dello status di artista: di fatto nel Medioevo l'artista non era concepito come un genio creativo, ma come un ordinario artigiano. Da ciò deriva il fatto che spesso le opere d'arte non erano firmate e i prodotti artistici Medioevali sono di difficile attribuzione.

Esistono fonti che attestano che le donne partecipassero alla creazione di opere d'arte, soprattutto nella città di Bologna nel Secolo XIII, ma è certamente difficile affermare se oltre a queste ci fossero altre donne che lavoravano in laboratori diretti da uomini: in questo caso, infatti, le loro firme non apparirebbero sulle opere finite (Bardsley 2007).

Un'altra questione complica il problema di attribuzione delle opere medioevali è il fatto che spesso l'artigiano, l'ideatore dell'opera e il mecenate o committente sono identificati come autori dell'opera stessa, motivo per cui la presenza di un nome o una firma non

indica necessariamente il soggetto che definiremmo creatore dell'opera in chiave moderna (Weyl Carr 1997).

Come nota Therese Martin, a capo del dipartimento di studi medioevali del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) di Madrid, spesso l'attribuzione di opere del Medioevo si basa sulle iscrizioni presenti sulle opere stesse, che normalmente contengono la formula *me fecit*. Tale formula, tradotta letteralmente con *mi fece*, può assumere differenti significati, appunto perché nel medioevo artigiano, ideatore e mecenate potevano essere considerati allo stesso tempo creatori dell'opera. Secondo la ricercatrice spagnola, spesso nel leggere il nome di una donna associato alla formula si è dato per scontato che ci si riferisse alla committente della opera, mentre quando appare il nome di un uomo si assume si tratti dell'artigiano, in base ad una concezione che trascura il ruolo che la donna potrebbe aver avuto nella creazione artistica (Martin 2015). Martin evidenzia anche il fatto che, nel caso in cui gli storici non riescano a trovare il nome dell'autore di un'opera attraverso le fonti che sono sopravvissute, essi tendono a nominare gli artisti 'Maestro di...', ignorando completamente la possibilità che il lavoro sia stato eseguito da una donna (Martin 2012).

Allo stesso tempo, però, si può constatare che per tutta l'epoca medioevale i conventi siano stati centri di creazione artistica, soprattutto per quanto riguarda la produzione di ricami, illustrazione di manoscritti e disegni, ad un livello per il quale durante l'Alto medioevo alcuni ufficiali e consigli ecclesiastici avevano lamentato il fatto che alcune monache trascorrevano troppo tempo a produrre ricami. È possibile che il ruolo delle donne nella creazione di manufatti quali i ricami fosse semplicemente di tipo pratico e che la progettazione dei disegni fosse eseguita da uomini (Bardsley 2007, 160-3).

I conventi si configuravano non solo come centri religiosi e di potere, ma in un'epoca in cui l'accesso all'università era permesso solo agli uomini, essi si trasformano nel centro della vita intellettuale e artistica per le donne, e l'accesso a tali strutture era spesso determinato dalla provenienza da una famiglia nobile (Chadwick e Frigeri 2020, 66).

Per comprendere l'importanza artistica del fatto che le donne durante il Medioevo si occupassero della creazione di ricami e miniature bisogna ricordare che la concezione per la quale esiste una differenza tra arti minori e decorativi e manifestazioni artistiche più rilevanti, ossia la pittura, la scultura e l'architettura, ha origine in epoca Moderna e tale

distinzione non esisteva nel Medioevo (Martin 2012, 20-2). Ciò significa che, in un certo senso, all'interno della concezione medioevale della produzione artistica alle donne era concesso produrre opere che avevano la stessa importanza delle opere prodotte dagli uomini. Nonostante ciò, tale pratica era riservata a coloro che facevano parte di un convento e limitata a pratiche artistiche concrete, come la creazione di ricami.

Per quanto riguarda il ruolo delle donne come committenti o patrocinatrici delle arti, è innanzitutto importante affermare che si trattava di un'attività riservata alle appartenenti ad una élite economica e sociale (Bardsley 2007, 182-3).

In conclusione, possiamo affermare che sia sostanzialmente vero che le donne occupavano un ruolo di inferiorità rispetto agli uomini durante tutta l'epoca Medioevale e che il loro status spesso non gli permetteva di esercitare le arti visive, allo stesso tempo, però, esistono diverse fonti che testimoniano che in alcune circostanze, come nel caso dei conventi, le donne si potevano cimentare nelle arti, e che la concezione per la quale esse erano totalmente escluse da questo tipo di attività è stata veicolata da una narrazione della storia che ha spesso dato per scontato che a produrre opere d'arte potessero essere solamente uomini.

2.2 Il divario di genere nella produzione artistica durante l'Età Moderna

Nonostante gli storici non siano completamente d'accordo sulla datazione (Kaufmann 2010), convenzionalmente si considera età Moderna il periodo che va dalla fine del Medioevo, che coincide con il 1492, anno della scoperta dell'America, fino all'inizio dell'Età Contemporanea, che coincide con l'inizio della Rivoluzione Francese nel 1789, o, per alcuni studiosi, con l'inizio della Rivoluzione Industriale alla fine del XVIII secolo (Treccani s.d.). Con il fine di semplificare la questione, in questa tesi si considera Età Moderna il periodo compreso tra il secolo XV e la fine del secolo XVIII.

2.2.1. Il Rinascimento

Datare con certezza l'inizio e la fine del Rinascimento non è semplice. Come si è detto, normalmente si tende a considerare il 1492 come anno che divide l'Epoca Medioevale dall'Epoca Moderna, ma bisogna notare che il 1492 è anche l'anno di morte di Lorenzo de' Medici, considerato uno dei personaggi fondamentali per lo sviluppo artistico e culturale del Rinascimento. Per lo meno a Firenze, infatti, possiamo affermare che caratteristiche del tutto rinascimentali iniziarono ad apparire già all'inizio del secolo XV:

ad esempio, al 1401 risale la costruzione della Cupola del Duomo da parte di Brunelleschi (1337-1446), considerata a tutti gli effetti un'opera rinascimentale.

Generalmente, in ambito storico-artistico si inizia a parlare di Rinascimento riferendosi alla città di Firenze nel XV secolo (Argan 1968, 251), e si tende a considerare che in Italia il Rinascimento finisca nel 1527, anno del Sacco di Roma (Britannica s.d.). In quasi due secoli, il Rinascimento passa da essere un movimento locale della capitale toscana a diffondersi in altre città italiane ed europee, per cui è necessario tenere in considerazione anche le differenze geografiche nel momento della datazione. Nel resto d'Europa, infatti, si considera che il Rinascimento si sia protratto per tutto il secolo XVI (Britannica s.d.).

Come è noto, il Rinascimento è un periodo di grandi cambiamenti sociali e culturali, che coinvolgono tutti gli aspetti della vita degli individui. In ambito storico-artistico, le innovazioni principali hanno come epicentro la città di Firenze, soggetta al potere della famiglia Medici. Di tutte le questioni che hanno registrato un cambiamento interessante rispetto al Medioevo, per i fini di questa tesi risulta interessante considerare come ha cambiato il ruolo dell'artista nella società rinascimentale e come sia cambiato il suo status.

Se durante il Medioevo, infatti, l'artista non era altro che un semplice artigiano, a partire dal Rinascimento si sviluppa l'idea della straordinarietà dell'artista. Ciò si deve in primis alla ribellione di Brunelleschi dalle leggi corporative che vincolavano gli artigiani alle gilde di settore. L'architetto fiorentino, considerato il primo architetto della storia nell'accezione moderna del termine, rifiutò di pagare i tributi alla corporazione dell'arte de' maestri di pietra e legnami di cui, fino a quel momento, era necessario far parte per poter esercitare il suo mestiere. Il gesto del Brunelleschi fu di fatto il primo passo verso l'emancipazione dell'artista (Wittkower e Wittkower 2022).

Nello stesso periodo in cui Brunelleschi si emancipava dalla dipendenza dalle corporazioni, Cennino Cennini (1370-?) scrisse *Il Libro dell'Arte*, in cui appariva una descrizione della condotta di un nuovo tipo di artista (Wittkower e Wittkower 2022, 24). Poco più tardi, Lorenzo Ghiberti (?-1455) scriveva i *Commentari*, in cui inseriva una propria autobiografia, sintomo dell'affermazione di una nuova maniera di pensare al proprio ruolo, come artista, all'interno della società (Wittkower e Wittkower 2022). Altro testo fondamentale dello stesso periodo fu il *De Pictura* di Leon Battista Alberti (1404-

1472), che si configura come un insieme di regole formali che forniscono una solida base teorica alla pittura, elevando lo status sociale della pratica artistica (Wittkower e Wittkower 2022).

L'opera chiave per capire quale fosse il ruolo dell'artista nel Rinascimento è senza dubbio *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari (1511-1574), pubblicate per la prima volta nel 1550. Nelle *Vite*, Vasari raccoglie le biografie dei più grandi artisti della sua epoca, componendo un'opera che cambierà per sempre il modo di vedere la storia dell'arte. In quest'opera non sono solo presentate le biografie degli artisti, ma anche le idee di Vasari sull'arte stessa. È in questo frangente che si delinea l'idea di genio artistico, già presente nell'Arte Classica, ossia il concetto per cui l'artista passa da semplice artigiano a individuo dotato di una sensibilità speciale, capace di imitare la realtà in una maniera che non sarebbe possibile per gli altri individui. Ma è in questo frangente che nasce anche la concezione della gerarchia dei generi pittorici, per la quale il genere più nobile è la pittura di storia, seguita dal ritratto, il paesaggio e la natura morta. Le innovazioni teoriche apportate da Vasari e la diffusione della sua opera sono quindi degli aspetti fondamentali da tenere in considerazione per capire il ruolo dell'artista durante il Rinascimento.

La pubblicazione di queste opere evidenzia l'affermarsi di una nuova concezione del ruolo dell'artista all'interno della società rinascimentale fiorentina, che parte dall'auto concezione degli artisti stessi. Essi non si considerano più artigiani e non vogliono più far parte delle corporazioni, ma poter lavorare autonomamente, assumendo un ruolo di maggior importanza sociale che viene supportato dalla pubblicazione di autobiografie e biografie di artisti e da testi teorici che danno fondamento scientifico al proprio lavoro.

Per capire quale fosse il ruolo delle donne artiste durante il Rinascimento bisogna innanzitutto constatare che l'instaurarsi di un nuovo modello economico-sociale che segna la fine del Medioevo non migliora la condizione delle donne. La letteratura cortigiana dell'epoca, infatti, delinea una serie di norme e convenzioni sociali associate al ruolo della donna, sancendo la castità come norma femminile e strutturando la relazione dei sessi come una relazione di dipendenza femminile e di dominazione maschile. La negazione dell'indipendenza delle donne è riscontrabile anche negli scritti sull'istruzione, sulla vita domestica e sulla società (Kelly 2014). Inoltre, l'esercizio di potere politico da

parte di donne risulta, nonostante le eccezioni, ridotto rispetto al contesto sociopolitico feudale (Kelly 2014).

Nell'ambito della produzione artistica, bisogna rimarcare l'importanza delle *Vite* di Vasari nella definizione del ruolo dell'artista. In tutta l'opera di Vasari, però, viene riportata una sola vita d'artista femminile, quella di Properzia dei Rossi (1490-1530), a fronte di 140 vite d'artisti uomini (ffolliott 2014, 425).

La biografia di Properzia de' Rossi non viene riportata da Vasari nelle *Vite* con la stessa completezza che si riscontra nelle altre biografie d'artista presenti nell'opera. Ci sono varie possibili interpretazioni relative al motivo per il quale Vasari decide di includere questa artista ma, allo stesso tempo, di non trattarla alla pari dei suoi colleghi maschi. Una ragione plausibile dell'inclusione di de' Rossi nelle *Vite* è la volontà di aggiungere varietà letteraria all'opera, riprendendo anche l'esempio della *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio (77-78 d.C.). Per quanto riguarda, invece, il fatto di averla trattata in maniera meno approfondita e più frettolosa rispetto alle biografie degli artisti uomini, esso può derivare dalla concezione diffusa all'epoca secondo il quale le donne erano intellettualmente inferiori agli uomini, e quindi includere anche donne tra le artiste sarebbe stato controproducente nel tentativo di aumentare lo status sociale ed elevare il ruolo degli artisti dell'epoca. La biografia di Properzia viene infatti introdotta dal Vasari tramite il topos letterario delle "donne degne", per il quale si evidenzia la straordinarietà e la singolarità dell'artista che, nonostante sia una donna, si avvicina ai canoni maschili dominanti (Dabbs 2009).

Nelle *Vite*, tutte le donne che vengono introdotte hanno un ruolo minore o addirittura negativo, in quanto si pensa che potessero essere elementi che limitano il genio maschile, e le poche donne artiste che vengono citate sono presentate espressamente come eccezioni alla norma (Schleif 1998).

Un altro aspetto da sottolineare è che le Accademie, istituzioni chiavi per la formazione negli artisti a partire dal 1563, anno di fondazione dell'Accademia delle Arti e del Disegno a Firenze, di norma non ammettevano la partecipazione alle donne (ffolliott 2014).

Questo aspetto è trattato da Linda Nochlin (1931-2017) nel suo famoso saggio del 1971 "Perché non ci sono state grandi artiste?", dove non solo evidenzia la difficoltà delle artiste

di accedere alle Accademie durante tutta l'età moderna, ma pone l'attenzione sul fatto che, anche quando le norme delle istituzioni ufficiali permetteranno alle donne di accedere all'istruzione artistica, esse saranno escluse dallo studio del nudo dal vivo (Nochlin 2019).

L'esclusione delle donne dalle lezioni in cui nelle Accademie era permesso copiare il nudo dal vivo può, ad un primo approccio, sembrare un problema minore, in realtà, tenendo conto della gerarchia dei generi pittorici che ha inizio nelle teorie di Vasari, esso significa di fatto escluderle dalla produzione di pittura di storia, che era considerato il genere più nobile e che necessitava, per la sua realizzazione, di un attento studio anatomico.

Tenendo sempre in considerazione la gerarchia dei generi pittorici, è utile notare che sulla base dei registri delle gilde e dei dati biografici registrati durante il primo periodo moderno la maggior parte delle donne che si dedicavano alle arti visive erano pittrici, a causa dell'accessibilità dei mezzi e per la crescente importanza del mercato dei dipinti (Dabbs 2019). La maggior parte delle artiste si occupava di dipingere nature morte, una tematica che non necessitava di particolari studi anatomici e che ha come soggetto oggetti che all'epoca erano facilmente accessibili alle donne .

Secondo Whitney Chadwick (1943), storica dell'arte americana, il clima culturale di Firenze nei secoli XIV e XV impediva alle donne di partecipare alla creazione di opere d'arte, ma in altri centri e a partire dal secolo XVI la situazione cambia (Chadwick e Frigeri 2020, 96). Questo avvenne principalmente perché nella città toscana, la visione dell'arte come attività pubblica, così come voluto dalla famiglia Medici, la rese un'attività principalmente maschile, che si rifaceva al sistema di parentela fiorentina che sottolineava la discendenza patrilineare e la residenza padrilocale (Chadwick e Frigeri 2020).

Chadwick evidenzia, inoltre, un altro aspetto: l'insegnamento della matematica diventa fondamentale per tutte le professioni artistiche a partire dall'introduzione della prospettiva lineare da parte del Brunelleschi, e normalmente era un tipo di formazione prevalentemente maschile (Chadwick e Frigeri 2020). Questo fece sì che le donne che si dedicavano alla pittura lo facevano tramite l'intuizione e senza seguire le teorie geometrico-matematiche su cui la pittura si basava (Chadwick e Frigeri 2020).

In sintesi, quindi, l'emancipazione dell'artista che segna l'inizio del Rinascimento e che cambia completamente l'accezione del suo ruolo non sembra riguardare le artiste donne, che non godono dei benefici di essere considerate delle lavoratrici autonome, che non vengono celebrate da opere biografiche e autobiografiche e che non possono applicare i principi scientifici del lavoro dell'artista impartiti nelle accademie.

Nonostante, però, tutti gli ostacoli che le donne dovevano superare per dedicarsi alle pratiche artistiche, il Rinascimento è anche il periodo in cui si riconoscono i lavori di alcune donne artiste, come Lavinia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-1654) o Sofonisba Anguissola (1532-1625), per citarne alcune di ambito italiano.

È interessante analizzare come queste artiste siano presentate dai propri biografi per capire ulteriormente quale fosse il ruolo della donna artista all'epoca. Lavinia Fontana fu una delle più importanti artiste professioniste del Rinascimento, celebrata da diversi biografi dell'epoca (Dabbs 2009). All'interno delle biografie dell'artista, però, risalta il ruolo assegnato alle figure maschili della vita di Fontana, non propriamente per denigrare il lavoro dell'artista, ma più che altro per darle maggior prestigio (Dabbs 2009). Un elemento che risalta nella biografia di Fontana raccontata da Giulio Mancini (1559-1630) è l'affermazione che l'abilità pittorica dell'artista derivasse in qualche modo dalla sua bellezza fisica: la bellezza che rappresentava nelle opere era un riflesso della propria bellezza. Questo aspetto, per quanto possa sembrare retorico, identifica Fontana come oggetto passivo piuttosto che come genio artistico (Dabbs 2009).

Per quanto riguarda la vita di Artemisia Gentileschi, riportata da Baldinucci in *Notizie dei professori del disegno* (1681), è innanzitutto fondamentale specificare che il biografo ha deciso di omettere eventi biografici quali l'ammissione di Gentileschi all'Accademia del Disegno di Firenze, ma anche questioni più personali, quali il fatto di aver avuto quattro figli mentre viveva a Firenze o l'essere stata stuprata dal collega artista Agostino Tassi (Dabbs 2009). Un altro elemento interessante è il fatto che il biografo decide di soffermarsi soprattutto sui ritratti e sulle nature morte realizzate da Gentileschi, nonostante la produzione dell'artista non si limitasse a questi due generi pittorici, fattore che probabilmente proviene da nozioni stereotipate collegate alla produzione artistica femminile (Dabbs 2009). Infine, risulta utile riportare l'apertura della biografia di Gentileschi scritta da Baldinucci:

C'era in questa nostra regione [cioè Firenze] una figlia di Orazio Gentileschi [che era] estremamente bella nell'aspetto, e un'abile pittrice come non ho mai trovato tra le altre donne, che è stata fatta la moglie di un certo Pierantonio Schiattesi (Balducci 2009, 147).

In queste poche righe viene presentato un tema ricorrente nelle vite delle artiste, ossia la loro eccezionalità all'interno del genere femminile, argomento che viene riportato anche nella biografia di Sofonsiba Anguissola.

Nella biografia di Anguissola, realizzata da Raffaele Soprani nel 1674, infatti, l'artista viene celebrata per la sua eccezionalità tra le donne:

Tuttavia, questo plauso è dovuto ancora di più a Sofonisba, che superando di gran lunga il sesso femminile, si è fatta eccezionale tra le donne a causa della variegata conoscenza che possedeva, e [perché] nell'arte della pittura compete con i più affermati pennelli, gran parte dei quali si è persino dimostrata superiore nel merito (Soprani 2009, 112-13).

Anguissola viene presentata come una personalità peculiare, che dimostra in varie occasioni la sua indipendenza rispetto alle figure maschili della sua vita, infatti, quando Soprani sostiene che Anton Van Dyck (1599-1641), pittore olandese, fosse stato ispirato nel suo lavoro da delle conversazioni avvenute con Anguissola, non lo fa per oscurare i meriti dell'artista cremonese rispetto a quelli del collega, ma più che altro per glorificare il suo lavoro, pur sentendo la necessità di citare un'autorità maschile per legittimare l'abilità dell'artista (Dabbs 2009).

In sintesi, quindi, possiamo affermare che nonostante durante il Rinascimento le caratteristiche necessarie per diventare un "grande artista" siano prettamente maschili, non mancano esempi di artiste donne che sono riuscite a raggiungere un'importanza tale da essere incluse in raccolte biografiche di vite d'artisti. In ogni caso, il modo stereotipato in cui queste artiste vengono raccontate dai propri biografi e l'accento posto sull'eccezionalità di queste donne-artiste mostrano come in questo periodo fosse molto difficile pensare all'uguaglianza tra uomini e donne in ambito professionale.

2.2.2. I Secoli XVII e XVIII

Come si è visto, alla fine del secolo XVI iniziano a sorgere le Accademie, istituzioni che nascono nel pieno Rinascimento ma che si rivelano di importanza fondamentale soprattutto nei secoli successivi. Con la nascita delle Accademie, infatti, si formalizza il processo di educazione artistica e preparazione all'ambiente professionale, che di fatto sostituisce nel tempo il modello tardo-medioevale che si basava su gilde e corporazioni. Nonostante questo cambiamento, però, il modello della bottega, per cui il sapere era trasmesso spesso di padre in figlio e per il quale l'apprendistato presso un grande maestro era fondamentale per la formazione professionale di ogni artista, persiste.

Dopo il 1600 il numero di artiste donne sembra aumentare, a velocità diverse nei vari contesti politici e territoriali: nei Paesi Bassi, infatti, era ampiamente accettato che le donne potessero dedicarsi al lavoro dell'artista, così come, in ambito italiano, a Bologna (Borzello 2000).

Questo dato apparentemente positivo cela però il fatto che solo alle donne di determinate classi sociali fosse possibile l'accesso ad una formazione che le permettessero di dedicarsi all'arte, spesso, inoltre, le artiste erano figlie di artisti e in ogni caso, le donne erano comunque considerate diverse dagli uomini per il tipo di produzione e per il livello dei loro lavori (Borzello 2000). L'esclusione dall'istituzione accademica rimane un grande svantaggio per le donne artiste, e soprattutto per coloro che non provenissero da una famiglia di artisti.

Nel XVII secolo le donne artiste godevano di un prestigio maggiore in Nord Europa, soprattutto in Olanda, dove il sistema delle corporazioni rimase in vigore. Il panorama artistico olandese era dominato dai nuovi ideali della classe media che riflettevano la crescita del commercio e della Chiesa protestante. In questo contesto, il successo delle donne come pittrici è dovuto anche al fatto che natura morta, scene di genere e pittura di fiori, generi che come si è visto erano spesso esercitati da donne, fossero tra i generi preferiti della nuova classe emergente (Chadwick e Frigeri 2020).

Anche in Francia e in Inghilterra, soprattutto nel XVIII secolo, sembra che fosse più facile per le donne artiste avanzare professionalmente rispetto a quanto avveniva nel panorama italiano. Non è infatti un caso che sia proprio in questi contesti che emergono artiste del calibro di Angelica Kauffmann (1741-1807) e Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), o

che Rosalba Carriera, artista veneziana di fama internazionale, si rechi spesso alla corte di Francia.

Nonostante ciò, come sottolinea Chadwick:

Gli sforzi artistici delle donne sono stati più facilmente accettati quando confinati ai media “femminili” ed eseguiti nelle loro case, anche se la portata delle loro produzioni ha sfidato ciò che era considerato appropriato come “rispetto” femminile (Chadwick e Frigeri 2020, 205-7).

Questa idea è portata avanti anche da Griselda Pollock (1949), storica dell'arte e sociologa britannica, secondo la quale sarebbe fin troppo semplicistico soffermarsi al fatto che le donne fossero escluse dal sistema dell'arte del loro tempo. Secondo Pollock, il problema principale era la costruzione attiva della differenza fra le capacità e i risultati artistici delle donne e degli uomini, che ha fatto sì che si istituisse la categoria dell'artista donna come una categoria “altra”, che si scosta dalla norma, ossia dall'arte prodotta dagli uomini (Pollock 2003, 64). Secondo questa visione, quindi, la storia dell'arte ha diviso la produzione artistica in diverse categorie, per poi inserire queste categorie in una sorta di schema gerarchico delle opere d'arte, svantaggiando le donne decidendo, in maniera arbitraria, che il tipo di opere di cui si occupavano non erano tra le più importanti.

2.3. Il divario di genere nella produzione artistica durante l'Età Contemporanea

Definire in maniera univoca ed evitando di generare malintesi l'età contemporanea è senza dubbio una questione complicata, innanzitutto perché non tutti gli studiosi coincidono nell'affermare che l'età moderna finisca con la Rivoluzione Francese (1789), scegliendo invece la Rivoluzione Industriale, che ha inizio con l'invenzione della macchina a vapore nel 1765, come data di fine dell'età moderna (Treccani s.d.). inoltre, in ambito anglosassone, il termine *Contemporary History* si riferisce solamente al periodo successivo alla fine della Guerra Fredda (1989-1992), mentre si chiama il periodo precedente *Late Modern History* (Tosh 2015, 68). Anche in questo caso, ai fini di questa tesi è stata adottata la periodizzazione italiana, e si considera quindi età contemporanea quel periodo di tempo che va dal 1789 all'attualità.

L'età contemporanea si configura così come un periodo di oltre due secoli, il cui inizio è caratterizzato dall'avvento di due rivoluzioni: la rivoluzione politica che ha inizio con la

Rivoluzione Francese e quella tecnologica che ha inizio con la Rivoluzione Industriale che ebbe luogo tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento (Janson e Anthony 1992).

Dal punto di vista storico-artistico l'età contemporanea si caratterizza per il susseguirsi di movimenti e contro-movimenti che spesso superano le frontiere geografiche dei singoli Paesi e si configurano come fenomeni globali (Janson e Anthony 1992).

2.3.1. Il Secolo XIX

La Rivoluzione Francese ha provocato mutamenti sociali che riguardano anche la storia dell'arte e il ruolo delle donne artiste. Alcuni filosofi del periodo, ispiratori della rivoluzione, come il marchese de Condorcet (1743-1794), sembrano aprire la strada ad una concezione più egualitaria e, in un certo modo, moderna del ruolo della donna, mentre altri, come Jean Jacques Rousseau (1712-1778) tendono a limitare il ruolo della donna alla maternità e al matrimonio (Nochlin e Reilly 2015). È inoltre fondamentale ricordare che è proprio in questo periodo che opera Olympe de Gouges (1748-1793), considerata la principale femminista della prima ondata, che scrisse la "Dichiarazione dei Diritti delle Donne" (1791), in cui afferma che tutti i diritti che i cittadini francesi avevano ottenuto durante la Rivoluzione dovessero applicarsi anche alle donne. Nonostante l'impegno di de Gouges e di altre figure fondamentali di quella che oggi si considera la prima ondata femminista, "le donne sono state alla fine sistematicamente escluse dalla maggior parte dei benefici rivoluzionari, incluso il diritto di voto" (Nochlin e Reilly 2015, 120).

La fine del potere assoluto del re porta all'abolizione dell'Académie Royale, che fino alla Rivoluzione si era configurata come l'istituzione chiave per la formazione artistica in Francia. Sorgono, di conseguenza, una serie di altre istituzioni di stampo accademico che accettano opere di diverso genere e realizzate su differenti supporti e che fomentano la partecipazione di dilettanti di entrambi i sessi (Greer 2001). L'autorità centrale dell'Académie Royale viene presto sostituita da quella dell'École des Beaux-Arts, che si impegnava a fornire una formazione artistica gratuita e che metteva in palio, per i migliori artisti, il Prix de Rome, che permetteva di poter viaggiare in Italia per studiare pittura (Greer 2001).

Le donne, però, rimangono di fatto escluse dall'accesso all'École des Beaux-Arts (Nochlin e Reilly 2015), istituzione che permetteva agli artisti di apprendere le tecniche che gli avrebbero permesso di realizzare pittura di storia, che all'epoca si situava all'apice

della piramide gerarchica dei generi. Il sistema dell'arte del periodo si basava infatti sull'esposizione delle opere al Salon e in altre mostre pubbliche in cui i quadri venivano selezionati da una giuria composta per la metà di accademici che si rifacevano ai canoni insegnati all'École des Beux Arts e in altre accademie (Greer 2001).

Nonostante ciò, un numero sempre crescente di artiste donne hanno partecipato al Salon: Nochlin riporta infatti che nel 1801 il 14,6% dei pittori erano donne, nel 1810 il 17,9%, nel 1822 il 14,1% e nel 1835 il 22,2% (Nochlin e Reilly, *Women artists: The Linda Nochlin reader*. 2015, 121). È utile, tuttavia, considerare che, in virtù di quanto detto, le pittrici che partecipavano al Salon presentavano per lo più opere che non si situavano al vertice della gerarchia dei generi, ma più che altro ritratti e pitture di genere. Non potendo, infatti, apprendere le tecniche insegnate nelle accademie, le artiste donne presentavano opere più semplici e di carattere domestico, fattore che fomenta il processo di "borghesizzazione" dell'arte tipico del secolo XIX (Greer 2001). L'abolizione dell'Antico Regime aveva infatti favorito l'ascesa di una classe borghese con gusti diversi rispetto all'aristocrazia, fattore determinante per lo sviluppo artistico dell'epoca, perché la nuova classe sociale dominante aveva gusti distinti da quelli dell'accademia e ricercava opere più immediate e che si potessero apprezzare anche in assenza di riferimenti concreti alla cultura del passato.

La maggiore partecipazione delle donne al Salon, quindi, non è da ricondursi ad un maggiore riconoscimento sociale e professionale delle artiste, ma più che altro all'affermazione della classe borghese, che aveva gusti che non rispettavano esattamente la gerarchia dei generi pittorici di stampo accademico e quindi si avvicinavano di più a tipologie di produzione che erano più facilmente eseguibili anche da donne.

Nella seconda metà del XIX secolo, in Inghilterra ha inizio il Periodo Vittoriano (1837-1901), epoca in cui si afferma la forza politica e sociale della borghesia e si instaura una nuova morale dettata dalla classe dominante. Si afferma un ideale di femminilità per il quale lo spazio riservato alle donne si limitava a quello della casa e l'idea della purezza delle donne si fa sempre più importante, tanto che si generano vere e proprie dinamiche sociali di controllo della sessualità femminile (Chadwick e Frigeri 2020). Nonostante la ferrea morale dell'Epoca Vittoriana, la seconda metà del secolo si caratterizza, in Inghilterra, anche per il riconoscimento di alcuni diritti fondamentali, sanciti, per esempio, dal Divorce Act del 1857, del Matrimonial Causes Act del 1884 o del Married

Women's Properey Act del 1870, atti giuridici fondamentali per la regolamentazione dei matrimoni che ambiscono a proteggere le donne (Chadwick e Frigeri 2020).

In ambito artistico, però, in Inghilterra le donne rimangono escluse alla partecipazione alle accademie. Per questo motivo si registrarono tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento una serie di proteste da parte di donne artiste nei confronti della Royal Academy e nel 1862 cinque studentesse furono ammesse (Nochlin e Reilly 2015). Nonostante le proteste, le regole discriminatorie rimanevano ancora in vigore e all'interno dell'Accademia le poche artiste che potevano accedere non ricevevano la stessa istruzione dei coetanei maschi: come ricorda Nochlin mente gli uomini dipingevano nudi dal vivo, le donne si dedicavano a ritrarre *Draped Living Models*, modelli drappati (Nochlin e Reilly 2015, 132). Benché, quindi, la situazione delle donne rimanga distinta da quella degli uomini artisti, possiamo comunque affermare che durante l'Età Vittoriana si siano registrati alcuni miglioramenti per quanto riguarda il riconoscimento del lavoro delle artiste.

La parziale esclusione delle donne dall'accesso alle istituzioni formali e la persistenza di norme discriminatorie non frena la creazione delle artiste che si trovano però costrette a lavorare in un contesto dilettantistico e domestico, ma non solo. Le donne hanno infatti contribuito in maniera significativa allo sviluppo delle arte decorative tra i secoli XIX e XX, cimentandosi soprattutto nel ricamo e nella produzione di arazzi (Nochlin e Reilly 2015). Nel diciannovesimo secolo, inoltre, si registra un proliferare nella produzione di album di pittura amatoriale da parte di donne, normalmente dipinti con acquarello o semplicemente disegnate (Higonnett 2020). I soggetti prediletti dalle artiste erano fiori e giardini, data la loro disponibilità all'interno dell'ambiente domestico (Higonnett 2020).

Il Movimento Arts and Crafts, sviluppatosi in ambito anglosassone a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento e promosso soprattutto da William Morris (1834-1896), è sicuramente un momento interessante per quanto riguarda lo sviluppo del ruolo delle donne nelle arti visive. Morris, infatti, fonda il movimento per promuovere un ritorno all'artigianato in contrapposizione all'avanzo industriale: si tratta di un tentativo di ridare dignità al lavoro e al design, che dà un nuovo impulso alle arti decorative. In questo contesto infatti molte donne si dedicano soprattutto al ricamo, comprese la moglie, la sorella e la figlia di Morris stesse (Chadwick e Frigeri 2020).

Con l'avvento dell'Impressionismo, la cui prima esposizione risale al 1874, si afferma un nuovo paradigma per cui vengono rivalutati alcuni soggetti pittorici, tra cui i paesaggi e le scene di vita quotidiana. L'Impressionismo sorge in un periodo ben definito della storia francese, tra la fine del Secondo Impero, nel 1870 e lo stabilimento della Terza Repubblica nel 1875, fatti che determinarono un'ulteriore ascesa della classe media, che si afferma anche in ambito culturale (Chadwick e Frigeri 2020).

Nonostante gli impressionisti si dedicassero soprattutto a dipingere spazi pubblici, spesso affollati, la propensione degli artisti a dipingere paesaggi e scene d'interni lascia uno spazio anche alle donne per potersi esprimere (Pollock 2020). Artiste come Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926) di fatto riuscirono a trovare uno spazio nell'ambito artistico dell'Impressionismo, dipingendo soprattutto scene d'interno e vedute dalle proprie case (Pollock 2020).

Berthe Morisot ha goduto di un'educazione artistica privata, in quanto non poteva partecipare alle scuole d'arte ufficiali, e ha iniziato a dipingere *en plein air* grazie alla conoscenza di Camille Corot (1796-1875). Prima di aderire pienamente all'Impressionismo, ha esposto due volte al Salon. A partire dal 1874, Morisot ha esposto con gli Impressionisti, gruppo del quale viene considerata dai critici suoi contemporanei come una delle artiste principali. Nonostante ciò, spesso la figura di Morisot è ricordata più per la sua relazione con Edouard Manet, di cui sposò il fratello, Eugène, che per i suoi meriti artistici (Russell, Erbolato-Ramsey e Houzé 2000).

Mary Cassatt, invece, viene considerata l'unico membro americano del gruppo Impressionista, nonostante lei stessa si preferisse identificare come "indipendente" che per l'appartenenza ad un gruppo. In modo simile alla collega, la sua figura è spesso associata a quella di Degas all'interno del gruppo, nonostante appunto l'artista si considerasse indipendente (Russell, Erbolato-Ramsey e Houzé 2000). Nel 1913, Achille Segrad scrive la prima monografia dedicata a Cassatt, l'unica pubblicata quando l'artista era ancora in vita: *Un Peintre des Enfants et des Mères* (Viraben 2017).

La produzione artistica di queste due donne è sicuramente di una qualità tale da meritare un posto nei manuali di storia dell'arte, anche se per molto tempo sono state citate dagli storici solo in relazione con il lavoro dei loro contemporanei maschi, e si dovrà aspettare fino al 1987 per avere una prima retrospettiva sull'opera di Morisot (Chadwick e Frigeri 2020).

Questo breve excursus storico fa emergere diversi aspetti che hanno determinato l'esclusione delle donne dalla pratica artistica nel passato. Tra questi risultano fondamentali soprattutto le barriere d'accesso alla formazione professionale e la definizione di canoni artistici basati su parametri prettamente maschili, i quali rappresentano delle barriere invisibili che hanno impedito per molti secoli l'affermazione professionale delle donne artiste. A questi aspetti si aggiunge l'esclusione delle donne dalla storiografia artistica, a partire dalle prime opere che si sono occupate di raccontare l'opera e le vite degli artisti, come si è visto per le *Vite* di Vasari.

Lo scarso riconoscimento dei meriti delle artiste femminili all'interno della disciplina della storia dell'arte è probabilmente il fattore che più a lungo ha determinato la scarsa rappresentazione delle donne artiste fino al presente, anche dopo la progressiva rimozione delle barriere formali all'accesso alla professione. Ne è esempio la tesi di Martin (2015), secondo la quale spesso quando non si riesce ad attribuire un'opera ad un artista in concreto si tende a dare per scontato che sia realizzata da un uomo. In questo ambito, risulta sicuramente interessante analizzare l'opera *Queridas Viejas Project* di María Gimeno (2019), una performance in cui l'artista spagnola sfoglia il manuale di storia dell'arte di Ernst Gombrich (1909-2001), considerato uno dei testi fondamentali della disciplina, pubblicato per la prima volta nel 1950, in cui, tra gli artisti citati, non appare nessuna donna artista. La performance di Gimeno consiste nel tagliare, con un coltello da cucina, alcune pagine dell'opera, in modo da creare spazio all'interno del libro per poter inserire le biografie e l'analisi delle opere di donne artiste (Gimeno s.d.). L'opera evidenzia quindi come, ancora oggi, la storia dell'arte venga studiata da una prospettiva maschile che tende ad escludere le donne dal canone, nonostante nell'attualità vengano meno altri tipi di barriere che storicamente hanno limitato l'accesso alle artiste agli spazi egemoni dell'arte.

Capitolo III. Il mercato dell'arte

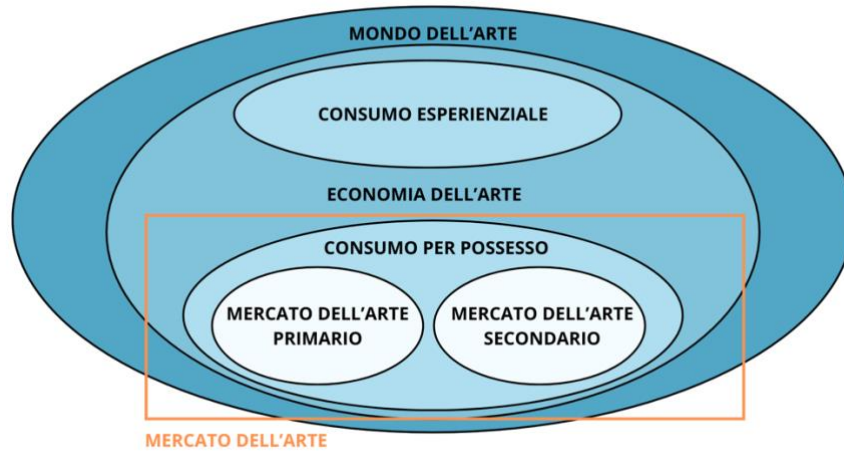
Al fine di poter valutare l'entità del divario di genere nel mondo dell'arte, è necessario capire come funziona il mercato artistico: come, cioè, si crea e si vende arte, e quali sono i fattori che differenziano questo mercato da altri.

Quando si parla dell'aspetto economico del mondo dell'arte, ci si riferisce a tutte le attività che circondano la produzione, il commercio e l'esposizione di opere d'arte, includendo le professioni di tutti gli individui coinvolti nel settore (Taylor 2024). È tuttavia necessario fare una distinzione tra il consumo esperienziale e il consumo inteso come acquisizione di un oggetto artistico. Il consumo esperienziale di opere d'arte o di arte performativa non implica il possesso di prodotti artistici, si riferisce invece all'esperienza vissuta dai fruitori, per esempio, nei musei o nei teatri. Il consumo inteso come possesso, invece, si riferisce alla compravendita di opere d'arte di qualsiasi tipo, ossia del trasferimento della loro proprietà, e include diversi tipi di entità e istituzioni quali le case d'asta, le gallerie d'arte e le fiere d'arte.

Il termine "mercato dell'arte" si riferisce al consumo per possesso, ossia a qualsiasi tipo di trasferimento di proprietà di opere d'arte e oggetti artistici. All'interno del mercato dell'arte, si può distinguere un mercato primario in cui le opere vengono vendute per la prima volta, e un mercato secondario, in cui le opere vengono rivendute. Di norma, il mercato primario riguarda la produzione artistica attuale, mentre nel mercato secondario circolano opere d'arte più antiche. Il mercato dell'arte comprende tutte le attività delle case d'asta, delle gallerie d'arte e delle fiere d'arte, nonché i professionisti che vi operano (Taylor 2024).

La seguente immagine schematizza la struttura del mercato dell'arte all'interno del mondo dell'arte.

Figura 1, Schema della struttura del mercato dell'arte



Fonte: Taylor 2024.

Il mercato dell'arte si contraddistingue per una serie di caratteristiche proprie che è necessario tenere in considerazione. Innanzitutto, queste caratteristiche riguardano l'oggetto degli scambi, ossia le opere d'arte, che sono un bene non essenziale che viene acquistato per il suo valore e per il prestigio derivante dal suo possesso o consumo (Roberston 2005). In questo senso, le opere d'arte possono essere considerate come un bene simbolico, in quanto il loro possesso può accrescere il prestigio sociale dei loro proprietari; e un bene con funzione economica, perché i prodotti artistici hanno un valore di scambio e possono rappresentare una fonte di utili, quindi un investimento e avere valore speculativo (Poli 2011).

Il valore delle opere d'arte va oltre al valore intrinseco dei materiali utilizzati per la loro realizzazione e del tempo necessario alla loro produzione, ma è piuttosto determinato da una serie di meccanismi complessi: il prodotto artistico è un bene ad elevato grado di differenziazione, la cui valorizzazione è legata, più che al bene stesso, all'attività svolta in fase di distribuzione (Genco e Zoroloni 2017). In primis, il valore di un'opera è determinato dalla sua natura limitata, ossia dalla sua unicità, e il suo prezzo aumenta in misura inversamente proporzionale alla loro disponibilità sul mercato (Poli 2011). Il prezzo di un'opera è legato anche al gusto, ossia al giudizio di una serie di figure, tra cui mercanti d'arte, critici, storici e curatori, che sono in grado di stabilire quali artisti o opere siano considerate più uniche o rare di altre (Roberston 2005).

Le caratteristiche peculiari del mercato dell'arte non si limitano, tuttavia, solo alla natura del bene artistico, ma anche alle specificità degli agenti coinvolti nel mercato. Un primo aspetto da tenere in considerazione è l'irrazionalità degli agenti economici. Ovviamente, non si tratta dell'unico mercato in cui gli agenti non si comportano in maniera perfettamente razionale, ma risulta che nel mondo della cultura le anomalie comportamentali siano più importanti che in altri mercati. Uno delle anomalie principali è l'*endowment effect* (effetto dotazione) per il quale una volta che un individuo diventa proprietario di un oggetto tende a valutarlo di più rispetto a quanto egli stesso sarebbe disposto a pagare per averlo (Frey 2019).

Un ulteriore fattore che differenzia il mercato dell'arte da altri settori è la motivazione intrinseca degli artisti. Normalmente, gli agenti del mercato agiscono per motivazioni estrinseche, ossia, semplificando, per ottenere incentivi monetari. Nel caso degli artisti, però, pare che la motivazione intrinseca, ovvero il voler creare arte per amore dell'arte, giochi un ruolo fondamentale ed entri in relazione con la motivazione estrinseca (Frey 2019).

Ci sono infine delle specificità proprie del mercato che derivano dalla relazione tra gli oggetti di scambio e gli agenti economici. La prima è che l'economia dell'arte in generale, intesa sia come consumo esperienziale che come consumo per possesso, genera externalità positive nella società: il consumo di arte e cultura genera effetti positivi sulla popolazione in generale anche per le persone che non consumano direttamente questi beni (Frey 2019).

Il mercato, inoltre, si basa sull'asimmetria informativa: per poter concludere affari profittevoli nel mercato è necessario conoscere molto bene gli artisti e le opere e questo tipo di conoscenze non sono sempre accessibili a tutti (Roberston 2005). L'asimmetria informativa si genera perché i partecipanti a una transazione non sono ugualmente informati sulla qualità del prodotto, il valore di rivendita e il prezzo e la disponibilità dei sostituti. Ottenere questo tipo di informazioni può rivelarsi molto costoso in termini di tempo, impegno e denaro per l'acquirente (Heilbrun e Gray 2001).

Il mercato dell'arte è anche caratterizzato da una serie di rischi specifici, che in altri mercati non esistono o che esistono in forma più contenuta. Questi rischi possono essere riassunti in tre categorie principali: i rischi inerenti alle opere d'arte, i rischi relativi ai

cambi di mercato e i rischi relativi alle anomalie comportamentali degli agenti di mercato (Frey 2019).

Riguardo alle opere d'arte, i principali rischi riguardano l'autenticità delle opere, che risulta spesso difficile da definire e che può essere messa in discussione anche dopo molti anni dall'acquisto dell'opera; l'attribuzione delle opere d'arte, che può determinare grandi variazioni di prezzo per l'opera stessa; la qualità dei materiali, che possono essere stati cambiati nel tempo o possono avere dei danni difficili da identificare; il rischio di deterioramento; infine, il furto di opere d'arte (Frey 2019).

Per quanto riguarda i rischi relativi ai cambiamenti di mercato, è necessario menzionare i costi di mantenimento delle opere d'arte, che includono i costi di stoccaggio, protezione e assicurazione, che possono cambiare rapidamente; gli interventi governativi, per i quali i governi possono adottare politiche che influenzano il mercato, come una modifica delle norme di esportazione o un aumento della tassazione delle opere d'arte; i costi di transazione determinati dal governo di un dato paese (Frey 2019).

Infine, è utile considerare tra le anomalie comportamentali degli agenti del mercato dell'arte non solo il già citato effetto dotazione, ma anche il fatto che il livello di informazione è asimmetrico, che le preferenze personali giocano un ruolo importante, che ci sono forti effetti di percezione e che l'arte non ha di per sé un valore intrinseco ma dipende dal valore che le viene attribuito (Frey 2019).

Il seguente schema mostra i principali rischi nel mercato dell'arte.

Figura 2, Schema dei rischi del mercato dell'arte.



Fonte: Frey 2019.

Nonostante tutti i rischi coinvolti, il mercato dell'arte risulta interessante per gli investitori per differenti ragioni. La prima è sicuramente la diversificazione degli investimenti: il mercato dell'arte non è fortemente correlato con il mercato finanziario,

motivo per cui alcuni investitori comprano opere d'arte per tutelare parte dei loro investimenti nel caso in cui le loro attività finanziarie perdano valore (Frey 2019).

La crescita e l'internazionalizzazione del mercato dell'arte è dovuto alla percezione delle opere d'arte come strumento finanziario in grado di generare plusvalenze più elevate rispetto ad altri tipi di investimenti. Questo tipo di processo viene definito finanziarizzazione del mercato dell'arte e ha sancito l'ingresso nel mercato di grandi banche internazionali e imprese specializzate nella consulenza, nell'assicurazione delle opere e della gestione degli investimenti nelle opere d'arte (Genco e Zoroloni 2017).

Un altro fattore che determina la presenza di molti agenti nel mercato artistico è la diffusione di informazioni incomplete, per cui le grandi vendite di opere d'arte, soprattutto nelle aste internazionali, attirano molti investitori non specializzati. Inoltre, in alcuni paesi la tassazione per il possesso e lo scambio di opere d'arte è inferiore rispetto alle aliquote fiscali delle attività finanziarie e la compravendita di opere d'arte può essere utilizzata per il riciclaggio di denaro. Un'altra motivazione può essere correlata allo status sociale che possedere opere d'arte comporta, infine, l'amore per l'arte rimane una delle motivazioni principali che sostengono il mercato (Frey 2019).

3.1. La situazione attuale del mercato dell'arte

Come sottolineato dal report annuale di Artprice del 2025, nel 2024 il clima di incertezza diffuso a livello globale ha fatto sì che le vendite di opere d'arte diminuissero per quanto riguarda il segmento premium: si è verificato un calo del 17% delle vendite di opere con prezzi maggiori di 100.000 dollari e del 24% delle opere con prezzi maggiori di 500.000 dollari rispetto al 2023 (Artmarket 2025).

Secondo l'Art Market Report 2025, pubblicato da Art Basel e UBS, infatti, le vendite nel mercato mondiale dell'arte sono diminuite per valore del 12% nel 2024, scendendo a circa 57,5 miliardi di dollari (McAndrew 2025, 17), rappresentando il secondo anno consecutivo di calo delle vendite dopo la crescita post-pandemica. Il calo del volume del mercato artistico è dovuto, secondo questo report, al clima di instabilità geopolitica, alla volatilità economica e alla frammentazione del commercio, inoltre hanno influito molto le elezioni presidenziali negli Stati Uniti, un Paese che è tra i maggiori centri del mercato dell'arte. Data la situazione, è normale che il settore di lusso, ossia dei beni non essenziali ad alto prezzo, non cresca durante periodi di crisi, e che i compratori si concentrino piuttosto sull'acquisto di beni a prezzi più bassi (McAndrew 2025, 19-20).

Mentre il volume delle vendite è in calo, il numero delle transazioni nel mercato dell'arte segna un aumento del 3%, raggiungendo 40,5 milioni nel 2024 (McAndrew 2025, 17). Questo dato rivela che nel 2024 si è verificato un rallentamento delle vendite nelle fasce alte, mentre si verificano più transazioni nelle fasce basse, secondo una tendenza che continua da anni. Le vendite di opere d'arte con prezzi inferiori ai 1.000 dollari, infatti, sono triplicate negli ultimi dieci anni e nel 2024 nelle case d'asta sono state vendute quasi 400.000 opere con un prezzo inferiore a 600 dollari (Artmarket 2025).

Un canale di vendita che invece ha registrato dati positivi è stato quello delle vendite private delle case d'asta, che sono aumentate del 14% (McAndrew 2025, 22). Questo risultato è dovuto al fatto che le transazioni private sono caratterizzate da un maggiore controllo e flessibilità sui prezzi e, inoltre, i dettagli e il livello di domanda rimane escluso dal dominio pubblico (McAndrew 2025, 22).

Per quanto riguarda le differenze a livello regionale, i tre mercati principali sono Stati Uniti, Regno Unito e Cina, che insieme rappresentano il 76% del mercato nel 2024 (McAndrew 2025, 23). Gli Stati Uniti sono il principale mercato mondiale dell'arte, con un 43% di vendite per valore. Si confermano il mercato più performante degli ultimi 20 anni, nonostante il calo degli ultimi due anni. Dopo il periodo di incertezza dovuto alle elezioni, un nuovo fattore di preoccupazione per questo mercato sono le politiche protezioniste introdotte dal nuovo governo già all'inizio del 2025 (McAndrew 2025, 25). Il Regno Unito è il secondo mercato mondiale, rappresentando il 18% del valore globale delle vendite, con prestazioni relativamente migliori rispetto alla Cina. Nel report, la Cina viene considerata un mercato unico insieme ad Hong Kong, costituendo la terza potenza mondiale nel settore, che rappresenta un 15% delle vendite globali per valore (McAndrew 2025, 28). In Europa, la Francia è il paese leader per il mercato dell'arte, con un 7% delle vendite globali (McAndrew 2025, 29).

3.2. Il mercato dell'arte primario

Il mercato dell'arte primario consiste nella compravendita di opere d'arte per la prima volta. In generale, si può affermare che il mercato dell'arte primario si occupa in minor parte della compravendita di opere inedite di artisti deceduti, mentre per la maggior parte della vendita di opere di artisti contemporanei (Poli 2011). Questo tipo di scambi può avvenire attraverso una semplice commissione tra artista e collezionista (Taylor

2024), un tipo di transazioni piuttosto difficile da tracciare, per cui tutta una serie di scambi non compare nei report annuali sul mercato dell'arte.

Il mercato primario si basa sulla dinamica tra domanda e offerta, come qualsiasi mercato, ma si caratterizza per la presenza di informazioni imperfette e notevoli costi di transazione, ossia i costi che, oltre al pagamento dei beni, devono essere sostenuti da tutte le parti per completare una compravendita (Heilbrun e Gray 2001).

Prima dell'affermazione di un modello economico proto-industrializzato nei secoli XVI e XVII, il modello delle commissioni era il più comune. A partire da questo periodo, si iniziano a osservare cambiamenti nella produzione di opere d'arte: calano i costi di produzione per l'introduzione di tele di lino e la migliore disponibilità di alcuni pigmenti come la cocciniglia (Taylor 2024). Con l'inizio del periodo moderno si iniziano a creare compiti separati per la fornitura di materie prime per la realizzazione di opere d'arte: i pittori, dunque, iniziano a scambiare le opere d'arte finite per le materie prime, permettendo ai fornitori di organizzare gallerie improvvisate in cui esponevano le opere (Taylor 2024).

A partire dal XIX secolo si inizia a imporre il modello del Salon come principale istituzione per la compravendita di opere d'arte. Questo sistema viene interrotto dall'apparizione di una classe di collezionisti che vede nell'acquisto delle opere d'arte una possibilità imprenditoriale, per cui iniziano ad occuparsi maggiormente delle carriere degli artisti. Il primo di questi collezionisti fu Paul Durand-Ruel (1831-1922), che adottò l'approccio imprenditoriale per promuovere gli artisti appartenenti al gruppo impressionista (Taylor 2024). Per poter promuovere le opere, Durand-Ruel le esponeva nella sua galleria, introducendo quindi il concetto di galleria d'arte commerciale.

Durand-Ruel si può considerare un innovatore per quanto riguarda le sue strategie commerciali in campo artistico. Come sottolinea Francesco Poli (1949), storico d'arte italiano e professore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Brera, le caratteristiche più innovative del suo approccio sono l'interesse per la valorizzazione di una nuova pittura non ancora presente nel mercato; la volontà di avere il monopolio su questa produzione artistica, in modo da controllare e imporre le quotazioni delle opere attraverso la stipulazione di contratti con i suoi artisti; l'allestimento, per sua volontà, di mostre personali d'artista; l'apertura di filiali all'estero per costruire un mercato

internazionale; infine, la valorizzazione critica della nuova arte attraverso la fondazione di riviste (Poli 2011).

Questi aspetti del lavoro di Durand-Ruel hanno garantito non solo il successo commerciale della propria galleria, ma anche il successo artistico internazionale degli Impressionisti. Il modello di Durand-Ruel è poi stato adottato da altri collezionisti, mercanti e galleristi, come Ambroise Vollard (1866-1939), principale mercante di Gauguin e Cézanne, e Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979), che è noto come uno dei più importanti mercanti dei Cubisti (Poli 2011). Inoltre, si può affermare che le strategie messe in atto da Durand-Ruel siano ancora utilizzate dai galleristi del mercato primario per promuovere il lavoro dei propri artisti.

Attualmente, gran parte del mercato dell'arte primario si basa sulle gallerie d'arte, anche se non tutte le gallerie hanno lo stesso modello di business o la stessa portata. Acquistare arte nel mercato primario è rischioso in quanto è difficile stabilire il prezzo delle opere che vengono generalmente proposte. Normalmente, i prezzi vengono stabiliti dai galleristi in base ai prezzi di opere simili già presenti nel mercato o in base alla propria esperienza e alla conoscenza delle tendenze degli acquirenti (Heilbrun e Gray 2001).

La definizione dei prezzi dei prodotti artistici parte dall'analisi di diversi fattori, come ad esempio quanto un'opera sia esemplificativa del lavoro di un artista, ossia quanto essa rientri nella sua produzione più tipica. Inoltre, il prezzo varia a seconda della tecnica utilizzata e alla loro dimensione. Per quanto riguarda le opere pittoriche, l'olio su tela è la tecnica più apprezzata, insieme agli acrilici e le tecniche miste, mentre i lavori su carta a tempera, acquerello o pastelli colorati hanno normalmente quotazioni minori. Le opere in serie, siano acqueforti, litografie e serigrafie, possono avere prezzi differenti in base alla tiratura (Poli 2011).

Infine, non bisogna sottovalutare la relazione tra il mercato clandestino delle opere d'arte e il mercato legittimo. Oltre alle strutture di mercato ufficiali, infatti, esistono una serie di scambi non ufficiali e spesso illeciti che sono difficili da tracciare e controllare, ma che possono contribuire in misura importante alla definizione dei prezzi e delle opere in circolazione nel mercato ufficiale (Poli 2011).

Le gallerie d'arte possono avere modelli di business molto differenti fra di loro. Jeffrey Taylor, studioso dell'Università di Vilnius, propone uno schema in cui le gallerie più celebri possono essere chiamate gallerie d'élite o gallerie alfa. Consistono in istituzioni

quali la Gagosian, la galleria David Zwirner, la White Cube, la Thaddeus Roca, la Pace e la Hauser & Wirth. Questo tipo di gallerie si occupano di un alto numero di artisti (30-50) che hanno un contratto esclusivo e vengono stipendiati dalle stesse indipendentemente dalle vendite effettive (Taylor 2024).

Le gallerie alfa hanno fonti di reddito differenziate, che comprendono la vendita di stampe numerate, le quali possono generare entrate modeste ma costanti, e la rivendita di opere nel mercato dell'arte secondario. Spesso il successo di queste gallerie dipende da una cerchia di collezionisti affezionati a cui viene data priorità nell'atto dell'acquisto (Taylor 2024).

Un altro tipo di galleria viene chiamata galleria di Chelsea, perché è un modello che si è formato negli anni Novanta nella zona di Chelsea, nel Lower West Side di Manhattan. Queste gallerie sorgono in una zona dove gli affitti erano minori per cui in un breve periodo di tempo iniziano a sorgere una moltitudine di spazi espositivi contigui (Taylor 2024). Le gallerie di Chelsea, un modello che si è poi diffuso anche al di fuori dal quartiere newyorkese, generalmente non forniscono uno stipendio stabile agli artisti, invece, stabiliscono accordi semplici, per cui trattengono una percentuale, tra il 40% e il 60%, del prezzo di vendita delle opere. Le gallerie lavorano per promuovere gli artisti attraverso la partecipazione alle fiere d'arte principali o alle fiere d'arte satellite, oppure cercando così di far acquisire prestigio ai propri artisti e, in un certo modo, costruire la loro carriera (Taylor 2024).

Un altro modello possibile sono le gallerie regionali, ossia gallerie che sono di proprietà di un artista che le usa come spazio espositivo personale e che invita altri artisti per poter esporre opere insieme. Normalmente, questo tipo di galleria si sviluppa in città soggette a fenomeni turistici e si basa sulla vendita di opere a collezionisti passeggeri. Per questo motivo, l'esposizione delle opere avviene in maniera simile a quanto avveniva nel Salon, ossia cercando di esporre tutto ciò che può essere venduto, senza lasciare spazi vuoti sulle pareti. Gli artisti che espongono in questo tipo di galleria normalmente provengono dalla città o dalla regione di riferimento e rappresentano, nelle loro opere, i paesaggi tipici della zona (Taylor 2024).

Un modello simile è il caso in cui un artista decida di aprire la propria galleria per vendere esclusivamente le proprie opere, generando uno spazio ibrido di studio e galleria; oppure

si possono creare gallerie cooperative, in cui vari artisti si uniscono per attirare più compratori (Taylor 2024).

È interessante notare che, a prescindere del fatto che la maggior parte delle gallerie puntino a vendere opere di pittura o di scultura, il mercato dell'arte primario consiste per una parte notevole nella vendita di opere in serie, vale a dire fotografie e stampe (Taylor 2024)

Figura 3, Schema riassuntive delle tre tipologie di galleria secondo Jeffrey Taylor.

GALLERIE ALFA	GALLERIE CHELSEA	GALLERIE REGIONALI
Alto numero di artisti (30-50) con contratto esclusivo e stipendio.	Minore numero di artisti con accordi a percentuale.	Gallerie gestite da un artista o da un gruppo di artisti.
Fonti di reddito differenziate (es.: rivendita nel mercato secondario).	Promozione degli artisti e costruzione della loro carriera, partecipazione a fiere d'arte.	Vendita di opere in destinazione turistiche per attirare collezionisti passeggeri.

Fonte: Taylor 2024.

La distinzione tra le differenti categorie di gallerie attuata da Taylor non è l'unica possibile. Per esempio, Ian Robertson, docente senior in Arte ed Economia presso la School of Arts della City University di Londra e responsabile degli Studi di Art Business presso il Sotheby's Institute of Art di Londra, propone una divisione per cui esistono quattro tipi di gallerie in base al tipo di opere che vengono proposte:

- Le Gallerie Alfa, che si caratterizzano per lavorare esclusivamente nel mercato secondario e per il possesso di opere appartenenti al periodo dei grandi maestri, ossia di artisti nati tra 1250 e 1821, dei moderni, nati tra 1875 e 1910, di arte asiatica di alta qualità e di oggetti di antiquariato. Queste gallerie di solito appartengono a grandi collezionisti e intenditori d'arte, oppure a commercianti dilettanti che possono scegliere, per motivi fiscali, di operare in perdita;
- Le Gallerie Beta che ospitano opere contemporanee di alta qualità e operano nel mercato secondario con importanti investimenti. Solitamente appartengono a uomini d'affari o a rivenditori che possono scegliere, per motivi fiscali, di operare in perdita;

- Le Gallerie Gamma ospitano opere d'arte di dubbia qualità, che possono rivelarsi inutili oppure salire al livello beta. I proprietari sono commercianti di artisti e intellettuali;
- Le Gallerie Delta possiedono opere con basso valore di rivendita, come dipinti ad olio, sculture e oggetti d'antiquariato di basso valore (Roberston 2005).

Poli, a sua volta, identifica varie sottocategorie di gallerie in rapporto ai diversi tipi di prodotti artistici di cui si occupano. In concreto, distingue tra tre tipi di gallerie: le gallerie per mostre a pagamento, le gallerie di importanza minore e le grandi gallerie (Poli 2011).

Le gallerie per mostre a pagamento sono soggetti che offrono i propri spazi espositivi per l'organizzazione di mostre personali o collettive a pagamento, oppure istituiscono concorsi a premi tra artisti. L'obiettivo di queste gallerie è di attirare il maggior numero di partecipanti possibili, senza la necessità da parte dei galleristi di avere spiccate competenze artistiche (Poli 2011).

Per gallerie di importanza minore, Poli intende le gallerie di piccole o medie dimensioni che sono normalmente molto radicate nel territorio e rappresentano, nel loro complesso, una fascia di mercato ampia. Si tratta di gallerie in cui vengono proposti artisti tradizionali che si adattano al gusto di acquirenti occasionali o collezionisti che non hanno intenzione di rischiare. Tra queste gallerie, però, esistono anche alcune realtà in cui vengono proposte nuove tendenze artistiche, nonostante la difficoltà di trarne guadagno, o quelle che si specializzano in specifiche tendenze, particolari periodi o settori minori (Poli 2011).

Infine, le grandi gallerie a livello nazionale e internazionale sono le gallerie che rappresentano artisti di fama riconosciuta con quotazioni elevate, posseggono un alto numero di dipendenti e possono avere filiali in più città. Queste gallerie hanno come clienti i collezionisti più ricchi, le banche, le grandi società e i musei. Si tratta di istituzioni storiche, capaci di determinare le tendenze dominanti del mercato adottando una strategia di controllo monopolistico o oligopolistico della produzione di artisti importanti (Poli 2011).

In sintesi, quindi, il mercato dell'arte primario è costituito da transazioni semplici tra artisti e collezionisti o sistemi più complessi di vendita in cui una galleria fa da intermediario tra artista e collezionista. Il settore delle gallerie è un ambito complesso e

frammentato, in quanto comprende realtà diverse, con strategie commerciali e dimensioni molto varie, in cui è inoltre difficile incontrare entità che si occupino solo del mercato primario, ma per lo più si tratta di strutture ibride che si basano sia sulla promozione di nuovi artisti, sia sulla compravendita di opere già presenti nel mercato.

3.3. Il mercato dell'arte secondario

Il mercato dell'arte secondario si basa sulla compravendita di opere già vendute in precedenza, e si differenzia dal mercato primario perché è costituito da operatori presenti in grandi piazze nazionali ed internazionali; quindi, da realtà meno frammentate (Genco e Zoroloni 2017).

Il mercato secondario si basa sulla creazione di un valore aggiunto per la stessa opera, dato che il compratore mira a rivendere lo stesso oggetto ad un prezzo maggiore rispetto a quello in cui lo ha comprato. Questa creazione di valore si configura come un processo complesso, che ha a che fare con la percezione dell'artista da parte del pubblico, che può cambiare a seconda di una serie di fattori sia interni che esterni al mercato, come l'attività dei musei, degli storici dell'arte e degli operatori che contribuiscono alla formazione del gusto culturale (Taylor 2024). La dipendenza del mercato secondario dalla storia e dalla critica d'arte può generare problematiche, in quanto i cambiamenti epistemologici e metodologici di queste discipline influenzano direttamente l'andamento il mercato.

A differenza del mercato primario, nel mercato secondario i partecipanti dispongono generalmente di un maggior livello di informazione, motivo per il quale l'acquisto di opere conosciute in questo mercato risulta meno rischiosa che nel primario (Heilbrun e Gray 2001).

Il mercato dell'arte secondario si compone di una moltitudine di attori, che comprendono gallerie, collezionisti, rivenditori, case d'asta e fiere d'arte (Taylor 2024).

Il mercato secondario dipende dal grado di informazione dei suoi agenti e può essere più o meno rischioso in base alle informazioni possedute. Il principale fattore di rischio di questo mercato è la dipendenza dalla storia dell'arte. Gli storici dell'arte si occupano di scrivere la storia degli artisti e delle opere i propri criteri valutativi e le proprie scoperte, senza tenere in conto il mercato, ma la loro opinione può cambiare le condizioni di compravendita delle opere. Inoltre, l'affermarsi di nuove correnti di pensiero all'interno della disciplina può comportare importanti cambiamenti nel gusto degli acquirenti. Oltre ciò, se vengono pubblicati cataloghi ragionati degli artisti e si vuole rivendere un'opera

che viene attribuita all'artista ma non è presente nel catalogo la vendita risulta più difficile (Taylor 2024).

3.3.1. *Le gallerie*

Il lavoro dei galleristi, in questo settore del mercato, consiste nel raccogliere il maggior numero di informazioni possibili sulle proprie opere, in modo da poter creare una narrazione dell'opera, che può essere venduta a un prezzo maggiore se, per esempio, è appartenuta ad un collezionista di rilievo (Taylor 2024).

Nel settore dei rivenditori di opere d'arte, di cui fanno parte mercanti e galleristi, si nota nell'anno 2024 la tendenza generale di aumento nelle vendite a livelli di prezzo inferiori e calo delle vendite nei segmenti più alti del mercato. Per quanto riguarda il contenuto delle opere, secondo l'Art Market Report 2025, l'arte contemporanea, definita come arte prodotta da artisti nati dopo il 1945, è in leve calo rispetto agli anni precedenti (McAndrew 2025, 73-4). Rimangono invece stabili i valori per gli artisti dell'arte del dopoguerra, definiti come nati tra il 1910 e il 1945, mentre le categorie dell'arte moderna, con artisti nati tra 1875 e 1910, e dei grandi maestri, nati tra 1250 e 1821 sono in crescita² (McAndrew 2025, 73-4).

Riguardo al supporto, invece, i dipinti rappresentano la maggior parte delle vendite nel mercato dei rivenditori d'arte, ma stanno aumentando le opere scultoree e le opere su carta (McAndrew 2025, 76).

Al giorno d'oggi il mercato dell'arte secondario risulta un terreno ancor più difficile perché grazie alle piattaforme digitali è molto più semplice per venditori e acquirenti informarsi sull'effettivo valore delle proprie opere. Nel 2024 il 18% delle vendite nel mercato dell'arte è avvenuto tramite piattaforme online. Il volume delle vendite online nel 2020 era del 25%, per cui si può dire si sia registrato un calo in questo segmento, ma comunque il dato attuale è più alto di qualsiasi anno prima della pandemia (McAndrew 2025, 30).

² Nella definizione dei periodi a cui appartengono le opere d'arte, l'Art Market Report si rifà alla periodizzazione di matrice anglo-sassone che non corrisponde perfettamente alla periodizzazione italiana che è stata utilizzata in questa tesi.

3.3.2. *Le case d'asta*

Le aste vennero utilizzate per vendere opere d'arte a partire dal XVII secolo, in ambito olandese, inglese e francese. Le case d'asta accrebbero in importanza a partire dal secolo XVIII, quando nacquero la maggior parte delle istituzioni che ancora oggi agiscono nel mercato: Christie's, Sotheby's, Phillips e Bonhams. Queste case d'asta hanno saputo rinnovarsi al fine di rimanere competitive nel mercato, ad esempio adattandosi alla nascita di piattaforme per le aste online (Taylor 2024).

Le vendite nelle case d'asta sono degli indicatori importanti per comprendere l'andamento quantitativo del mercato, anche se non sempre sono credibili per quanto riguarda le quotazioni delle opere, il cui prezzo può essere influenzato da elementi dovuti al formato dell'asta più che alla qualità dell'opera stessa (Poli 2011).

Le aste avvengono secondo formati diversi stabiliti dalla casa d'aste. Normalmente, il proprietario di un'opera invia una foto alla casa d'asta, che attraverso i suoi esperti decide se occuparsene o meno. Dopodiché, se la casa d'asta è interessata, l'opera viene valutata e inserita nel catalogo, dopo un processo di studio della stessa che permette alla casa d'asta di fornire ai potenziali acquirenti il maggior numero di informazioni possibili. L'opera viene quindi battuta all'asta e il guadagno dell'istituzione dipende dalla commissione stabilita all'inizio con il venditore dell'opera (Taylor 2024). Il metodo più usato dalle case d'asta del mercato dell'arte è l'asta inglese, che consiste nel partire da un prezzo di riserva stabilito dal banditore per poi procedere al rialzo (Heilbrun e Gray 2001).

I principali pericoli per i compratori di opere d'arte all'asta consistono nell'asimmetria informativa e nella possibilità di irregolarità durante l'asta: soprattutto nelle aste online, l'acquirente potrebbe non conoscere perfettamente l'opera che sta comprando e potrebbe quindi ignorare dei fattori che farebbero abbassare il prezzo dell'opera, oppure potrebbe essere influenzato da registri d'asta corrotti. Per i venditori di opere d'arte, il pericolo più grande è che l'opera rimanga invenduta o che si vendi ad un prezzo molto basso, nonostante siano comunque costretti a pagare la commissione alla casa d'asta. Per le case d'asta, i pericoli sono vari e possono riguardare la credibilità dell'istituzione, nel caso, per esempio, si attribuisca erroneamente un'opera ad un artista, oppure possono derivare problemi dal fatto che chi si aggiudica l'asta deve tornare fisicamente a pagare l'opera e può non presentarsi, oppure dal fatto che l'asta non ha il successo desiderato e i prezzi di vendita sono bassi (Taylor 2024).

Figura 4, Pericoli nella compravendita di opere d'arte attraverso le case d'asta.



Fonte: Taylor 2024.

La situazione attuale delle case d'asta nel mercato dell'arte è essenzialmente dominata da due istituzioni: Christie's e Sotheby's, che hanno concluso le maggiori vendite degli ultimi anni e sono diventate realtà talmente grandi da poter definire la legittimità o meno di un artista. Per quanto riguarda l'ambito italiano, le case d'asta più importanti sono la Finarte di Milano, la Farsetti di Prato e la Sant'Agostino di Torino (Poli 2011).

Le vendite nelle aste sono diminuite nel 2024 rispetto al 2023, raggiungendo i 23,4 miliardi di dollari totali, il dato più basso dal 2020. Il calo riguarda soprattutto il volume delle vendite nel segmento più alto, ossia quello di opere vendute a più di 10 milioni di dollari, mentre il mercato sotto i 5.000 dollari è cresciuto sia per volume che per numero di lotti venduti (McAndrew 2025, 154). Nonostante la diminuzione delle vendite di alta fascia, si sono comunque registrate alcune vendite degne di nota. Il prezzo più alto raggiunto per un'opera d'arte nel 2024 è stato l'*Empire des Lumières* di René Magritte del 1954, venduto da Christie's a New York per 121 milioni di dollari (McAndrew 2025, 158).

Come per il mercato dei rivenditori, anche per le case d'asta i tre mercati principali sono gli Stati Uniti, la Cina e il Regno Unito, che insieme rappresentano il 70% delle vendite d'asta pubblica per valore (McAndrew 2025, 159).

Considerando le più importanti case d'asta a livello globale, ossia Christie's, Sotheby's, Phillips e Bohnams, tutte e quattro hanno registrato un calo del 18% dei loro ricavi annuali

totali rispetto al 2023 (McAndrew 2025, 166). Nel frattempo, però, le case d'asta di livello medio hanno registrato un aumento delle vendite (McAndrew 2025, 171). Questo fenomeno corrisponde alla tendenza generale del mercato dell'arte degli ultimi due anni, per cui calano gli acquisti della fascia alta mentre rimangono stabili o in crescita gli acquisti per fasce di prezzo inferiori.

Per quanto riguarda i periodi artistici, l'arte del dopoguerra e contemporanea rimane il maggiore settore del mercato delle aste, costituendo il 52% dei valori di vendita globali (McAndrew 2025, 155). Le vendite degli Old Masters sono rallentate, mentre un dato interessante riguarda le vendite nelle case d'aste di opere surrealiste: il Surrealismo ha infatti generato nel 2024 il suo secondo miglior fatturato annuo di sempre, dopo al 2022, giungendo a rappresentare il 6% del fatturato globale delle aste d'arte (Artmarket 2025).

3.3.3. *Collezioni pubbliche e musei*

La maggior parte dei musei si basa su collezioni chiuse, ossia non contempla la possibilità di ampliare la propria collezione per motivi di statuto o di filosofia dell'azienda culturale. Alcuni musei, però, soprattutto di nuova generazione, utilizzano il proprio budget per poter acquistare opere d'arte se il curatore o direttore determina la necessità di colmare alcune lacune nella loro collezione (Taylor 2024).

I musei, per definizione dell'ICOM (International Council of Museums), sono istituzioni senza scopo di lucro, aspetto per il quale si tende a considerare che una volta che un'opera entra a far parte della collezione di un museo non possa più tornare nel mercato (ICOM Italia s.d.). Nonostante ciò, può succedere che un museo decida di vendere le proprie opere, attraverso un processo detto *deaccessioning*. Un museo può voler vendere un'opera perché possiede troppi esempi simili dello stesso periodo o dello stesso artista, oppure per questioni di appartenenza delle opere d'arte: negli ultimi anni, infatti, sono state vendute molte opere che si sono rivelate come illegittimamente acquisite dai musei nel passato (Taylor 2024). La vendita di opere appartenenti alla propria collezione può permettere ai musei di reinvestire i ricavi per ottenere opere che il direttivo ritiene più congruenti con il discorso dell'istituzione, nonostante ciò, il *deaccessioning* di opere d'arte è un'attività spesso criticata, in quanto il fatto che un museo venda le proprie opere d'arte potrebbe disincentivare i donatori a investire nel museo (Heilbrun e Gray 2001).

Secondo l'Art market Report del 2025, le vendite dei rivenditori d'arte ai musei nel 2024 sono rimaste stabili. Tra i compratori di questo settore, il 4% era rappresentato dai musei locali e il 3% da musei internazionali (McAndrew 2025, 114).

3.3.4. *Fiere d'arte*

Le fiere d'arte nascono concettualmente con il Salon di Parigi, che era allo stesso tempo una piattaforma espositiva e commerciale di opere d'arte. I saloni nazionali iniziano a sorgere nelle principali città europee e nordamericane e verso la fine del XIX secolo iniziano ad organizzarsi le prime esposizioni mondiali d'arte. Un nuovo modello di fiera d'arte è quello proposto dal Comune di Venezia che organizza la prima Biennale d'Arte nel 1895 con l'intenzione di creare un'opportunità espositiva per gli artisti e un'occasione per i collezionisti di aggiornarsi sui nuovi temi dell'arte della fine del secolo. A partire dal 1973 la Biennale di Venezia cessa di essere una fiera commerciale, rimane, però, una piattaforma straordinaria per gli artisti di tutto il mondo. La Biennale, inoltre, è il modello per molte altre fiere che sorgono nel XX secolo, come la Documenta di Kassel, fondata nel 1964, o Art Basel, fondata nel 1970, e molte altre (Taylor 2024).

Ogni fiera d'arte ha caratteristiche differenti. Art Basel, per esempio, è un'entità senza scopo di lucro, ma rappresenta un evento chiave per il mercato dell'arte perché si tratta fondamentalmente di una struttura in cui una giuria di commercianti d'arte giudica altri rivenditori. La partecipazione ad Art Basel è limitata alle gallerie considerate di alto livello, che si possono permettere di pagare i costi di partecipazione, e rappresenta di fatto una sorta di affermazione dell'importanza di una determinata galleria nel sistema dell'arte mondiale (Poli 2011).

Altre fiere simili, ma con criteri di ingresso più flessibili, sono la Frieze Art Fair, che si svolge in diverse città, l'Art Berlin, la fiera ARCO a Madrid o l'Armory Show a New York. Ognuna di queste grandi fiere, inoltre, genera fiere satelliti, ossia eventi non ufficiali che attirano i compratori per la loro vicinanza ai grandi eventi.

Le fiere d'arte non sono importanti solo perché permettono ai galleristi di esporre i propri artisti fronte ad un pubblico molto ampio, ma anche perché rappresentano un ambito in cui mercanti e galleristi possono tentare di resistere all'egemonia delle case d'asta. Consistono, inoltre, in un luogo di confronto per i mercati e i collezionisti e possono contribuire all'affermazione di determinate correnti o gruppi artistici (Moulin 2000).

Le fiere d'arte sono un canale centrale del mercato dell'arte, nonostante sia un settore che sta vivendo una crisi dovuta all'innalzamento generale dei prezzi. Per partecipare ad una fiera d'arte, infatti, i galleristi devono affrontare costi per i viaggi, l'imballaggio, la spedizione e per l'ospitalità, motivo per cui è difficile valutare la convenienza o meno della partecipazione a questi eventi. In ogni caso, la quota delle vendite alle fiere d'arte dei rivenditori è in leggero aumento rispetto all'anno precedente e nel 2024 è pari al 31% delle vendite totali (McAndrew 2025, 119).

3.4. Il mercato del lavoro degli artisti

Gli artisti guadagnano in media meno rispetto alle persone di età simile che svolgono altre professioni con un simile livello di istruzione e anche il reddito mediano degli artisti risulta minore rispetto ad altre professioni. Nel successo di un artista, oltre al talento e alla creatività, giocano un ruolo fondamentale la formazione e la possibilità di fare parte di una rete di artisti ben consolidata (Frey 2019).

Il tipo di opere che un artista può decidere di produrre si possono dividere in commissionate e speculative. Le opere commissionate sono quelle specificamente richieste da un cliente che già conosce l'artista perché, per esempio, ha visto i suoi lavori in una fiera d'arte. Le opere speculative, invece, sono prodotte dall'artista senza garanzia di vendita e consistono in un investimento di tempo e di materiale che può o non può ritornare (Heilbrun e Gray 2001).

Il salario di un artista è dato dalla differenza tra il prezzo di vendita e il costo dei materiali, le spese di studio e le altre spese correlate. Gli artisti, però, possono anche lavorare a commissione o essere contrattati dalle gallerie (Heilbrun e Gray 2001).

Nonostante esistano sempre più canali per gli artisti per poter vendere direttamente le proprie opere, soprattutto grazie alle piattaforme online, i galleristi e i mercanti d'arte svolgono ancora un ruolo fondamentale nello sviluppo delle carriere con gli artisti. Sono infatti i galleristi del mercato primario che definiscono i prezzi iniziali per gli artisti e sono capaci di ampliare il mercato, spesso sostenendo anche la loro produzione (McAndrew 2025, 81).

La costruzione del valore delle opere d'arte di un artista dipende da operazioni curatoriali e investimenti economici articolati, che dipendono da premi, presenza in mostre collettive e personali, esposizioni in fiere d'arte e presenza nelle collezioni di un museo. Per poter arrivare ad esporre le proprie opere in luoghi prestigiosi, in modo da accrescerne il valore,

l'artista deve possedere competenze manageriali, di marketing e di comunicazione, o affidarsi ad assistenti e società specializzate per creare una salda rete di connessioni (Pirrelli 2023).

Le fonti di reddito degli artisti sono varie, possono derivare dal mercato dell'arte, dal patrocinio o dal supporto di fonti governative. Una delle fonti di reddito principale per gli artisti sono i premi, siano essi premi economici o no, perché determinano possibilità di essere riconosciuti nei propri circoli. Questo fa sì, però, che si creino delle forti disuguaglianze tra artisti *superstar*, che si aggiudicano la maggior parte dei premi e dell'attenzione pubblica, e artisti che non vincono i premi. La dinamica di affermazione degli artisti superstar si riferisce ai mercati del vincitore che prende tutto, ossia quel tipo di mercati in cui la competizione è molto alta e pochi soggetti riescono a ottenere la maggior parte dei benefici, e fa sì che solo pochi artisti dominino l'offerta. Si tratta quindi di un mercato altamente competitivo, in cui solo una piccola parte degli agenti avrà successo in termini di riconoscimento e reddito (Frey 2019).

Secondo l'Art Market Report 2025, i rivenditori d'arte hanno notato un generale disinteresse da parte dei compratori nell'acquisto di opere di nuovi artisti, preferendo invece acquistare i lavori di artisti già consolidati. Nel 2024, un terzo delle vendite dei rivenditori proveniva dal loro singolo artista più venduto, ossia dalla loro *superstar*. Nel mercato dei galleristi e dei mercanti d'arte, l'11% degli artisti ha generato il 56% delle vendite (McAndrew 2025, 84).

Secondo il report *Status and Working Conditions for Artists, Cultural and Creative Professionals* della Commissione Europea (2019), le caratteristiche più problematiche del lavoro degli artisti o dei professionisti del settore culturale e creativo sono:

- La mancanza di riconoscimento della natura atipica del lavoro artistico e la necessità di affrontare un mercato imprevedibile e soggettivo;
- Il problema legato al mondo digitale, che include la violazione dei diritti di proprietà intellettuale, la censura da parte delle piattaforme digitali, i problemi di privacy e sicurezza;
- Lo squilibrio nella distribuzione di potere e risorse lungo la catena del valore creativo, per cui gli artisti sono in una posizione di svantaggio rispetto alle istituzioni come i musei e le gallerie, quindi spesso sono costretti ad accettare condizioni di collaborazione sleali;

- L'educazione artistica e culturale spesso non è attualizzata e in linea con le mutevoli realtà economiche e sociali che gli artisti devono affrontare una volta terminata la loro formazione;
- L'insufficiente riconoscimento giuridico dello status dei lavoratori del settore della cultura e dell'arte (Commissione Europea 2021).

Definire in maniera univoca o inquadrare legalmente il lavoro dell'artista non è affatto semplice, in quanto dietro ad ogni opera, sia visiva o performativa, ci sono una serie di azioni "invisibili" come la ricerca, la pianificazione, la diffusione e la creazione, che difficilmente vengono percepite come lavoro. Inoltre, per poter lavorare nel settore creativo e culturale è richiesto un alto grado di formazione (Commissione Europea 2021). L'intero settore soffre di problemi legati al mancato pagamento dei lavori, alla proposta di pagamenti non negoziabili, oppure alla presenza di condizioni negoziabili ma con una posizione di partenza debole per i lavoratori dell'arte (Commissione Europea 2021).

A causa, però, delle esternalità positive generate dal lavoro degli artisti, il settore pubblico sostiene le attività culturali attraverso sussidi, migliorando, di fatto, la posizione degli artisti nel mercato del lavoro. Inoltre, si può affermare che gli artisti, nonostante le condizioni economiche spesso instabili, si dichiarino più soddisfatti del proprio lavoro rispetto a professionisti di altri settori, principalmente perché la scelta di diventare artisti è solitamente data da una motivazione intrinseca forte (Frey 2019).

Capitolo IV. Il divario di genere nel mercato dell'arte

Al fine di capire le ragioni per cui esiste un divario di genere nel mercato dell'arte, è necessario quantificare l'entità di tale divario e analizzare i diversi aspetti che lo compongono. Per poter individuare se un effettivo divario sia presente e dove si genera all'interno del settore dell'arte si può per prima cosa confrontare il numero di professionisti uomini e donne, in modo da identificare delle eventuali barriere d'accesso alla carriera artistica. L'analisi, inoltre, deve tenere in considerazione il numero di artiste donne presenti nel mercato primario e nel mercato secondario in funzione del numero di artisti uomini, valutando anche se ci siano delle differenze significative nei prezzi di vendita delle opere e quale sia la causa di tali differenze. Infine, è necessario analizzare il divario in termine di rappresentazione delle donne nei musei e nelle collezioni, essendo questo un fattore che determina il prestigio dell'artista e quindi il prezzo di vendita delle opere nel mercato.

L'insieme di questi fattori permette di comprendere in che misura sia cambiato lo storico divario di genere nel mercato dell'arte e permette di risalire alle cause che continuano a determinare una disuguaglianza tra uomini e donne nella creazione artistica.

4.1. Presentazione di dati e valutazione dell'effettiva presenza di un divario

4.1.1. Formazione e accesso alla carriera

L'Art Market Report del 2019, in cui è presente una sezione estesa dedicata al divario di genere nel mercato artistico, riporta i dati del National Endowment of the Arts secondo i quali il 51% degli artisti visivi che lavorano negli Stati Uniti sono donne, inoltre, il 65% degli studenti nei principali college artistici sono di sesso femminile (McAndrew 2019, 124). I dati riguardanti il Regno Unito, presentati da un rapporto della Freelance Foundation, evidenziano che il 66% degli studenti di corsi post-laurea in arti creative e design sono donne (McAndrew 2019, 124). Secondo i dati rilevati dai servizi di emissione alle università e ai college del Regno Unito (UCAS) il 63% degli studenti di arti creative e design sono donne (McAndrew 2019, 125).

Tali dati, secondo i quali circa la metà degli studenti di belle arti e dei professionisti delle arti visive sono donne, sono riportati anche in diversi articoli accademici relativi al divario di genere scritti negli ultimi anni (LeBlanc e Sheppard 2021, 439; Cameron, Goetzmann e Nozari 2017, 1).

Il report UNESCO *Culture & Working Conditions for Artists. Implementing the 1980 Recommendation Concerning the Status of the Artist*, pubblicato nel 2019, sostiene che nei paesi membri dell'organizzazione, la percentuale di donne tra gli artisti professionisti è compresa tra il 45 e il 55% (UNESCO 2019, 80). Nello specifico, il report riporta che nel 2016 uno studio australiano ha rivelato che il 51% degli artisti a livello nazionale erano donne (UNESCO 2019, 80); uno studio del 2018 ha evidenziato come la quota delle artiste donne in Germania fosse del 48%, lo stesso dato rivelato in Svezia in uno studio del 2016 (UNESCO 2019, 80).

Questi dati dimostrano che negli ultimi anni non sembra essere presente un divario nella possibilità di accesso alla formazione e alla carriera artistica. Questo aspetto, però, non è sufficiente per affermare che il divario di genere nel mercato artistico si sia colmato. Lo stesso report UNESCO afferma:

Il divario di genere tra gli artisti non riguarda principalmente il numero di artisti professionisti praticanti - dove sembra che ci sia un equilibrio generale tra uomini e donne - ma piuttosto altri indicatori chiave come la disuguaglianza di reddito, la disuguaglianza nel processo decisionale, la rappresentazione di genere e le molestie sessuali e la sicurezza personale (UNESCO 2019, 81).

Tutte le fonti analizzate dimostrano che le barriere istituzionali che nel passato impedivano alle donne la formazione e la pratica artistica siano venute meno con il tempo. Ciò non significa che il divario sia stato totalmente colmato, ma che è necessario analizzare altri ambiti del mercato al fine di quantificare le differenze nella produzione e nella vendita di opere per artisti donne e uomini.

4.1.2. Il mercato primario

Analizzando il mercato primario di opere d'arte, basato soprattutto sul modello della galleria d'arte, la disuguaglianza risulta più evidente. L'Art Market Report del 2019 segnala come un'analisi effettuata nel 2018 sul database di Artsy, importante agenzia di intermediazione artistica online, solo il 10% delle gallerie aveva una quota di almeno 50% di artiste femminili (McAndrew 2019, 118). Secondo questa analisi, solo il 10% delle gallerie non aveva nessun artista donna, mentre la maggior parte delle gallerie possiede una quota di minoranza di artiste femminili, inferiore al 25% (McAndrew 2019, 118).

Come indicato nel report della Commissione Europea *Gender Gaps in the cultural and creative sectors* del 2022, nel 2017 il National Museum of Women in Arts di Washington

D.C. ha riportato che le donne rappresentate da gallerie in Europa e Nord America rappresentano solamente il 13,7% degli artisti totali (Commissione Europea 2022, 63).

I dati più recenti pubblicati negli Art Market Reports dimostrano che nel 2022 la quota di artiste femminili rappresentate dalle gallerie era del 39% (McAndrew 2023, 81), con una quota del 42% per quanto riguarda le gallerie che operano esclusivamente nel mercato primario e del 38% per quelle che operano sia nel mercato primario che secondario (McAndrew 2023, 81). Il dato relativo al 2023 è rimasto essenzialmente stabile al 39% (McAndrew 2023, 79). Nel 2024, la quota di artiste femminili rappresentate nelle gallerie sia del mercato primario che secondario è stata del 41%, mentre per quanto riguarda solo il mercato primario, la quota corrispondeva al 46%, segnando i dati più alti registrati finora (McAndrew 2024, 87).

Analizzando quindi la rappresentazione delle artiste nelle gallerie del mercato, possiamo quindi notare una tendenza positiva che si sta avvicinando sempre di più ad una situazione di parità di genere. È necessario però considerare non solo la partecipazione delle artiste al mercato primario, ma verificare se i prezzi delle opere cambiano in base al genere dell'artista.

Per quanto riguarda i prezzi di vendita delle opere d'arte prodotte da artiste donna nel mercato primario, uno studio del 2019 basato sul database di Artsy evidenzia come il prezzo medio per tutte le opere prodotte da artisti uomini nel campione considerato fosse di 17.160 dollari, mentre per le donne 10.070 dollari (Whitten Brown 2019). Il prezzo mediano per gli uomini ammontava a 5.500 dollari, mentre per le donne era 4.000 dollari (Whitten Brown 2019). Un'ulteriore analisi presentata dallo stesso studio indica che la differenza tra i prezzi medi e mediani tra le opere d'arte prodotte da artisti uomini e donne cambia a seconda del tipo di galleria considerata. Nelle gallerie più grandi, con più sedi a livello internazionale e un maggiore numero di partecipazioni alle grandi fiere d'arte mondiali, il prezzo medio delle opere prodotte da donne è del 27% inferiore rispetto a quello delle opere prodotte da uomini (Whitten Brown 2019). Per le gallerie di media dimensione, invece, il divario ammontava al 30%; per le gallerie regionali e locali che partecipano a fiere nazionali era del 28%, mentre per le gallerie regionali e locali che non partecipano a fiere nazionali del 16% (Whitten Brown 2019). Questo tipo di studio, però, non tiene in considerazione la differenza fra le tecniche e le dimensioni delle opere d'arte comprese nel campione.

Un ulteriore contributo all'analisi del divario nei prezzi delle opere prodotte da artiste donne e uomini all'interno del mercato primario è proposto da Marilena Vecco et al. (2024). Tramite uno studio effettuato nei Paesi Bassi, Vecco dimostra che per l'intero campione considerato le differenze di prezzo tra opere maschili e opere femminili erano di circa il 9% ed erano in parte riconducibili alle differenze nelle caratteristiche delle opere d'arte, in parte alla maniera in cui erano valutate nel mercato (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 11). Il campione preso in analisi è stato diviso in tre coorti di età distinte, per cui si riferisce agli artisti nati tra 1920 e 1939 come "coorte antica", tra 1940 e 1959 come "coorte media" e tra 1960 e 1979 come "coorte giovane" (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 6). Nella coorte antica, le differenze di prezzo riscontrate sono maggiori e, anche se sono più riconducibili alle caratteristiche osservabili delle opere d'arte, ammontano al 24%. Nella coorte media, si è riscontrato che le opere di artiste donne venissero vendute ad un prezzo del 2,5% superiore a quelle degli artisti uomini. Nella coorte giovane, le differenze di prezzo tra i sessi sono minori (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 12). Secondo questo studio, quindi, il divario di genere del prezzo delle opere d'arte nel mercato primario olandese varia tra coorti di età ed è minore se si considerano le generazioni più recenti di artisti, evidenziando che il divario di genere in questo contesto si è assottigliato (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 13).

Lo studio di Vecco et al. non solo evidenzia come il divario di genere diminuisca per le artiste più giovani, evidenziando come il gender gap sia un dato dinamico, che risente di molti fattori differenti; ma introduce anche il tema della produzione di opere d'arte differenti in base al genere dell'artista, ossia l'ipotesi secondo la quale la differenza di prezzi tra le opere prodotte da artisti uomini e donne derivi in parte dal fatto che le opere prodotte hanno caratteristiche diverse in termini di dimensioni, materiali e tecnica.

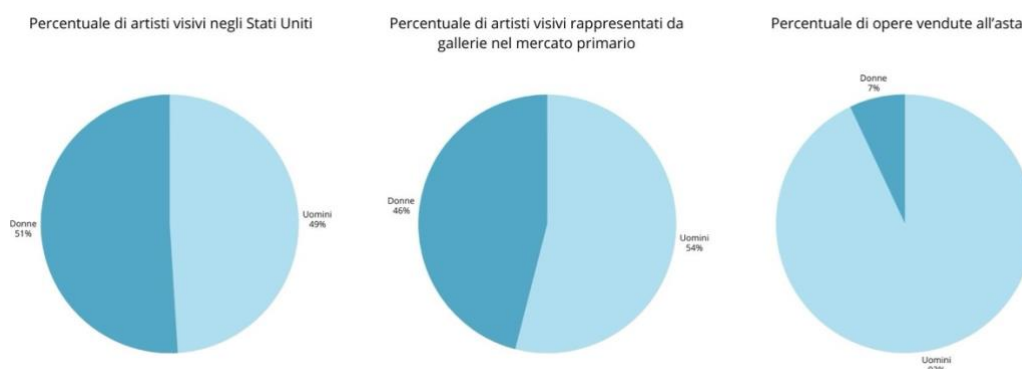
4.1.3. Il mercato secondario

Per quanto riguarda il mercato secondario e, nello specifico, le vendite all'asta, Bocart e colleghi (2017) hanno effettuato uno studio sulle aste di arte per artisti occidentali dal 2000 al 2017, rivelando come il 96,1% delle vendite all'asta siano di opere prodotte da artisti maschi (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017, 1). In modo analogo, secondo Cameron e colleghi (2017), analizzando il numero di lotti venduti nelle tre principali case d'asta, cioè Sotheby's, Christie's e Phillips, nel periodo tra il 2010 e il 2015, il 92% dei lotti venduti erano di artisti maschi (Cameron, Goetzmann e Nozari 2017, 1). Secondo Leblanc

e Sheppard (2021), le opere di artiste donne costituiscono circa il 7% delle opere offerte in vendita nelle case d'aste globali (LeBlanc e Sheppard 2021, 439). Il report *The Women Artists Market Report 2024* di Artsy (Lesser 2024) rivela che considerando tutte le azioni commerciali su Artsy del 2023, solo il 25% delle richieste di opere d'arte riguardava artiste donne (Lesser 2024, 5).

Questi dati mostrano che il divario di genere nel mercato dell'arte si produce in gran parte nel passaggio dal mercato primario al mercato secondario: se infatti nel mercato primario si è notato un assottigliamento della disparità, il mercato secondario mostra una prevalenza di artisti maschili.

Figura 5, Grafici comparativi della presenza di artiste donne in diversi ambiti del mercato dell'arte.



Fonte: McAndrew 2019, McAndrew 2025, Leblanc e Sheppard 2021.

Analizzando i prezzi delle opere messe all'asta, si riscontra una notevole disparità di genere. Secondo il rapporto annuale di Artfinder, un mercato d'arte online, pubblicato nel 2017, 99 delle prime 100 opere d'arte più costose vendute all'asta nel 2015 erano di artisti maschi (Cameron, Goetzmann e Nozari 2017, 1). Uno studio del 2018 condotto da Adams et al. documenta uno sconto di genere del 47,6% nei prezzi d'asta per i dipinti (Adams, et al. 2018, 1). Questo dato segnala che i dipinti prodotti da artiste donne venduti all'asta hanno un prezzo che supera di poco la metà del prezzo dei dipinti di artisti uomini.

Uno studio pubblicato nel 2021 eseguito sul database di askArt ha rivelato uno sconto sul prezzo medio delle opere d'arte di artiste donne del 44,4%, coerentemente ai risultati degli studi precedenti (LeBlanc e Sheppard 2021, 467). Analogamente, il report della Commissione Europea del 2022 afferma che analizzando 1,5 milioni di vendite di arte all'asta negli ultimi 40 anni risulta che le opere prodotte da donne venivano vendute per quasi il 50% in meno rispetto ai dipinti prodotti da uomini (Commissione Europea 2022, 63). Secondo questo report, le donne rappresentano solo il 14% dei primi 500 artisti

contemporanei in termini di fatturato all'asta, ma se si dovessero prendere in considerazione solo gli artisti più recenti, nati dopo il 1980, la percentuale di donne sale al 31%, mostrando un lieve miglioramento rispetto al passato (Commissione Europea 2022, 63).

L'analisi del mercato secondario rivela non solo una sottorappresentazione delle donne, le cui opere sono presenti in maniera minore nelle principali case d'asta, ma evidenzia ulteriormente anche il problema della differenza di prezzo a cui vengono vendute le opere delle artiste. I dati della Commissione Europea, però, dimostrano un miglioramento per le artiste più giovani, in maniera simile a ciò che lo studio Vecco et al. ha indicato per il mercato primario.

4.1.4. Musei e fiere

Come precedentemente accennato, il prezzo e la richiesta di opere d'arte nel mercato secondario dipendono dal prestigio dell'artista, che aumenta all'aumentare della sua rappresentazione in musei, mostre temporanee e collezioni permanenti, o grazie alla partecipazione a eventi e fiere d'arte internazionali. Per questo motivo, la presenza di opere di artiste donna nelle collezioni delle istituzioni museali, l'organizzazione di mostre temporanee dedicate ad artiste e la partecipazione a fiere d'arte, ambiti che normalmente rientrano nell'ambito del consumo esperienziale di opere d'arte, risultano un campo di analisi interessante anche per comprendere le dinamiche del consumo per possesso di opere.

Per quanto riguarda le collezioni museali, Bocart et al. (2017) rivelano che, in base alle statistiche fornite dal National Museum of Women in Arts, le opere di artiste donna rappresentano solamente dal 3% al 5% delle opere nelle principali collezioni permanenti di Stati Uniti e Europa (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017, 3).

Come evidenziano i dati riportati da Sotheby's (2025) e dallo studio di Topaz et al. (2019), tra le collezioni permanenti di 18 dei più importanti musei d'arte statunitensi, l'87% degli artisti che hanno opere in queste istituzioni sono uomini (Sotheby's e ArtTactic 2025, 12; Topaz et al. 2019, 1).

Secondo l'*Art Market Report 2019*, la quota di donne presente nelle mostre globali è cresciuta dal 4% del 1900, fino al 25% nel 2000 e il 33% nel 2018, dimostrando che nonostante i notevoli progressi che si siano verificati nel periodo analizzato, il divario di genere sia ancora significativo (McAndrew 2019, 116). Risulta inoltre interessante notare

che, come sottolinea il report, quasi la metà delle donne rappresentate in mostre temporanee si riferiscono ad artiste contemporanee (McAndrew 2019, 116).

Riguardo alle mostre temporanee, il report di Sotheby's analizza gli eventi organizzati tra il 2018 e la metà del 2025 dal MoMA di New York e dal Tate Modern di Londra. Secondo i dati riportati, nel museo statunitense il 54% delle mostre ospitate nel periodo considerato erano dedicate ad artiste donne, mentre per il museo inglese la percentuale ammonta al 50% (Sotheby's e ArtTactic 2025, 26). Anche in questo caso, molte di queste mostre riguardavano artiste contemporanee (Sotheby's e ArtTactic 2025, 26).

Un'analisi avanzata da Maura Reilly (2019) rivela che il divario di genere è presente anche nella partecipazione alle principali fiere d'arti globali. Nell'edizione del 2007 di Documenta, le donne erano il 47% degli artisti totali invitati. Per quanto riguarda la Biennale di Venezia, la percentuale di artiste donne presenti nel 2009 ammontava al 43%, ma nel 2013 era scesa al 26% (Reilly 2019).

In sintesi, possiamo osservare che da un lato la rappresentazione nelle collezioni permanenti delle donne artiste è ancora ad oggi scarsa, ma si possono vedere segnali di avanzamento verso la diminuzione del divario nell'organizzazione di mostre temporanee dedicate alle opere delle donne, che sicuramente significano anche una maggiore attenzione a livello globale verso il riconoscimento delle donne artiste.

4.1.5. Reddito e disparità salariale

Gli effetti di questi fenomeni possono essere riscontrati anche nel divario salariale tra artisti. Secondo il report UNESCO del 2019, il reddito medio delle artiste professioniste è del 25% inferiore rispetto ai colleghi maschi (UNESCO 2019, 82). Uno studio svolto in Corea del Sud nel 2018 ha rivelato che il divario di genere per il settore "arti e cultura" nel paese è di circa il 15% (Heo e Yoon 2018). In generale si può però affermare che non siano stati svolti molti studi sul divario salariale di genere nel mercato delle arti ed è quindi difficile individuare i veri fattori determinati questo divario.

4.2. Presentazione delle ipotesi e delle teorie relative al divario.

Una volta analizzati i dati, possiamo constatare che esista un effettivo divario di genere in diversi aspetti che riguardano il mercato dell'arte e del lavoro degli artisti. Tale disparità è esistita, in passato, per una serie di ragioni relative al ruolo della donna e alla difficoltà delle artiste nel poter prendere parte al mercato. Oggi, però, il divario persiste, anche se in misura minore, e risulta più complicato individuare i fattori che lo

determinano, non essendoci più dichiarati intenti discriminatori sulla base del genere. Se, infatti, nel passato, le donne erano sistematicamente escluse, per esempio, dalla partecipazione alle Accademie, nel presente questo tipo di barriere non esistono più. Ci si domanda, quindi, quali tipi di barriere, più o meno evidenti, debbano affrontare le donne per affermarsi nel mercato dell'arte.

Per poter rispondere a questa domanda, vari studiosi hanno formulato diverse ipotesi, che si possono riassumere nei seguenti punti:

- Mancanza di accesso alla formazione professionale o alla carriera di artista;
- Influenza di caratteristiche biologiche e sociali sulla carriera artistica;
- Differenze nella produzione di opere d'arte tra uomini e donne, ovvero esistenza di un'arte femminile che in qualche modo viene premiata in misura minore dal mercato;
- Discriminazione statistica, ovvero minor apprezzamento delle opere in quanto prodotte da donne.

4.2.1. Ipotesi della mancanza di accesso alla formazione professionale o alla carriera di artista.

Come analizzato nel Capitolo II, nel passato una parte del divario di genere era riconducibile all'impossibilità per le artiste a far parte del circuito delle arti, essendo escluse per molto tempo dalle Accademie, che rappresentavano l'istituto di formazione fondamentale per poter diventare artista. Al momento, come visto nella prima parte di questo capitolo, non paiono esistere barriere per quanto riguarda la formazione professionale delle artiste. Ciò è anche riscontrabile nel fatto che più o meno la stessa percentuale di donne e uomini si diplomano nelle accademie di belle arti (McAndrew 2019).

Adams et al. (2018) svolgono uno studio sperimentale sul divario di genere nel mercato dell'arte, in cui affermano che la mancanza di accesso alla formazione non può essere considerata come la principale spiegazione della differenza di prezzo (Adams, et al. 2018).

Le divergenze nella presenza di artisti uomini e donne tra quelli rappresentati dalle gallerie e le cui opere vengono vendute nel mercato secondario, quindi, non si può spiegare con la mancanza di accesso alla formazione professionale o alla carriera di artista, ma vanno piuttosto ricercati altri fattori che possano in qualche modo ostacolare le donne nel perseguire la carriera e avere successo.

4.2.2. Ipotesi dell'influenza di caratteristiche biologiche e sociali sulla carriera artistica.

Questa ipotesi suppone che le caratteristiche intrinseche al genere femminile, a livello biologico e a causa dei ruoli di genere influenzino il successo artistico. Questo tipo di caratteristiche comprendono:

- La maternità e la cura della famiglia e della casa;
- La maggiore avversione al rischio;
- La minore competitività rispetto agli uomini;
- La minore propensione a creare reti di contatti professionali.

Le aspettative specifiche di genere per le responsabilità genitoriali possono spiegare alcune differenze nel mercato del lavoro generale, soprattutto per quanto riguarda l'assunzione e la promozione (Lindemann, Rush e Tepper 2016). È stata infatti riscontrata una sorta di "pena di maternità" per le donne, che implica che le interruzioni di carriera dovute alla nascita di figli impediscono l'avanzamento della carriera femminile (Lindemann, Rush e Tepper 2016). Al contrario, gli uomini con figli guadagnano un premio salariale e sono considerati più meritevoli di promozione (Lindemann, Rush e Tepper 2016).

Secondo uno studio di Lindemann et al. del 2016, la flessibilità negli orari e nella gestione della mole di lavoro nelle professioni artistiche fa sì che la pena di maternità sia minore rispetto ad altre professioni. Inoltre, pare che il fatto che gli individui artisticamente orientati siano di ideologie più liberali rispetto ad altre professioni può far sì che i tradizionali ruoli di genere siano reinterpretati, distribuendo in maniera più egualitaria le attività di cura della famiglia e della casa (Lindemann, Rush e Tepper 2016).

Il punto di vista di Lindemann et al. (2016) non è condiviso da altre fonti. Secondo Miller (2016), il lavoro dell'artista implica orari e attività che spesso non sono conciliabili con l'assistenza all'infanzia e le responsabilità domestiche. Spesso gli artisti alternano periodi di poco lavoro a periodi molto intensi, inoltre gli eventi culturali possono svolgersi alla sera, o presupporre lunghi viaggi e poco preavviso (Miller 2016). Questo tipo di caratteristiche sono meno facili da sostenere per molte donne rispetto a lavori standard a tempo pieno. Molte donne abbandonano la carriera a causa dell'educazione dei figli, o tendono a dare priorità alla cura della casa e della famiglia rispetto alla carriera (Miller 2016). La percentuale di artiste femminili, infatti, diminuisce lungo la scala della carriera,

indicando una ridotta mobilità e un maggiore abbandono per le artiste donne rispetto agli uomini (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024).

Tale prospettiva, è reiterata anche nel report *Gender gaps in the cultural and creative sectors* della Commissione Europea, dove si afferma:

La sfida delle responsabilità dei bambini e dell'assistenza domiciliare e il fatto che le donne si assumano più di queste responsabilità è stata molto discussa nella società, nella ricerca e qui in questo rapporto. Rimane tuttavia uno dei motivi dominanti per cui alle donne vengono attribuite determinate aspettative e una delle ragioni principali per cui sorgono gli stereotipi di genere. Questo non è meno il caso dei settori culturali e creativi (e secondo alcuni esperti, potrebbe anche essere più diffuso in questi settori rispetto ad altri settori economici) (Commissione Europea 2022, 33).

Secondo questa prospettiva, quindi la maternità ha un impatto negativo sulla progressione della carriera e può portare le donne ad abbandonare il proprio lavoro o a lavorare part-time. Questo dato può portare ad una discriminazione per cui meno galleristi o intermediari del mercato sono disposti ad investire nel lavoro delle donne (Commissione Europea 2022).

Oltre alla maternità, altri fattori intrinseci al genere femminile sono stati indicati come possibile causa del divario di genere. Un'ipotesi è che le donne siano più avverse al rischio degli uomini, aspetto che potrebbe influenzare la scelta delle carriere. La maggiore avversione al rischio nelle donne è un aspetto indagato da un'ampia letteratura accademica. È stato dimostrato che una percentuale più alta di donne che di uomini si rivela riluttante a correre rischi di tipo economico, inoltre questa riluttanza aumenta con l'età (Dohmen, et al. 2011; Janakoplos e Bernasek 1998). Tenendo in considerazione questo aspetto, risulta che le donne sarebbero più propense a scegliere carriere con ricompense stabili (LeBlanc e Sheppard 2021). Nel caso delle carriere artistiche, le donne potrebbero attuare un meccanismo di autoselezione, per cui l'anticipazione di vendite più basse rispetto agli uomini nel mercato dell'arte può portare ad un abbandono della carriera (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017). Inoltre, è noto che il lavoro dell'artista è irregolare e che comprende una quota inferiore di entrate fisse, motivi che potrebbero scoraggiare le donne ad assumersi il rischio di intraprendere questa carriera (Marchenko e Sonnabend 2022).

Un altro aspetto da considerare tra le caratteristiche intrinseche al genere è la competitività. Esistono vari studi che si occupano dell'incentivazione della creatività, ovvero che analizzano la relazione tra motivazioni intrinseche ed estrinseche nel momento in cui un soggetto viene sottoposto ad una task creativa. Come accennato nel Capitolo III, infatti, una delle caratteristiche peculiari del mercato dell'arte è che la motivazione degli artisti nel momento della creazione di un'opera è prevalentemente intrinseca, ossia si compone di una serie di motivazioni interne ed indipendenti dai compensi economici. Ci sono, però, degli studi che evidenziano come la competitività e la possibilità di ottenere premi economici possano incentivare la creatività. Per esempio, lo studio di Charness e Grieco *Creativity and Incentives* (2019) rivela che la presenza di incentivi economici può migliorare la performance dei partecipanti in task creative "chiuse", ossia compiti in cui l'obiettivo è chiaro e la natura del compito è ben definita (Charness e Grieco 2019).

Lo studio *Incentives for Creativity* di Erat e Gneezy (2016) indaga questi aspetti sottoponendo i partecipanti all'esperimento ad una task creativa, dividendo il campione in gruppi con diversi tipi di incentivi: un gruppo non ha incentivi, un gruppo ha incentivi di tipo economico e un gruppo ha incentivi economici basati sulla concorrenza con altri partecipanti all'esperimento. Gli sperimentatori hanno rivelato che le donne nell'esperimento sono state meno creative quando sottoposte alla condizione di competitività rispetto alle altre condizioni, mentre per gli uomini non si è riscontrato tale effetto (Erat e Gneezy 2016). I risultati dell'esperimento condotto da Erat e Gneezy suggeriscono quindi che la competitività all'interno del mercato dell'arte può in qualche modo svantaggiare le donne e scoraggiarle nel loro lavoro.

Un ulteriore studio di Gneezy, Niederle e Rustichini, *Performance in Competitive Environments: Gender Differences* (2003), apporta ulteriori elementi a questa ipotesi. Si tratta di un esperimento che mira a osservare gli effetti della competitività a seconda del genere del partecipante. I partecipanti devono risolvere un labirinto al computer e vengono incentivati in tre maniere diverse: a seconda della produttività, ovvero a seconda di quanti labirinti risolvono, casualmente, oppure a seconda di una competizione con gli altri partecipanti in forma di torneo. I risultati rivelano un maggiore divario di genere nelle prestazioni tra il trattamento non competitivo e quello competitivo. Il maggiore divario non è dato da una prestazione peggiore per le donne, ma dal fatto che aumenta la prestazione degli uomini. Gli sperimentatori hanno disegnato parte dell'esperimento

prevedendo competizioni tra partecipanti dello stesso sesso. In questo aspetto, hanno notato che le prestazioni degli uomini sono simili nei tornei misti e nei tornei dello stesso sesso, mentre le prestazioni delle donne nei tornei dello stesso sesso sono significativamente più alte che nei trattamenti non competitivi (Gneezy, Niederle e Rustichini 2003). I risultati rivelano quindi che esistono differenze di genere quando i partecipanti competono tra di loro in tornei misti, mentre questo divario diminuisce nei tornei dello stesso sesso. Questo tipo di dinamica può influenzare anche le donne nel mercato dell'arte: trattandosi di un mercato molto competitivo e in cui sono presenti più artisti uomini che donne, la competitività può essere un fattore di vantaggio per gli uomini e di svantaggio per le donne.

Un altro fattore da segnalare è l'importanza del *networking* per le professioni artistiche. Spesso il successo di un artista dipende direttamente dalla rete di conoscenze che è in grado di creare e di sfruttare per ottenere visibilità. Dal momento in cui la maggior parte delle persone che lavorano in posizioni senior all'interno del settore creativo e culturale è di sesso maschile, è probabile che le reti che riescono a creare gli uomini siano più vantaggiose rispetto a quelle che creano le donne (Commissione Europea 2022). Inoltre, il fatto che spesso le donne si assumono più responsabilità nella crescita dei figli e nella cura dell'ambiente domestico può pregiudicare la possibilità di partecipare ad eventi sociali che aumenterebbero le opportunità di creare reti sociali (Commissione Europea 2022).

Secondo la letteratura presa in considerazione, quindi, è possibile che alcuni aspetti di tipo biologico o relativo ai ruoli sociali delle donne possano spiegare il divario di genere. Tuttavia, questo tipo di ipotesi non spiega totalmente la presenza di un divario così marcato.

4.2.3. *Ipotesi della differenza nella produzione di opere.*

Una possibile spiegazione al divario di genere nel mercato dell'arte è che artisti donne e uomini producano opere con caratteristiche differenti, che vengono premiate dal mercato in maniera maggiore o minore. L'ipotesi è coerente con gli aspetti storici riportati al Capitolo II, per cui è vero che in passato le donne producevano opere differenti rispetto ai colleghi uomini, sia per tecnica che per dimensioni e tematiche. L'evoluzione di questi aspetti potrebbe portare a pensare che esista un'*arte femminile*, da considerare come una categoria estetica a parte, ipotesi contro cui Nochlin scrive:

È indubbio che la produzione artistica di un gruppo di donne, consapevolmente fondato sul dichiarato intento di dare corpo alla coscienza collettiva dell'esperienza femminile, andrebbe identificata in senso stilistico quale arte femminista, se non proprio femminile. Sfortunatamente, questa resta una possibilità, finora mai verificatasi. Mentre la Scuola danubiana, i seguaci di Caravaggio, i pittori che a Pont-Aven si raccolsero intorno a Gauguin, gli esponenti del Cavaliere Azzurro o del cubismo sono riconoscibili grazie a qualità espressive o formali ben definite, di solito lo stile delle artiste non sembra palesare alcun comune tratto «femminile», almeno non più di quanto avvenga tra le scrittrici; questa tesi è brillantemente argomentata da Mary Ellman in *Thinking About Women*, contro i luoghi comuni della critica maschile perlopiù distruttivi e reciprocamente contraddittori. A legare tra loro le opere di Artemisia Gentileschi, Élisabeth Vigée-Le Brun, Angelika Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou e Louise Nevelson, non c'è alcuna quintessenza della femminilità diversa dalle corrispondenze che si possono istituire tra le opere di Saffo, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath e Susan Sontag. In ogni caso, artiste e scrittrici mostrano più somiglianze con i loro colleghi maschi, della stessa epoca e corrente di pensiero, che non fra di loro. (Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* 2019, 26-7)

Se scartiamo l'esistenza di un'arte puramente femminile e di caratteristiche intrinseche delle opere prodotte da donne, a meno che non si tratti di opere espressamente prodotte con la volontà di essere considerate "femministe", è però necessario capire se nonostante la varietà di opere che le artiste possano produrre ci sia una preferenza per un certo tipo di materiali, tecniche e dimensioni.

Secondo lo studio di Vecco et al. (2024), svolto su un campione di artiste Olandesi diviso per coorti d'età, i dipinti delle artiste della coorte più anziana, ossia nate tra il 1920 e il 1939, hanno delle dimensioni che corrispondono alla metà di quelle prodotti dagli uomini. Considerando, invece, le artiste più giovani, diminuiscono le differenze di dimensione, tecnica e stile (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 12-13). Di fatto, anche il divario di genere, calcolato sulle opere vendute e sul prezzo di vendita, diminuisce quando si considerano artiste più giovani (Vecco, Prieto-Rodriguez e Teerink 2024, 13).

Whitten Brown (2019), analizzando i dati di Artsy, afferma che il divario di dimensione tra le opere eseguite da uomini e donne non è statisticamente significativo. C'è invece una differenza nelle tecniche e nei materiali utilizzati: l'11% delle opere di artiste donne sulla piattaforma sono disegni, mentre per gli uomini ammontano al 9%; il 53% delle opere prodotte da donne sono dipinti, mentre per gli uomini sono il 54% (Whitten Brown 2019). Questi dati indicano che esistono alcune differenze nelle tecniche e nei supporti utilizzati e che gli uomini rimangono più legati ai media convenzionali (Whitten Brown 2019). Whitten Brown spiega come, a suo parere, questo tipo di caratteristiche differenti tra i due generi al momento della produzione artistica possano dipendere dalle norme culturali che definiscono i ruoli di genere. In questo senso, si può considerare il genere degli artisti come «un fattore che modella le scelte artistiche in un mercato di oggetti altrimenti eterogeneo» (Whitten Brown 2019).

In base a queste due analisi, ossia quella di Vecco et al. e quella di Whitten Brown, esistono effettivamente delle differenze, seppur minime, tra opere prodotte da uomini e opere prodotte da donne. Nonostante ciò, è fondamentale stabilire se queste differenze cambino il comportamento dei compratori e degli altri agenti di mercato, ossia se le diverse caratteristiche siano riscontrabili.

Uno studio condotto da Adams et al. nel 2018 indaga l'ipotesi secondo cui esiste un'arte femminile, ovvero che dalle caratteristiche delle opere si possa dedurre il genere dell'artista. Nell'esperimento, i partecipanti dovevano indovinare il genere dell'artista di fronte ad un'opera che vedevano per la prima volta. I partecipanti hanno pensato che l'artista fosse maschio il 62,7% delle volte, mentre le opere presentate erano per metà prodotte da donne (Adams, et al. 2018, 23). L'esperimento non è esaustivo nel provare che non ci siano differenze tra le opere di artisti donna e uomo, ma introduce il concetto di *genere percepito*, che consente di misurare l'effetto delle percezioni di genere sull'apprezzamento di un'opera (Adams, et al. 2018, 23).

In base a quanto detto e alla letteratura analizzata, risulta che esistano delle differenze tra le opere d'arte prodotte dalle donne e dagli uomini in termini di dimensioni e tecniche utilizzate, seppur minime. Come spiegato da Vecco et al. (2024) e coerentemente con i dati presentati nella prima parte di questo Capitolo, le differenze si stanno assottigliando e sono minori per artisti più giovani. Nonostante ciò, l'esperimento di Adams et al. (2018) suggerisce che sia possibile che il divario di genere nel mercato dell'arte sia dovuto in

maniera maggiore alla diversa percezione delle opere prodotte da uomini rispetto a quelle prodotte da donne piuttosto che a delle differenze effettive.

4.2.4. Ipotesi della discriminazione statistica

La discriminazione statistica si verifica quando, in un contesto di asimmetria informativa, i datori di lavoro utilizzano le caratteristiche aggregate di un gruppo come predittore della produttività di un singolo individuo (Marchenko e Sonnabend 2022, 459). Quando si verifica una situazione di discriminazione statistica, le caratteristiche personali di un lavoratore che non sono correlate alla produttività vengono valutate come se lo fossero (Arrow 1973). In questo caso, le idee preconcepite dei datori di lavoro, ossia i pregiudizi basati sul genere, fanno sì che siano meno disposti ad assumere donne (Arrow 1973). La situazione si verifica soprattutto perché i datori di lavoro devono affrontare dei costi prima di poter determinare la vera produttività di un dipendente, per cui decidono di escludere dall'assunzione tutti gli appartenenti a quei gruppi sociali che ritiene siano meno qualificati o affidabili (Phelps 1972).

Nel mercato dell'arte risulta difficile valutare a priori se le opere di un artista avranno successo o meno, ovvero le qualità estetiche premiate dal mercato sono ambigue. Per questo motivo, i decisori sfruttano criteri comunemente condivisi per valutare il lavoro di un artista, che possono comprendere stereotipi di genere (Miller 2016). L'asimmetria informativa che sta alla base delle transazioni nel mercato dell'arte fa sì che gli agenti del mercato, in mancanza di altre informazioni, ricorrano a caratteristiche del gruppo a cui appartiene l'artista per prevedere in qualche modo il successo delle opere. In questo modo, essendo le donne, per ragioni storiche, sottorappresentate nel mercato, è più probabile che gli acquirenti comprino opere d'arte prodotte da uomini (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017).

In contesti dominati da uomini, come il caso del mercato dell'arte, è più probabile che i decisori valutino in maniera differente il lavoro delle donne, giudicandole in modo differente per la loro competenza, produttività, stile di leadership e capacità di innovare (Whitten Brown 2019). Esaminando il mercato dal lato della domanda si riscontrano modelli comportamentali da parte degli agenti di mercato che marcano preferenze tra i collezionisti per le opere di artisti maschi (Whitten Brown 2019).

Risulta molto difficile trovare evidenze esplicite e poter quantificare in che misura la discriminazione statistica impatta il lavoro delle artiste. Uno studio di Hoffmann e Coate (2022) si propone di valutare, attraverso cinque esperimenti svolti su un campione di

1.112 partecipanti, se e in quale forma esista una discriminazione di genere nella valutazione delle opere d'arte. L'ipotesi della discriminazione statistica viene trattata negli esperimenti secondo tre aspetti differenti. Il primo prevede che l'arte maschile sia normativa, ossia che corrisponda meglio alle norme artistiche e quindi venga preferita dalla maggior parte delle persone. Un altro aspetto è che si tenda a prevedere un maggior successo, in termini di riconoscimento e fama, per gli artisti maschi. L'ultimo aspetto è che la discriminazione possa influenzare i prezzi delle opere a seconda dell'appartenenza ad un gruppo, in questo caso in base al genere (Hoffmann e Coate 2022).

Gli esperimenti eseguiti da Hoffmann e Coate prevedevano la presentazione di 45 coppie di opere d'arte ai partecipanti. I dipinti scelti erano simili per stile, periodo, dimensioni e tecniche e appartenevano ad artisti poco conosciuti. I partecipanti venivano divisi in due gruppi: il primo gruppo poteva vedere le opere associate al nome completo dell'artista, in modo da poterne determinare il genere, mentre al secondo gruppo non veniva fornita alcuna informazione sull'artista. A questo punto, i partecipanti dovevano scegliere una delle due opere in base ai criteri stabiliti dallo sperimentatore.

Per misurare i tre differenti aspetti della discriminazione statistica sono state poste ai partecipanti tre diverse domande. La prima riguarda le norme di preferenza, per le quali i partecipanti dovevano scegliere l'opera che secondo loro era preferita dalla maggioranza. La seconda chiedeva di individuare l'artista che i partecipanti pensavano fosse più famoso, in modo da poter valutare la fama percepita. La terza, infine, si proponeva di valutare il valore economico percepito, tramite l'indicazione dell'opera che il partecipante riteneva più costoso. Per rivelare la discriminazione di genere sono stati confrontate le scelte avvenute nel gruppo in cui veniva specificato il nome dell'artista con le scelte dell'altro gruppo.

I risultati dell'esperimento sulle norme di preferenza non dimostrano la presenza di discriminazione statistica in questo senso, ossia i partecipanti non pensano che agli altri partecipanti piacesse di più le opere prodotte da uomini artisti (Hoffmann e Coate 2022, 193). Lo studio di discriminazione statistica sulla fama, invece, ha dimostrato uno spostamento verso i quadri maschili del 10,47%, un risultato statisticamente significativo, che fa emergere una chiara discriminazione statistica per la quale ai partecipanti sembra più probabile che un artista uomo abbia successo piuttosto che un'artista donna (Hoffmann e Coate 2022, 194). Per quanto riguarda, invece, lo studio di discriminazione statistica sul prezzo, è stato riscontrato uno spostamento statisticamente significativo

verso le opere prodotte dai maschi. Questo risultato indica quindi che i partecipanti hanno utilizzato il genere come segnale di valore del mercato (Hoffmann e Coate 2022, 194).

Lo studio dimostra quindi come e in che misura la discriminazione statistica impatta il mercato dell'arte, rimarcando un aspetto chiave: la fama viene utilizzata come criterio di valutazione della qualità estetica di un'opera in contesti di asimmetria informativa, per cui essendo la fama sbilanciata verso gli uomini, si tende a perpetuare la credenza che essi producano arte migliore. Secondo Hoffmann e Coate (2022) la perpetrazione di questa credenza è alla base del divario di genere nel mercato dell'arte.

Secondo uno studio condotto da Cameron et al. (2017), la minor rappresentazione delle artiste nelle gallerie e nelle case d'asta è da ricondursi ad un bias di selezione più che ad una discriminazione statistica. Secondo questa spiegazione, esistono dei filtri di qualità per accedere al mercato più rigorose per le donne rispetto che per gli uomini (Cameron, Goetzmann e Nozari 2017).

In questo senso, Bocart et al. (2017) eseguono uno studio sulle implicazioni dell'effetto superstar sulle donne artiste. L'effetto superstar è un aspetto tipico del mercato dell'arte per cui pochi individui al vertice ricevano la maggior parte delle ricompense del mercato. Le donne sono sottorappresentate sia nel mercato primario che in quello secondario, ed è così più difficile raggiungere i vertici del mercato. Secondo i dati riportati nel primo 0,03% del mercato è concentrato il 40% del valore totale delle vendite e non è presente alcuna artista donna (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017, 1). La discriminazione statistica attuata dagli acquirenti e il comportamento imitativo degli attori del mercato comporta il rafforzamento del predominio degli uomini in cima al mercato, imponendo, di fatto, alle donne degli standard più elevati per emergere dal loro status storico inferiore. In questo senso, l'effetto superstar rappresenta un soffitto di vetro che rende di difficile accesso i livelli più alti del mercato (Bocart, Gertsberg e Pownall 2017).

La discriminazione statistica è un meccanismo centrale nella spiegazione delle disuguaglianze di genere nel mercato dell'arte, in grado di perpetuare pregiudizi di genere storici e di fatto svantaggiare le donne nella carriera artistica. A causa della discriminazione statistica, infatti, si genera un circolo vizioso per cui gli uomini, già sovrarappresentati, continuano ad essere percepiti come più famosi e meritevoli.

In sintesi, l'analisi dei dati degli ultimi anni conferma l'esistenza di un divario di genere nel mercato dell'arte, che persiste nonostante si sia attenuato rispetto al passato e che alcuni dati siano rassicuranti. Alcuni aspetti del mercato, come la partecipazione al

mercato secondario e la rappresentazione nei musei e nelle mostre, rimangono ambiti di importante disparità tra generi. Le ipotesi discusse suggeriscono che non ci sia una spiegazione semplice al persistere del divario di genere nel mercato dell'arte, ma che risulti piuttosto da una combinazione di fattori, rendendolo un fenomeno più complesso da individuare e contrastare.

Conclusioni

Questo lavoro si è proposto di analizzare il divario di genere nel mercato dell'arte da un punto di vista economico e storico, evidenziando come le disuguaglianze tra artisti in base al genere continuino ad essere strutturali e multifattoriali nonostante si siano attenuate nel tempo. La tesi parte quindi dalla definizione del divario di genere e dei concetti associati, per poi passare ad una narrazione storica dei principali fenomeni che hanno determinato, nel passato, l'esistenza di un divario tanto marcato. Viene poi descritto il mercato dell'arte e le sue dinamiche, analizzandone le strutture e gli agenti. Infine, vengono presentati dati attuali sul divario di genere nel mercato dell'arte e delle possibili spiegazioni di tale divario.

L'obiettivo di questa tesi è stato comprendere le fonti del divario e come esso si sia evoluto fino al presente, analizzando il sistema dell'arte come mercato e come spazio di produzione e riproduzione culturale.

Per quanto riguarda gli aspetti storici, risulta evidente che il divario attuale risulti da una serie di esclusioni istituzionali che per secoli hanno colpito le donne artiste, e che allo stesso tempo per molti anni gli storici dell'arte hanno omesso il ruolo delle donne all'interno della disciplina. Di fatto, prima del testo di Nochlin del 1971 non era emerso il problema relativo alla scarsità di studi e ricerche relative alle donne artiste.

Per quanto riguarda, invece, l'analisi quantitativa dei dati relativi al divario, è emerso che nella situazione attuale si possa riscontrare una parità di genere nella formazione artistica e nell'accesso alla carriera, mentre risulta una sottorappresentazione delle artiste nelle gallerie e, soprattutto, nel mercato secondario. Rimangono inoltre persistenti le differenze nei prezzi di vendita delle opere, in tutti gli ambiti del mercato. Il divario si sta assottigliando, come testimoniano le minori differenze di rappresentazione e vendita negli artisti più giovani.

La presentazione di differenti ipotesi che possono spiegare il divario dimostra come la disuguaglianza non derivi da differenze artistiche, ma piuttosto da bias culturali e strutturali, che comprendono effetti generate dalle asimmetrie informative, dagli stereotipi di genere e da meccanismi del mercato quali l'effetto superstar.

Alla luce di ciò, è necessario notare che nonostante la presenza di artiste nel sistema dell'arte e la loro rilevanza sia crescente, le dinamiche di riconoscimento e di valorizzazione del loro lavoro siano ancora lente.

Il primo dato emerso dall'analisi quantitativa dei dati relativi al divario è la sostanziale parità d'accesso alla formazione artistica (McAndrew 2019, 124; LeBlanc e Sheppard 2021, 439; Cameron, Goetzmann e Nozari 2017, 1). Tuttavia, l'equilibrio nell'accesso alla formazione non si traduce in una parità nella rappresentazione nel mercato professionale, in cui la presenza di artiste diminuisce man mano che aumenta il livello di visibilità e il valore economico delle opere prodotte.

Nel mercato primario, che include principalmente le gallerie, si osserva un miglioramento progressivo nella rappresentazione di artiste femminili: la percentuale è passata dal 13,7% nel 2017 (Commissione Europea 2022) al 46% nel 2024 (McAndrew 2024, 87). Nonostante ciò, esiste ancora una disparità marcata per quanto riguarda i prezzi: nel mercato primario il prezzo medio delle opere prodotte da donne è del 27% inferiore al prezzo medio delle opere prodotte da uomini (Whitten Brown 2019).

Nel mercato secondario, che consiste soprattutto in aste internazionali, il divario si accentua ulteriormente, e riguarda sia la rappresentazione che il prezzo di vendita. Nel periodo tra 2010 e 2015, infatti, il 92% delle opere vendute all'asta nelle principali case d'asta a livello globale erano prodotte da uomini (Cameron, Goetzmann e Nozari 2017, 1); inoltre, le opere di artiste donne vengono vendute ad un prezzo medio del 44% inferiore a quello degli uomini (LeBlanc e Sheppard 2021, 467).

Per quanto riguarda la rappresentazione in collezioni museali e permanenti, la situazione è analoga: le donne sono sempre più presenti in questi ambiti, ma rimangono fortemente sottorappresentate. Questo squilibrio consolida gli effetti per cui per le donne risulta più difficile affermarsi, soprattutto nel mercato secondario.

L'analisi del mercato e delle dinamiche culturali suggerisce che il divario di genere nel mercato dell'arte va analizzato come un fenomeno sistemico e studiato attraverso un approccio ampio e multidisciplinare, in quanto riguarda aspetti economici, simbolici, sociali e relazionali.

Una delle possibili cause del divario di genere più plausibile è la discriminazione statistica, secondo la quale gli agenti del mercato, ovvero i galleristi, i collezionisti e i curatori, basano le proprie decisioni su stereotipi di genere piuttosto che su valutazioni individuali (Hoffmann e Coate 2022). In questo modo, di fatto, la percezione per la quale le artiste donne sono meno famose e vendono meno si autoavvera, limitando il riconoscimento e il prezzo di vendita delle opere.

Un effetto collegato è il pregiudizio estetico implicito, rilevato da Adams et al. (2018). L'esperimento condotto ha dimostrato che, anche nel caso in cui vengano comparate due opere molto simili, il solo riconoscimento del genere dell'artista influisce sul prezzo stimato dell'opera. Il genere percepito, a questo punto, influenza giudizi e decisioni di acquisto.

Altre ipotesi riguardanti le reti sociali e professionali sono fondamentali per capire il divario. Il mondo dell'arte è dominato da logiche di relazioni personale che si rivelano più difficili da intraprendere per le donne piuttosto che per gli uomini, limitando la capacità di penetrazione nei mercati di alto livello per le artiste.

Un ulteriore fattore da tenere in considerazione è di natura storico-artistica: come già osservava Nochlin (1971), la storia dell'arte è basata su paradigmi maschili, che esaltano caratteristiche tradizionalmente associate agli uomini, come il genio, la forza creativa e l'innovazione. In questa maniera, viene descritto un modello di artista stereotipato le cui caratteristiche sono prettamente maschili. L'esclusione delle donne dai circuiti di formazione e dal lavoro dell'artista per molti secoli nel passato ha fatto sì che si consolidasse un canone maschile e che anche nel momento in cui le istituzioni artistiche sono state aperte alla partecipazione femminile, le donne hanno continuato a incontrare difficoltà nell'affermarsi come professioniste.

Per quanto riguarda i limiti del lavoro svolto, un punto fondamentale è soprattutto trattare dell'ambito sociale e geografico dei temi trattati. Di fatto, sia nel raccontare il divario di genere nella storia dell'arte, sia nel presentare ed analizzare il mercato e i dati sul divario, sono stati presi in considerazione principalmente i paesi dell'Unione Europea e gli Stati Uniti. Alcune fonti utilizzate, come i vari Art Market Report di UBS e Art Basel comprendono anche i mercati asiatici, ma l'analisi non è esaustiva. Per poter effettuare un'analisi dettagliata anche di zone geografiche periferiche rispetto ai centri principali del

mercato dell'arte globale risulterebbe complicato soprattutto per quanto riguarda l'estrazione dei dati; tuttavia, sarebbe interessante comparare ambiti geografici molto diversi tra loro per osservare come cambiando i ruoli e gli stereotipi di genere cambia anche il divario tra artisti.

Un altro limite fondamentale è la mancanza di dati, soprattutto per quanto riguarda il mercato primario. L'accesso ai dati di mercato è parziale, in quanto non comprende le vendite private, per ragioni di riservatezza, né il mercato nero. Questo aspetto può provocare una sovrastima o una sottostima dell'effettivo divario di genere.

Infine, vanno considerati i limiti interpretativi. Non è possibile identificare una causa univoca del divario di genere, ed è molto complesso anche capire in che misura le varie spiegazioni possibili influiscano sul divario, ovvero quanto del divario sia spiegato dalla discriminazione statistica, o dalle differenze nei ruoli di genere per quanto riguarda la cura della famiglia e della casa, o dalle differenze nella produzione di opere.

Alla luce dei risultati ottenuti, si aprono diverse possibilità di approfondimento del tema per quanto riguarda, da un lato, i limiti geografici della ricerca, che può essere ampliata analizzando contesti extra-occidentali in modo da valutare come variabili culturali e istituzionali influiscano sul divario di genere. Un altro ambito d'indagine riguarda l'intersezionalità, ovvero si tratterebbe di analizzare come altre variabili, insieme al genere, interagiscono nel mercato dell'arte. Queste variabili comprendono, per esempio, l'etnia, la classe sociale e l'orientamento sessuale. Infine, ulteriori studi sono necessari per valutare le politiche di inclusione di genere nelle istituzioni, a partire dai musei e dalle gallerie, per rilevarne l'efficacia e gli effetti sul mercato.

In conclusione, il divario di genere nel mercato dell'arte si conferma come un fenomeno persistente, le cui cause sono complesse e la cui analisi è complicata a causa dell'interpretazione dei dati e della presenza di diversi fenomeni che agiscono contemporaneamente. Se da un lato si sta verificando un cambiamento in un'ottica di inclusività, questo cambiamento risulta ancora lento e la parità non è ancora raggiunta in tutti i livelli del mercato.

Al fine di produrre effetti positivi in termini di inclusività nel mercato, è necessario implementare iniziative di diffusione e educazione, che devono partire dalla formulazione di un nuovo paradigma di successo in campo artistico. Un cambio a livello epistemologico

all'interno della disciplina, che non significa una cancellazione completa dei canoni adottati fino ad ora, ma piuttosto una revisione degli stessi, può portare il pubblico generale a percepire il ruolo delle artiste donna in maniera differente, creando così uno spazio all'interno del mercato dell'arte. A questo cambio di paradigma va associato uno sforzo comune da parte di studiosi e di professionisti nel settore per la diffusione di nuove prospettive storico-artistiche e l'appoggio delle istituzioni.

Bibliografia

- Adams, R., Kräussl, R., Navone, M. e P. Verwiimeren (2018), *Is gender in the eye of the beholder? Identifying cultural attitudes with art auction prices*, CFS Working Paper No. 595.
- Aislinn Bohren, J., Haggag, K., Imas A. e D.G. Pope (2023), «Inaccurate Statistical Discrimination: An Identification Problem», *The Review of Economics and Statistics*, 107, pp. 1-45.
- Argan, G.C. (1968), *Storia dell'Arte Italiana*, Sansoni, Firenze.
- Arrow, K.J. (1973), «The Theory of Discrimination», in O. Ashenfelter e A. Rees (a cura di), *Discrimination in Labor Markets*, Princeton University Press, Princeton, pp. 3-33.
- Artmarket (2025), *The Art Market in 2024: The 30th Annual Report of Artprice by Artmarket*, Saint-Romain-au-Mont-d'Or, Marzo 2025.
- Baldinucci, F. (2009), «Notizie dei professori del disegno», in J. Dabbs (a cura di), *Life Stories of Women Artists, 1550–1800: An Anthology*, Ashgate, Surrey, pp. 713-716.
- Bardsley, S. (2007), *Women's Roles in the Middle Ages*, Greenwood Press, Westport.
- Blau, F.D. e A.E. Winkler (2017), *The Economics of Women, Men, and Work*, Oxford University Press, New York.
- Bocart, F., Gertsberg, M. e R. Pownall (2017), «Glass Ceilings in the Art Market», *SSRN Electronic Journal*.
- Bordalo, P., Coffman, K., Gennaioli, N. e A. Shleifer (2016), «Stereotypes», *The Quarterly Journal of Economics*, 131 (4), pp. 1753–1794.
- Borzello, F. (2000), *A world of our own: Women as artists since the Renaissance*, Watson-Guptill Publications, New York.
- Britannica, Encyclopedia, *Renaissance*, disponibile a <https://www.britannica.com/event/Renaissance>. Consultato il giorno Gennaio 13, 2026.
- Cameron, L., Goetzmann, N.W. e M. Nozari (2017), «Art and Gender: Market Bias or Selection Bias?», *SSRN Electronic Journal*.
- Chadwick, W. e F. Frigeri (2020), *Women, art, and Society*, Thames and Hudson, Londra.
- Charness, G. e D. Grieco (2019), «Creativity and Incentives», *Journal of the European Economic Association*, 17 (2), pp. 454-496.
- Commissione Europea (2023), *2023 Report on Gender Equality in the EU*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo.

- (2022), *Gender gaps in the cultural and creative sectors*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo.
 - (2022), *Status and Working Conditions for Artists, Cultural and Creative Professionals*, disponibile a <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4f0f1f75-9c2f-11eb-b85c-01aa75ed71a1>.
 - (1998), *One Hundred Words for Equality: A Glossary of Terms on Equality between Women and Men*, Bruxelles.
- Dabbs, J. (2009), *Life Stories of Women Artists, 1550-1800*, Ashgate, Surrey.
- (2019), «The Visual Arts», in A.L. Capern (a cura di), *The Routledge History of Women in Early Modern Europe*, Routledge, Londra, pp. 335-356.
- Delogu, P. (1994), *Introduzione alla storia medioevale*, Il Mulino, Bologna.
- Dohmen, T., Falk, A., Huffman, D., Sunde, U., Schupp, J. e G.G. Wagner (2011), «Individual Risk Attitudes: Measurement, Determinants, and Behavioral Consequences», *Journal of the European Economic Association*, 9 (3), pp. 522-550.
- Erat, S. e U. Gneezy (2016), «Incentives for Creativity.», *Experimental Economics*, 19 (2), pp. 269-280.
- ffolliott, S. (2014), «Early Modern Women Artist.», in A.M. Poska, J. Couchman, K.A. McIver e V. McCarthy (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, 36, pp. 424-443.
- Frey, B.S. (2019), *Economics of Art and Culture*, Springer, Cham.
- Frugoni, C. e A. Barbero (1994), *Dizionario del Medioevo*, Laterza, Bari.
- Genco, P. e A. Zoroloni (2017), «Struttura e dinamiche evolutive del mercato dell'arte contemporanea», *Economia e Diritto del Terziario*, 1, pp. 5-22.
- Gimeno, M., *Queridas Viejas Project*, disponibile a https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT?utm_source=chatgpt.com. Consultato il giorno Gennaio 19, 2026.
- Gneezy, U., Niederle, M. e A. Rustichini (2003), «Performance in Competitive Environments: Gender Differences», *The Quarterly Journal of Economics*, 118 (3), pp. 1049-1074.
- Goldin, C. (2021), *Career and Family : Women's Century-Long Journey toward Equity*, Princeton University Press, Princeton.
- (2017), «The Expanding Gender Earnings Gap: Evidence from the LEHD-2000 Census», *American Economic Review*, 107 (5), pp. 110-114.
- Greer, G. (2001), *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*, Tauris Parke Paperbacks, Londra.

- Heilbrun, J. e C.M. Gray (2001), *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press, New York.
- Heo, S. e S. Yoon (2018) «Evidence of a Glass Ceiling for Arts and Culture Professionals in Korea», *Applied Economics Letters*, 25 (16), pp.1170-1174.
- Higonnett, A. (2020), «Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe», in Bourde N. e M. Garrad (a cura di), *The expanding discourse*, Routledge, Abingdon.
- Hoffmann, J.R. e B. Coate (2022), *Fame, What's your name? Quasi and statistical gender discrimination in an art valuation experiment*, University of Tasmania. Contributo in Rivista.
- ICOM Italia, *Definizione di Museo*, disponibile a <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>. Consultato il giorno Luglio 1, 2025.
- INPS (2024), *Analisi dei divari di genere nel mercato del lavoro e nel sistema previdenziale attraverso i dati INPS*, Roma.
- Janakoplos, N.A. e A. Bernasek (1998), «Are Women more Risk Averse?», *Economic Inquiry*, 36, pp. 620-630.
- Janson, H.W. e F. Anthony (1992), *A basic history of art*, Abrams, Englewood Cliff.
- Johns, M.L. (2013), «Breaking the glass ceiling: structural, cultural, and organizational barriers preventing women from achieving senior and executive positions», *Perspectives in health information management*, 10, pp. 1-11.
- Kaufmann, T. (2010), «Periodization and its discontents» *Journal of Art Historiography*, 2.
- Kelly, J. (2014), «Did Woman Have a Renaissance?», in J. Kelly (a cura di), *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 175-201.
- Kitzinger, E. (1977), *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- LeBlanc, A. e S. Sheppard (2021), «Women Artists: Gender, Ethnicity, Origin and Contemporary Prices», *Journal of Cultural Economics*, 46 (3), pp. 439-481.
- Lesser, C. (2024), *The Women Artists Market Report 2024*, Artsy.
- Lindemann, D.J., Rush, C.A. e S.J. Tepper (2016), «An Asymmetrical Portrait», *Social Currents*, 3 (4), pp. 332-348.
- Marchenko, M. e H. Sonnabend (2022), «Artists' Labour Market and Gender: Evidence from German Visual Artists.», *Kyklos*, 75 (3), pp. 456-471.

- Martin, T. (2015), «The Margin to Act: A Framework of Investigation for Women's (and Men's) Medieval Art-Making», *Journal of Medieval History*, 13 Novembre, pp. 1-25.
- (2012), *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, Brill, Boston.
- McAndrew, Clare (2019), *The Art Basel & UBS Global Art Market 2019*, Art Basel & UBS, Basilea.
- (2023), *The Art Basel & UBS Global Art Market Report 2023*, Art Basel & UBS, Basilea.
- (2024), *The Art Basel & UBS Global Art Market 2024*, Art Basel & UBS, Basilea.
- (2025), *The Art Basel & UBS Global Art Market Report 2025*, Art Basel & UBS, Basilea.
- Miller, D.L. (2016), «Gender and the Artist Archetype: Understanding Gender Inequality in Artistic Careers», *Sociology Compass*, 10 (2), pp. 119-131.
- Moulin, R. (2000), «Mercato dell'arte contemporanea e globalizzazione», *Economia della Cultura, Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 3, pp. 273-284.
- Nochlin, L. (2019), *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di J. Perna e M.A. Trasforini, Castelvecchi, Roma.
- Nochlin, L. e M. Reilly (2015), *Women artists: The Linda Nochlin reader*, Thames & Hudson, New York.
- Panofsky, E. (1994), «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review*, 6 (2), pp. 201-36.
- Paoletti, J.T. e G.M. Radke (1997), *Art in Renaissance Italy*, Prentice Hall, Upper Saddle River.
- Phelps, E.S. (1972), «The Statistical Theory of Racism and Sexism», *The American Economic Review*, 62 (4), pp. 659-61.
- Pirrelli, M. (2023), «Il mercato dell'Arte», in A. Negri-Clementi (a cura di), *Economia dell'Arte: Mercato, diritto e trasformazione digitale*, Egea, Milano, pp.184-214.
- Poli, F. (2011), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Pollock, G. (2020), «Modernity and the Spaces of Femininity», in N. Broude e M. Garrad, *The expanding discourse*, Routledge, Abingdon.
- (2003), *Vision and difference: Femininism, femininity and the histories of art*, Routledge, Londra.

- Reilly, M. (2019), *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*, disponibile a <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/>. Consultato il giorno Agosto 13, 2025.
- Roberston, I. (2005), *Understanding international art markets and management*, Routledge Taylor & France Group, Londra.
- Russell, C.T., Erbolato-Ramsey, C. e A. Houzé (2000), *The Women Impressionists: A Sourcebook*, Greenwood, Westport.
- Schleif, C. (1998), «The Roles of Women in Challenging the Canon of "Great Master" Art History», in S.D. Aussen e A. Seef (a cura di), *Attending to Early Modern Women*, Newark, pp.74-92.
- Soprani, R. (2009), «Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi», in J. Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550–1800: An Anthology*, Ashgate, Surrey, pp. 105-118.
- Sotheby's e ArtTactic (2025), *Sotheby's Insight Report: Women Artists*, Sotheby's, Londra.
- Taylor, J. (2024), *The Art Business: Art World, art market*, Routledge, Abingdon.
- Topaz, C.M., Kovenkov V., Evans J.A., et al. (2019), «Diversity of Artists in Major U.S. Museums», *Plos One*, 14 (3).
- Tosh, J. (2015), *The Pursuit of History*, Routledge, Londra.
- Treccani, Enciclopedia, *Età storiche, età: Età moderna*, disponibile a https://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_%28Dizionario-di-Storia%29. Consultato il giorno Gennaio 13, 2026.
- UNESCO (2019), *Culture & Working Conditions for Artists. Implementing the 1980 Recommendation Concerning the Status of the Artist*, Parigi.
- Vecco, M., Prieto-Rodriguez, J. e S. Teerink (2024), «Climbing the Ladder? The Gender Gap in Art Prices across Artists' Cohorts in the Dutch Art Market», *European Economic Review*, 163.
- Viraben, H. (2017), «Constructing a Reputation: Achille Segard's 1913 Biography of Mary Cassatt», *American Art*, 31, pp. 98–113.
- Weyl Carr, A. (1997), «Women as Artists in the Middle Ages. "The Dark Is Light Enough" .», in D. Gaze (a cura di), *Dictionary of women artists*, Fitzroy Dearborn, Londra, pp. 3-20.
- Whitten Brown, T. (2019), *Why Is Work by Female Artists Still Valued Less than Work by Male Artists?*, disponibile a <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-work-female-artists-valued-work-male-artists>. Consultato il giorno Settembre 23, 2025.

Wittkower, M. e R. Wittkower (2022), *Nati Sotto Saturno: La Figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Einaudi, Torino.

World Economic Forum (2024), *Global Gender Gap Report 2024*.