

Artl@s Bulletin

Volume 8

Issue 1 *Women Artists Shows.Salons.Societies*
(1870s-1970s)

Article 2

L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti (Torino, 1910-1911; 1913). Note su genere, arte e professione in Italia all'inizio del XX secolo

Francesca Lombardi

Fondazione Ernesta Besso, lombardifra@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), [Theory and Criticism Commons](#), [Women's History Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lombardi, Francesca. "L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti (Torino, 1910-1911; 1913). Note su genere, arte e professione in Italia all'inizio del XX secolo." *Artl@s Bulletin* 8, no. 1 (2019): Article 2.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

L'Esposizione internazionale femminile di Belle Arti (Torino, 1910-1911; 1913). Note su genere, arte e professione in Italia all'inizio del XX secolo

Francesca Lombardi *

Fondazione Ernesta Besso

Abstract

This essay describes the two *Esposizioni Internazionali Femminili di Belle Arti*, which were the first international events for women artists ever held in Italy. The exhibitions organised in Turin (in 1910-11 and 1913 respectively) were promoted by the magazine *La Donna*. They took place at a very important time for the development of a new status for women artists, giving more visibility and legitimacy to their artistic production. By using archival sources and contemporary documents, the essay describes the way in which this experience took place and highlights the complexity of institutional, social, patronage and matronage network contributing to its success.

Riassunto

Il contributo intende ricostruire la vicenda delle Esposizioni internazionali femminili di Belle Arti (1910-11; 1913), prima manifestazione artistica di taglio internazionale riservata esclusivamente alle donne a essere organizzata in Italia. Promosse a Torino dalla rivista «La Donna», le due rassegne si svolsero in un momento storicamente determinante per l'affermazione di un nuovo *status* delle artiste, contribuendo a dare visibilità e legittimità al fenomeno della produzione artistica femminile. La ricerca ripercorre, sulla scorta soprattutto di documenti d'epoca e fonti d'archivio, la storia e gli esiti di questa innovativa esperienza, evidenziando la complessità delle reti istituzionali, sociali, di *patronage* e *matronage* che concorsero alla sua genesi e al suo successo.

* Francesca Lombardi, storica dell'arte specializzata presso l'Università degli Studi di Siena, ha collaborato come ricercatrice con l'Università Roma Tre e il C.N.R. Attualmente lavora per la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Nell'ambito delle sue ricerche sulla cultura figurativa tra XIX e XX secolo, ha approfondito in particolare il tema della produzione artistica femminile.

Torino, 4 dicembre 1910: in una domenica piovosa, nella sala centrale della Mole Antonelliana, i solenni discorsi di Luigi Credaro, ministro della Pubblica Istruzione, e di Teofilo Rossi, sindaco della città, inaugurano ufficialmente la I Esposizione internazionale femminile di Belle Arti. Come annunciato dai promotori, la manifestazione intende riunire in «un'unica visione tutto quanto di notevole e di promettente ha saputo fare e promette fare l'ingegno e l'estro femminile».¹

L'evento è destinato a essere ricordato come una data cruciale nel percorso di «difficile trasformazione che stava segnando lo status delle donne nel loro rapporto con la cultura, la difficoltà cioè del passaggio dall'essere immagini – ovvero oggetti di rappresentazione – al divenire soggetti e produttrici di segni».² Difatti anche in Italia – nonostante vi si registri a partire dalla seconda metà del XIX secolo, al pari di altri paesi europei, una crescente presenza di donne che si dedicano alle arti visive – l'attività artistica femminile continuava a rimanere un fenomeno sconosciuto e quasi ignorato, come evidenziato anche dal diffuso disinteresse della pubblicistica coeva, in cui ricorrevano peraltro gli inviti a restare sul piano amatoriale, piuttosto che quelli a «percorrere strade di eccellenza e di professionismo».³ In effetti, sebbene la presenza femminile nelle Accademie di Belle Arti italiane fosse già rilevante alla fine dell'Ottocento,⁴ nel linguaggio e nelle istituzioni dell'arte le donne continuavano a essere considerate «come l'esatta antitesi dell'artista professionista, cioè dilettanti»⁵ alle quali era consentita la pratica amatoriale ma non quella professionale.⁶ Del resto proprio la mancanza di «forti barriere formali» all'accesso di allieve nelle accademie statali italiane, come è stato

sottolineato, non va probabilmente letto «come un sintomo di maggior apertura culturale o istituzionale», ma sembra piuttosto indicare che esse non venivano considerate come una «vera minaccia per una professione a monopolio maschile».⁷ In particolare l'incremento, sul finire del secolo, del numero delle studentesse di arte, per lo più appartenenti al ceto medio, nelle accademie di varie città – determinato soprattutto dai nuovi regolamenti didattici emanati dopo l'Unità d'Italia, che prevedevano per l'insegnamento l'obbligo di superare un esame di disegno – sembrerebbe confermare che in Italia la formazione femminile in ambito artistico era ancora vista nell'ottica di uno «sbocco professionale educativo e non finalizzato invece al mercato dell'arte».⁸

Purtuttavia in un'epoca di profonde trasformazioni socio-economiche e di crescente richiesta, da parte delle donne, di accesso al mondo del lavoro, anche la diffusione dell'educazione artistica fu uno degli elementi che contribuì – nel quadro più generale dello sviluppo dei processi di trasformazione dell'identità femminile e della progressiva professionalizzazione del mondo dell'arte – ad alimentare la possibilità per le donne di intraprendere delle vere carriere artistiche. Nonostante la carenza di indagini complessive sulla situazione italiana, alcuni dati sembrano difatti confermare, fra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, come il convergere di diffuse aspirazioni artistiche ed economiche concorra a determinare un significativo passaggio dal dilettantismo al professionismo, con diverse artiste che lavorano a tempo pieno ed espongono nelle grandi manifestazioni ufficiali. Ad esempio, se nel 1887 – in relazione al numero complessivo dei pittori attivi in cinque delle principali città italiane – le artiste

¹ Una esposizione internazionale femminile di belle arti, in «La Donna», 5 maggio 1910, p. 3.

² Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ Va rilevato che in Italia le donne sono ammesse nelle Accademie di Belle Arti prima che in altri paesi europei, con date diverse a seconda delle sedi. Ad esempio nel 1897-98 all'Accademia Albertina di Torino, su centosettantuno iscritti, trentacinque sono donne, mentre i corsi serali di ornato, plastica e nudo vedono la frequenza di centodiciannove uomini e ventinove allieve (Angelo Dragone, «Le arti visive», in *Torino città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura*, a cura di Mario Abrate, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980, p. 563).

⁵ Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, Routledge, London, 1993, p. 9 (traduzione mia). Difatti, scrive Trasforini, nella costruzione «del campo sociale

ottocentesco dell'arte i meccanismi per escludere e delimitare la presenza delle artiste si iscrivono nel funzionamento della coppia, complementare e antitetica, di dilettantismo/professionismo, disegnando strategie pratiche e discorsive, istituzionali e retoriche, che trovano nell'800 un momento di raffinato compimento e nel '900 una sensibile cassa di risonanza e di prosieguito» (Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., p. 95).

⁶ «Le dilettanti erano più fotografe che autrici; non facevano alcuno sforzo per raggiungere uno stile riconoscibile [...], né lavoravano per un mercato. Pertanto tali lavori quasi non avevano un valore formale, intellettuale o economico [...]» (Anne Higonnet, «Le donne e le immagini. Apparenza, divertimento e sopravvivenza», in *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, a cura di Georges Duby e Michelle Perrot, Laterza, Roma - Bari, 1991, p. 277).

⁷ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., pp. 75-76.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

risultano essere il 5,2% (trentotto pittrici su settecentodiciotto pittori), nel 1913 la percentuale sale al 7,7% (settantatre pittrici su novecentotrentanove pittori professionisti).⁹ Pur trattandosi di presenze ancora decisamente esigue, esse appaiono comunque indicative di come, anche in Italia, l'attività artistica potesse cominciare a rappresentare per molte donne, per lo più di classe media, un modo per guadagnarsi da vivere e una scelta professionale.

Tuttavia, in questo crescente e «conflittuale ingresso nel mondo professionale dell'arte»,¹⁰ una delle principali barriere all'emancipazione da una dimensione forzosamente dilettantesca – e all'acquisizione di un'identità lavorativa che coincidesse con la possibilità di «svolgere un'attività pubblicamente riconosciuta e retribuita»¹¹ – era costituita per le artiste dalla difficoltà di accesso alle grandi esposizioni, come suggerito ancora una volta dai rari dati a disposizione che vedono, ad esempio, attestarsi nelle maggiori rassegne del primo decennio del secolo la partecipazione femminile su cifre che raramente superano il 3%.¹²

Un progetto «coraggioso sino all'audacia»: «La Donna» e l'Esposizione internazionale femminile di Belle Arti

È dunque in tale contesto – segnato da una evidente distonia fra presenza numerica e invisibilità a livello ufficiale e dalla conseguente necessità di identificare «strutture espositive e promozionali [...] nuove e autonome»¹³ – che la rivista «La Donna» decide di organizzare a Torino, sull'esempio di analoghe esperienze europee, una grande mostra cui sono invitate a partecipare, accanto a una rosa

di pittrici e scultrici già affermate, «tutte le artiste e dilettanti italiane e straniere».¹⁴ L'ardita iniziativa, lanciata nel maggio 1910, si concretizzerà nella I Esposizione internazionale femminile di Belle Arti, svoltasi a cavallo fra 1910 e 1911, a cui aderiranno più di duecento artiste. Alla prima edizione ne seguirà nel 1913 una seconda, ben più ambiziosa, che vedrà la partecipazione di oltre seicento espositrici, fra italiane e straniere.

Se all'estero già da tempo esisteva una tradizione in materia, questa prima manifestazione artistica di taglio internazionale esclusivamente al femminile rappresenta per l'Italia un'esperienza assolutamente innovativa. In effetti, se si eccettuano le numerose mostre dedicate, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, alla creatività delle donne nell'ambito delle arti applicate, i cosiddetti «lavori femminili» – fra cui spicca l'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890) – unico precedente significativo in tal senso è costituito dalle diciassette artiste che a Milano nel 1906 si presentano riunite, nell'ambito della Mostra nazionale di Belle Arti, nel Gruppo delle artiste.¹⁵

In un paese dove le donne «per un pregiudizio che non è pur troppo una prerogativa esclusiva del mondo artistico, si sono vedute [...] chiuse come una Muraglia della China le porte delle grandi come delle piccole Esposizioni artistiche»,¹⁶ la pionieristica iniziativa torinese è dunque destinata a rappresentare un vero e proprio spartiacque, contribuendo per la prima volta a dare visibilità e legittimità al fenomeno, sino ad allora misconosciuto e sommerso, dell'attività artistica femminile. In un'epoca storicamente determinante per l'affermazione di un nuovo *status* per le artiste, questo episodio cruciale – oggi quasi dimenticato dalla storiografia – si propone senza dubbio come un *case study* di straordinaria efficacia

⁹ Cfr. Eligio Imarisio, *Donna poi artista. Identità e presenza tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 1996, p. 141. Le città prese in esame sono Torino, Milano, Firenze, Roma e Napoli.

¹⁰ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., p. 68.

¹¹ Barbara Casavecchia, "Senza nome. La difficile ascesa della donna artista", in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Jaca Book, Milano, 2000, p. 84.

¹² Sabrina Spinazzè, "Donne e attività artistica durante il ventennio", in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, Meltemi, Roma, 2001, p. 121. Nonostante la mancanza di indagini sistematiche sull'argomento, numerosi dati confermano tale tendenza. Ad esempio nel 1912 le artiste italiane presenti alla Biennale di Venezia sono solo nove; sempre a Venezia dal 1908 al 1913 le mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa a Ca' Pesaro accolgono «solo 13 artiste a fronte di più di un centinaio di colleghi maschi» [Vittorio Pajusco, "Bice Levi Minzi (Bice Rossi

Minzi) e l'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913", in *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari, Ca' Foscari - Digital publishing, Venezia, 2017, p. 159].

¹³ Sergio Reborà, "Un'esperienza innovativa a Milano: la Federazione Artistica Femminile Italiana", in Iamurri e Spinazzè, *L'arte delle donne*, cit., p. 101.

¹⁴ *I Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, a cura de «La Donna», STEN, Torino, 1910, catalogo della mostra [Torino, Mole Antonelliana, dicembre 1910 - gennaio 1911], p. 10. In effetti in Italia il fenomeno del dilettantismo artistico era assai diffuso, anche in conseguenza del fatto che l'educazione artistica era al tempo parte integrante della *Bildung* delle giovani aristocratiche e alto-borghesi.

¹⁵ Molte delle artiste del sodalizio, coordinato dalla triestina Ida Bidoli Salvagnini, prenderanno poi parte alle esposizioni torinesi.

¹⁶ *I Esposizione Internazionale Femminile*, cit., p. 3.

nell'illuminare il nodo complesso dei rapporti fra arte, genere e processi di professionalizzazione. Sulla scorta di un eterogeneo corredo documentale, in gran parte inedito, si è tentato quindi di ricostruirne storia, premesse ed esiti, alla luce della peculiarità del contesto in cui esso maturò: un contesto segnato da una «felice sovrapposizione di interessi culturali, commerciali e professionali»,¹⁷ in cui le ragioni di un nascente capitalismo e gli effetti della modernizzazione si intrecciano con le istanze emancipazioniste. È proprio nel corso del primo decennio del secolo, difatti, che in Italia il movimento emancipazionista, seppur diviso in molte anime, raggiunge il suo massimo sviluppo, «sia in termini di espansione nel numero delle donne direttamente coinvolte o comunque toccate dall'istanza emancipazionista; sia in termini di visibilità politica che di vivacità culturale».¹⁸

Proprio di questo nuovo protagonismo delle donne, che segna radicalmente l'Italia giolittiana, sembra farsi interprete il «primo *magazine* femminile italiano del Novecento»,¹⁹ lanciando il progetto – per l'epoca coraggioso «sino all'audacia»²⁰ – dell'Esposizione internazionale femminile di Belle Arti. Difatti promotrice, organizzatrice e finanziatrice della manifestazione è, come anticipato, «La Donna», nata come supplemento quindicinale illustrato de «La Stampa» di Torino e «La Tribuna» di Roma, il cui primo numero vede la luce nel dicembre 1904 a Torino, in anni in cui la città va assumendo la sua peculiare fisionomia di centro della nascente cultura industriale italiana (fig. 1). Diretta da Nino Caimi,²¹ la rivista – fra i primi esempi in Italia di periodico rivolto specificamente a un pubblico femminile – pone sin dall'inizio al centro della propria offerta editoriale «la cultura elaborata dalle donne durante l'età giolittiana».²²



Figura 1. Copertina de «La Donna», 5 giugno 1913.

L'ambizione di Caimi di dare vita a un periodico moderno si traduce difatti in un'attenzione verso tutto ciò che si muove in ambito femminile, dagli argomenti legati al quotidiano agli stimoli forniti dal mondo della moda, dall'attività intellettuale e artistica delle donne ai fermenti del femminismo internazionale, avvalendosi anche della collaborazione di scrittrici e attiviste piuttosto note. Così, ad esempio – sebbene non sia, come si legge nell'editoriale del primo numero, un «giornale femminista», nemmeno nell'accezione

sostegno delle diverse iniziative promosse dalla rivista. Professionista versatile, dopo un periodo di attività negli Stati Uniti, nel 1928 Caimi ritornò in Italia per dirigere l'Erwa, prima filiale italiana di un'agenzia pubblicitaria americana, ritagliandosi negli anni a seguire un ruolo di primo piano nel campo della pubblicità, anche grazie alla promozione di alcune delle prime campagne collettive italiane.

²² Alesi, *La Donna*, cit., p. 49. Le ragioni commerciali della rivista, del resto, sono da ricercarsi proprio nella «lenta ma inesorabile affermazione della donna quale soggetto consumatore di prodotti editoriali», oltre che nella crescente domanda di immagini che negli anni a cavallo del secolo porta i «maggiori quotidiani nazionali a dotarsi di supplementi illustrati» (Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, tesi di dottorato, Università di Venezia, 2015, p. 254).

¹⁷ Donatella Alesi, *La Donna, 1904-1915. Un progetto giornalistico femminile di primo Novecento*, in «Italia contemporanea», 222, marzo 2001, p. 46.

¹⁸ Annarita Buttafuoco, *Cronache femminili: temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'Unità al fascismo*, Arezzo, Dipartimento di Studi storico-sociali e filosofici, Università degli studi di Siena, 1988, p. 89.

¹⁹ Alesi, *La Donna*, cit., p. 44.

²⁰ «La Donna», 20 dicembre 1910, p. 7.

²¹ Giornalista, scrittore, pubblicitario, abile organizzatore culturale, già fondatore del supplemento «La Stampa sportiva» e, nel 1914, del settimanale satirico «Numero», la poliedrica figura di Nino Giuseppe Caimi (1876-1952) ebbe senza dubbio un ruolo determinante nel delineare la peculiare fisionomia de «La Donna», grazie all'ideazione di strategie editoriali innovative, al coinvolgimento di numerose intellettuali, giornaliste e artiste di spiccato temperamento, e alla fitta trama di relazioni intessute a

d'inizio Novecento – sulle sue pagine trovano ampio spazio le cronache del primo storico convegno del Consiglio nazionale delle donne italiane (CNDI) tenutosi a Roma nel 1908, con approfondimenti dei temi affrontati nelle varie sedute, fra cui anche quello del rapporto fra donna e arte.²³ Del resto proprio le arti figurative, oltre alla letteratura e al teatro, sono fra gli argomenti più frequentemente trattati sulla rivista, che pubblica periodicamente monografie su artiste italiane e straniere, nonché contributi su alcuni temi al tempo di particolare attualità quali, ad esempio, il dilettantismo femminile o le numerose scuole d'arte per donne.

Interprete di un innovativo progetto culturale di natura assai complessa, «La Donna» tuttavia non vuole essere un «semplice contenitore di notizie e immagini», distinguendosi per il suo «statuto di luogo informale di relazioni e di generatore di eventi culturali»: ²⁴ fra questi il più ambizioso sarà, senza dubbio, l'Esposizione internazionale femminile di Belle Arti che, a partire dalla sua prima definizione, vedrà la testata intensificare progressivamente gli articoli sull'evento, sulle sue protagoniste e, in genere, sull'arte femminile, instaurando «un circolo virtuoso tra l'avvenimento culturale, la sua traduzione in notizia e gli argomenti delle rubriche». ²⁵

La I Esposizione internazionale femminile di Belle Arti (Torino, Mole Antonelliana, 4 dicembre 1910 - 15 gennaio 1911)

Difatti, a fronte della quasi totale cancellazione in sede storiografica,²⁶ è soprattutto grazie alle pagine de «La Donna» che è possibile ripercorrere la storia e gli esiti di questa pionieristica esperienza, nonché tentare di individuare le reti istituzionali, sociali, di *patronage* e *matronage* che concorsero alla genesi e al successo della manifestazione, frutto di un imponente sforzo organizzativo, che mise in relazione ambiti diversi, da quello politico al mondo dell'imprenditoria editoriale, dai *milieux* intellettuali alla rete dell'associazionismo femminile. E che sembra segnare per la prima volta, nel misogino panorama italiano, un «dichiarato collegamento fra istanze di emancipazione e professioni nell'arte». ²⁷ Particolarmente significativo in tal senso appare il coinvolgimento, già nella prima edizione, di figure di spicco dell'emancipazionismo italiano, seppur di indirizzo moderato, come Gabriella Rasponi Spalletti, presidente del CNDI, unica presenza femminile nel Comitato d'onore, composto per il resto da personalità di rilievo istituzionale e politico, quali Teofilo Rossi, sindaco di Torino, Luigi Credaro, ministro della Pubblica Istruzione, Luigi Roux, direttore de «La Tribuna», Tommaso Villa, presidente dell'Esposizione di Torino nel 1911, o ancora Corrado Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle Arti. Mentre nel Comitato ordinatore, a cui è di fatto affidata la preparazione e l'ordinamento della mostra, accanto al direttore Caimi, ad artisti di grande fama e protagonisti della vita culturale – come Leonardo Bistolfi, Aristide Sartorio, Ugo Ojetti o il critico de «La Stampa» Ernesto Ferretini²⁸ – figurano la pittrice Emma Ciardi (1879-1933)²⁹ e la scultrice Adelaide Maraini

²³ È interessante notare che tre delle relatrici della sezione, le artiste Carla Celesia di Vegliasco, Nina Delleani e Adelaide Maraini, saranno fra le protagoniste delle due esposizioni torinesi.

²⁴ Alesi, *La Donna*, cit., p. 45.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ Gli unici contributi critici di un certo rilievo sulla Esposizione internazionale femminile, spesso non menzionata neanche nelle biografie delle varie partecipanti, si devono a Sergio Reborà (cfr. in particolare «Le protagoniste. Scuole e tendenze nella pittura milanese a cavallo tra i due secoli», in *Dal salotto agli ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920*, a cura di Aurora Scotti, Maria Teresa Fiorio e

Sergio Reborà, Jandi Sapi, Milano, 1989, pp. 55-58) e, più recentemente, a Vittorio Pajusco («Bice Levi Minzi», cit., pp. 171-183).

²⁷ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., p. 77.

²⁸ E inoltre Davide Calandra, Giuseppe Casciaro, Vittorio Cavalleri, Cesare Ferro, Plinio Nomellini e Andrea Tavernier.

²⁹ La veneziana Emma Ciardi (1879-1933), figlia del celebre vedutista Guglielmo – avviata alla pittura in età giovanile dal padre, insieme al fratello Beppe – è una delle poche professioniste italiane a godere, nei primi decenni del Novecento, di una autentica notorietà. Pittrice fecondissima, dal 1903 espone con regolarità alle Biennali veneziane e nelle maggiori rassegne nazionali e internazionali, riscuotendo ampi

(1836-1917),³⁰ nonché diverse donne di estrazione aristocratica e alto-borghese, particolarmente attive nel campo della filantropia e dell'associazionismo femminile fra cui, ad esempio, Aniceta Lampugnani Frisetti e Giulia Bernocco Fava Parvis, presidente della sezione piemontese del CNDI.³¹ Assai più ristretta invece la Giuria di accettazione, composta solo da artisti: uniche presenze femminili, la stessa Emma Ciardi e Sofia di Bricherasio (1867-1950).³² Nomi che, nel complesso, contribuiscono a delineare l'articolata rete dei fautori della manifestazione – senza dubbio inizialmente concepita come un «esperimento» dagli esiti incerti – evidenziando come questa raccolga sin dai primi mesi – nonostante i «facili sorrisi di incredulità e le forti obiezioni» che l'avevano accompagnata nel suo nascere³³ – inaspettati consensi sia nell'*establishment* politico e culturale che nel mondo dell'associazionismo femminile.

Ma il dato destinato a colpire maggiormente, anche gli stessi promotori, è la risposta delle artiste: oltre all'adesione di pressoché tutte le invitate, sono in molte a sottoporre la propria candidatura alla giuria, costretta a prolungare i lavori ben oltre la data fissata. Così, quando infine verrà inaugurata, la I Esposizione internazionale femminile di Belle Arti vedrà allineate nel percorso espositivo allestito nella Mole Antonelliana ben quattrocentottantuno opere di oltre duecento artiste, fra invitate e selezionate.³⁴ Assolutamente prevalenti, nell'ambito della mostra, appaiono i lavori di pittura e scultura, mentre scarso spazio viene

concesso a quelli di arte applicata, in quanto la giuria – evidentemente per opporsi alla convenzione che voleva la produzione femminile relegata nel recinto dei generi minori – si era mostrata restia nell'accettarli, «temendo che fosse frainteso o falsato lo scopo» del «convegno internazionale».³⁵ Non particolarmente numerose inoltre, in questa prima edizione, le espositrici straniere, quasi tutte invitate – fra cui spiccano la svedese Tyra Kleen (1874-1951), la belga Anna De Weert (1867-1950), la francese Louise Abbéma (1853-1927) e l'inglese Feodora Georgina Maud Gleichen (1861-1922) – mentre assai nutrita è la partecipazione di artiste italiane, la cui provenienza contribuisce anche a configurare una sorta di mappa delle regioni del paese dove l'attività artistica femminile sembra godere di maggiore visibilità e possibilità di sbocchi professionali. Difatti – pur nell'evidente tentativo di rappresentare tutta la penisola – decisamente più rilevante appare la partecipazione di artiste provenienti dai centri del nord, e in particolare dalle città di maggiore vivacità artistica, culturale ed economica, peraltro più toccate dalla diffusione delle istanze emancipazioniste, quali Torino, Venezia, Milano, o anche Genova. Ugualmente considerevole la rappresentanza di artiste attive nel centro Italia, specie a Roma, mentre decisamente esigua è la presenza di quelle formatesi al sud: se si eccettuano difatti diverse pittrici residenti a Napoli, assolutamente sporadica risulta la partecipazione di figure che svolgono la loro

riconoscimenti di pubblico e critica e il favore di una committenza internazionale. Il suo coinvolgimento nell'esperienza torinese – in cui Ciardi avrà un ruolo di primo piano sia come promotrice che come espositrice – si deve forse alla mediazione del critico Ugo Ojetti, membro del Comitato ordinatore, alla cui moglie, Fernanda, la pittrice era particolarmente legata. Ojetti, del resto, seguirà sempre con particolare attenzione l'attività dell'artista, recensendo in termini particolarmente elogiativi la sua mostra personale allestita nel 1913 nella seconda edizione dell'Esposizione femminile.

³⁰ Adelaide Pandiani Maraini (1836-1917), nata a Milano in una famiglia di scultori, è una delle prime artiste in Italia a cimentarsi da professionista nell'ambito di un genere tradizionalmente riservato agli uomini. Dopo l'esordio nel 1857 all'Esposizione di Brera, nella seconda metà del secolo esegue soprattutto ritratti e monumenti funerari di matrice tardoromantica, arrivando a godere di una certa notorietà. Nel 1878 la sua *Saffo*, esposta al *Salon* di Parigi, assai lodata dalla critica, viene acquistata dai Rothschild. Trasferitasi a Roma dopo le nozze nel 1862 con l'ingegnere e industriale ticinese Clemente Maraini, vi anima uno dei cenacoli culturali più vivaci della città. Attenta alla tematica dei diritti delle donne, è attiva anche nell'ambito associazionistico; nel 1908 difatti è una delle tre artiste chiamate a intervenire, con una relazione su *La donna nella scultura*, nella sezione del primo convegno del CNDI dedicata alle arti figurative.

³¹ Particolarmente significativo appare il coinvolgimento nel Comitato ordinatore della mostra di molte delle figure femminili di estrazione aristocratica o alto-borghese, spesso imparentate con protagonisti della vita economica e imprenditoriale, che a

Torino già organizzavano l'Esposizione Vendita di Lavori Femminili, esperienza avviata a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento: fra queste anche Aniceta Frisetti (1846-1920), madre di Giovanni Agnelli, fondatore della Fiat, e promotrice di numerose società culturali e assistenziali.

³² Sofia Cacherano di Bricherasio (1867-1950), coinvolta in ambedue le rassegne torinesi sia come promotrice che come espositrice, fu probabilmente una figura centrale nella vicenda in esame. Animatrice a Torino di un vivace cenacolo culturale e artistico, fra le maggiori esponenti del fenomeno del dilettantismo aristocratico in Piemonte, allieva prediletta di Nino Delleani, in rapporti amichevoli con Bistolfi e numerosi altri artisti, già nel 1906 aveva aderito alla prima esperienza di associazionismo artistico femminile, esponendo a Milano con il Gruppo delle artiste. Negli stessi anni si distingue anche nella promozione delle attività artigianali femminili, dirigendo la Scuola Bandiera Piemontese, primo esperimento di scuola-laboratorio di ricamo, fondato assieme ad Aniceta Frisetti e altre nobildonne piemontesi.

³³ Il successo della *Prima Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, in «La Donna», 20 ottobre 1910, p. 11.

³⁴ Un elenco delle artiste invitate è riportato in «La Donna», 20 ottobre 1910, p. 11. A «conferma della riconosciuta importanza» della manifestazione, anche le ferrovie italiane concedono alle espositrici speciali condizioni, con riduzioni sia per i biglietti che per il trasporto delle opere [*ibid.*].

³⁵ *L'arte dell'Ago alla II Esposizione Femminile di Belle Arti di Torino*, in «La Donna», 5 luglio 1913, p. 50.

attività in altri centri del meridione, quali Palermo o Bari.

Nel complesso, comunque, grazie alla variegata partecipazione e a una selezione di opere spesso di rilevante qualità, la rassegna riesce senza dubbio a offrire una inedita e vivace panoramica sulla attività artistica femminile dell'epoca. Tanto che, nell'introduzione al catalogo, Nino Caimi può dichiarare: «Il primo nei nostri desideri è dunque raggiunto: l'affermazione che esiste un'arte femminile».³⁶

In effetti l'elenco delle espositrici, e le loro biografie – seppur nella difficoltà di ricostruire percorsi ancora oggi scarsamente indagati, se non quasi completamente cancellati – delineano nel complesso un quadro caratterizzato da una estrema varietà. Appartenenti, per la maggior parte, alla generazione formatasi negli ultimi decenni dell'Ottocento, molte sono le artiste di estrazione nobile o alto-borghese, a testimoniare di una pratica ancora volutamente coltivata in un'ottica di virtuoso dilettantismo, come nei casi esemplari di Sofia di Bricherasio o della contessa di Fiandra. Inoltre, a conferma della diffusa riluttanza a intraprendere percorsi di formazione specifica in contesti pubblici, il numero delle artiste con studi accademici alle spalle [Lina Arpesani (1888-1974), Celeste Cacace (1872-1949), Angela Carugati (1881-1977) e Maria Vinca (1878-1939), ad esempio], appare decisamente inferiore rispetto a quelle il cui il primo alunnato si è svolto in ambito privato, presso scuole o cenacoli diretti da artisti – come Nino Delleani, Cesare Maggi, Camillo Innocenti o Giacomo Balla – o ancora in contesti familiari, e quindi figlie, sorelle o compagne di artisti: ad esempio Emma Ciardi, Antonietta Fragiaco (1859-1942 circa), Ida Magliochetti (1871-1938), Adelaide Maraini e diverse altre.³⁷ Nell'ambito della nutrita partecipazione italiana – scorrendo le liste delle invitate, delle vendite e le

pagine de «La Donna» – è inoltre possibile individuare le figure che, al tempo, godono di una particolare reputazione. Artiste forti di un percorso di affermazione e visibilità, le cui carriere, pur nella difficoltà al tempo di tracciare netti confini fra dilettantismo e professionismo, evidenziano tratti comuni che contribuiscono, in modo diverso, ad accreditarle come professioniste: oltre la qualità dei percorsi formativi e delle opere, senza dubbio l'investimento e la continuità nell'attività; la non sporadica partecipazione a manifestazioni ufficiali; i riscontri di critica e di mercato, nonché, anche se rari, i premi e i riconoscimenti ottenuti. Fra queste, oltre alle già citate, sicuramente Ida Bidoli Salvagnini (1866-1937), Carla Celesia di Vegliasco (1868-1939), Emilia Ferretini Rossotti (1866-1951), Amalia Goldmann Besso (1856-1929), Julia Hoffmann Tedesco (1843-post 1918), Ernestina Orlandini (1867 ca.-1956), Francesca Sindici (1858-1929 ca.), Irene Valentini Sala (1864-1934), e non molte altre. Fra le artiste che – non invitate – aderiscono di propria iniziativa alla manifestazione spiccano invece i nomi di alcune giovani esordienti, quali Adriana Bisi Fabbri (1881-1918), Maria Antonietta Pogliani (1886-1956) e Lucia Tarditi (1890-1988), che si affermeranno negli anni immediatamente a venire, come testimoniato anche dai decisi consensi che le loro opere riscuotono già in occasione della successiva edizione della manifestazione.

«Uscir dall'ombra»: il successo della I Esposizione internazionale femminile

La mostra – visitata anche dalla Regina Margherita di Savoia – registra una notevole affluenza di pubblico (circa duemila presenze a solo dieci giorni dall'inaugurazione), probabilmente anche grazie

³⁶ I *Esposizione Internazionale Femminile*, cit., p. 7.

³⁷ Un quadro sostanzialmente confermato anche da un'indagine condotta su un gruppo di centosettantatre artiste italiane, attive fra l'Unità d'Italia e la prima guerra mondiale perlopiù in cinque grandi città italiane (Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli), in cui compaiono anche i nomi di gran parte delle espositrici torinesi. Secondo i dati raccolti, del gruppo campione ben centosedici hanno studiato presso artisti, per trentasette invece la formazione è avvenuta in accademie, per sedici in scuole diversificate, mentre quattro sono autodidatte. Di estremo interesse anche altri dati emersi nella stessa indagine: cinquantatre provengono da famiglie di artisti, quarantatre sono di

estrazione alto-borghese o nobile, mentre per le restanti la definizione dell'appartenenza sociale è incerta. La maggioranza si dedica alla pittura (centosessantadue), con una prevalenza di temi tradizionali (natura morta, paesaggio, ritratto); estremamente esigua invece la presenza nell'avanguardia. Altro elemento di grande rilevanza è quello relativo alla mobilità: si spostano per studiare in Italia in quarantatre, mentre per studi all'estero in venticinque; in centoquindici seguono le esposizioni in Italia dove figurano loro opere, mentre in quarantacinque seguono anche quelle all'estero (Imarisio, *Donna poi artista*, cit., p. 143).

alla curiosità suscitata dalla novità dell'iniziativa.³⁸ Difatti l'ultimo giorno di apertura, il 15 gennaio 1911, quando viene concesso l'accesso gratuito ai visitatori, per l'eccessiva folla gli organizzatori saranno addirittura costretti a chiamare la forza pubblica. Del resto «La Donna» – che durante tutto il corso della mostra, come nei mesi successivi, continua a dedicare ampi spazi al tema dell'arte femminile nelle sue varie declinazioni – non perde occasione di rimarcare il successo dell'iniziativa, in grado di reggere il paragone anche con analoghe esperienze europee. Così, ad esempio, in relazione alla contemporanea Prima esposizione femminile di Vienna, viene orgogliosamente sottolineato che la rassegna torinese «può offrire all'ammirazione del pubblico una raccolta di oltre 500 opere, il doppio quasi di quello della Mostra viennese».³⁹ Il particolare interesse riscosso dalla manifestazione trova conferma nell'attenzione con cui viene seguita dalla stampa locale e nazionale, concorrendo anche a stimolare lo sviluppo di un primo, timido, dibattito sull'arte femminile. Ulteriore elemento che ne ratifica la riuscita è il bilancio degli acquisti – secondo i promotori «l'indice palese più chiaro e indiscutibile del successo»⁴⁰ – cui sono riservati puntuali resoconti sui numeri della rivista nel gennaio 1911. Complessivamente le opere vendute saranno cinquantuno, per oltre 12.000 lire.⁴¹ Fra gli acquirenti anche la Regina Madre, che sceglie otto

dipinti per un totale di 1740 lire,⁴² il Municipio di Torino e il Ministero della Pubblica Istruzione.⁴³

L'esposizione – autentica rivelazione per molti, «anche per qualche arcigno critico laureato»⁴⁴ – riesce dunque nel suo primo intento, ovvero quello di offrire per la prima volta l'occasione a «tutti questi talenti» di «uscir dall'ombra», di «gridare la loro volontà e il loro diritto di esistere», come sottolinea una delle espositrici, Renée Lemoine, nella sua lucida, veemente riflessione, nutrita di istanze emancipazioniste.⁴⁵

In una città «viva, pulsante, dinamica» qual è Torino agli inizi del secolo,⁴⁶ il considerevole successo riscosso dalla manifestazione non sfugge ai vertici cittadini. Difatti, superato il lungo ristagno di fine Ottocento, nel corso dell'età giolittiana Torino cerca di uscire dal trauma della perdita di rango di capitale con un rinnovato attivismo, elaborando un suo nuovo primato «anche sul terreno di una diversa dinamica sociale, e di una decisa sprovincializzazione culturale».⁴⁷ Così, in questa «grande città di provincia», come la ricorderà Antonio Gramsci, vocata a essere sede di importanti esposizioni internazionali, fra le prime in Italia a istituire una raccolta di opere d'arte moderna, il proposito di superare l'episodicità dell'evento, trasformandolo in un appuntamento di cadenza periodica, biennale o triennale – espresso dagli organizzatori alla vigilia dell'apertura della rassegna – è destinato a non cadere nel vuoto.⁴⁸ Difatti, in occasione dell'inaugurazione, il sindaco

³⁸ Oltre al biglietto d'ingresso (1 lira), erano previsti anche degli abbonamenti (10 lire), che consentivano il libero accesso a tutti gli eventi mondani e culturali organizzati da «La Donna» in occasione della mostra, quali, ad esempio, feste di beneficenza e conferenze sull'arte femminile.

³⁹ Il successo della Prima Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti di Torino, in «La Donna», 20 novembre 1910, p. 25.

⁴⁰ Mentre si attende la chiusura della I^a Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti di Torino, in «La Donna», 5 gennaio 1911, s.p.

⁴¹ Il dato pubblicato sulla rivista (*L'Esposizione Femminile di Belle Arti si è chiusa*, in «La Donna», 5 febbraio 1911, p. 15) è tuttavia falsato, come evidenziato dal rendiconto finanziario presentato da Caimi al Municipio di Torino, secondo cui risultano vendite cinquantuno opere per 9207,25 lire, di cui il 10% (920,70 lire) viene trattenuto dai promotori [*«Rendiconto finanziario esposizione»*, Torino, 14 febbraio 1911. Archivio storico della città di Torino (ASCT), Ags, 1911, cart. 343, fasc. 8].

⁴² E in particolare: Camilla Göbl, *Prugne* (pastello), l. 500; Rita Franco, *Fichi d'india* (pastello), l. 100; Antonietta Fragiaco, *Raggi di sole* (olio), l. 350; Matilde Thermignon, *Studio di testa* (olio), l. 150; Maria Vinca, *Limonaia* (olio), l. 120, *Barche* (olio), l. 70; Maria Pagliuzzi, *Studi fiori* (olio), l. 100; Rita Rava, *Impressioni veneziane*, l. 350 [Archivio Centrale dello Stato (ACS), Torino, *Esposizione Internazionale Femminile Belle Arti*, Casa di S. M. la Regina Madre, b. 78, fasc. 317].

⁴³ Il Municipio torinese, su proposta dell'assessore Riccardo Brayda, acquista il pastello *Blasè* di Anna Gariglio (per l. 300), mentre il Ministero della Pubblica Istruzione seleziona cinque opere: Lili Morani Helbig, *Veste d'oro*; Maria Vinca, *Giovane signora*; Adele Slovcovich, *Natura morta*; Ernesta Orlandini, *Ritratto di signora*; Ada Schalk, *Figura di donna* (*L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti si è chiusa*, in «La Donna», 5 febbraio 1911, p. 15). Numerosi inoltre gli acquirenti privati, fra cui spiccano anche i nomi di alcune delle esponenti dei comitati della mostra, intenzionate

evidentemente a promuovere una sorta di *matronage* artistico in favore delle espositrici. Nonostante il successo di pubblico e di vendite, l'esposizione chiude tuttavia in passivo, con una perdita di 2627,25 lire [*«Rendiconto finanziario esposizione»*, Torino, 14 febbraio 1911. ASCT, Ags, 1911, cart. 343, fasc. 8].

⁴⁴ Emilio Zanzi, *Mentre si annuncia la II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti: Torino città delle Pittrici*, in «La Donna», 5 giugno 1912, p. 22.

⁴⁵ Renée Lemoine de K., *Ciò che vuole significare l'Esposizione di Torino*, in «La Donna», 20 dicembre 1910, pp. 29-30.

⁴⁶ Valerio Castronovo, *Torino*, Laterza, Roma, 1987, p. 195.

⁴⁷ Maria Teresa Pichetto, «Donne e cultura attraverso il Novecento. La Società Pro Cultura Femminile», in *Accademie, salotti, circoli nell'arco alpino occidentale. Il loro contributo alla formazione di una nuova cultura tra Ottocento e Novecento*, a cura di Claudia De Benedetti, Centro Studi piemontesi, Torino, 1995, p. 176.

⁴⁸ Dopo l'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna del 1902, proprio in quegli stessi mesi a Torino era in allestimento l'importante Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro (Expo Torino 1911). A tale vocazione della città, non casualmente, fa esplicito riferimento Caimi nella sua richiesta tesa a ottenere il patrocinio del Municipio per la seconda Esposizione femminile, «avvenimento artistico internazionale destinato ad assurgere ad importanza maggiore e il cui successo può tornare a decoro e a vanto di questa nostra ospitale città che ha già tutta una tradizione gloriosa nel campo delle esposizioni e che potrà anche con questo mezzo meglio affermare il suo primato di centro di vita artistica e di attività muliebri» [Lettera di N. Caimi a T. Rossi su carta intestata «La Donna», Torino, 25 maggio 1912, fasciata 1-2. ASCT, Ags, 1912, cart. 369, fasc. 12]. E difatti, come sede per la seconda edizione verrà prescelto proprio il Palazzo Stabile del Valentino o Palazzo delle Esposizioni (già Palazzo del Giornale), l'imponente edificio realizzato ai margini del Parco del Valentino per ospitare le rassegne dell'Expo Torino 1911.

Teofilo Rossi – sin dall'inizio fra i sostenitori dell'iniziativa – invita ufficialmente «La Donna» a rinnovare la fortunata esperienza, facendosi promotrice di regolari biennali di arte femminile da tenersi in città.

Verso la II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti (Torino, Palazzo Stabile del Valentino, 22 maggio - 17 luglio 1913)

È dunque nel segno di tale ottimistica prospettiva che si avvia la preparazione della II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti (*fig. 2*), che verrà inaugurata il 22 maggio 1913 nelle sale del Palazzo Stabile del Valentino proprio con un infuocato discorso del sindaco: «Una esposizione di arte femminile non è soltanto una mostra: è una battaglia. La battaglia della verità contro i pregiudizii». ⁴⁹ L'organizzazione di questa seconda edizione vede, già dal maggio 1912, un ancor più intenso lavoro del direttore Caimi e dei suoi collaboratori, tesi ad assicurare alla rassegna non solo un'aura di maggiore ufficialità, ma anche a incrementare – guardando al modello delle grandi esposizioni internazionali – la partecipazione straniera, grazie a un esteso coinvolgimento delle principali istituzioni cittadine, di importanti protagonisti della vita artistica e culturale, e soprattutto di diverse associazioni femminili, italiane ed europee. Come evidenziato dai carteggi conservati presso l'Archivio storico della città di Torino, Caimi, ad esempio, si muove accortamente per ottenere sia il patrocinio del Comune che l'alto patronato della Regina Elena, ella stessa, del resto, pittrice dilettante. ⁵⁰ Anche la composizione dei comitati di questa edizione evidenzia un deciso allargamento della trama di rapporti a sostegno del progetto, registrando nuove importanti adesioni. Significativa, in particolare, la maggiore presenza femminile nel Comitato d'onore; oltre alla

presidenza onoraria della principessa Maria Letizia Bonaparte, per questa seconda edizione entrano a far parte diverse figure di spicco dell'associazionismo femminile, distinte nella promozione dell'attività artistica, letteraria e artigianale delle donne: fra queste la latinista Luisa Anzoletti, presidente dell'Associazione internazionale femminile per l'Arte di Milano, la pittrice Amalia Besso, presidente della Sezione Arti del Lyceum di Roma, Beatrice Pandolfini, presidente del Lyceum Club di Firenze, e l'influente Bice Tittoni, presidente delle Industrie femminili italiane, nonché promotrice, nell'ambito della rassegna, del comitato della sezione francese. ⁵¹

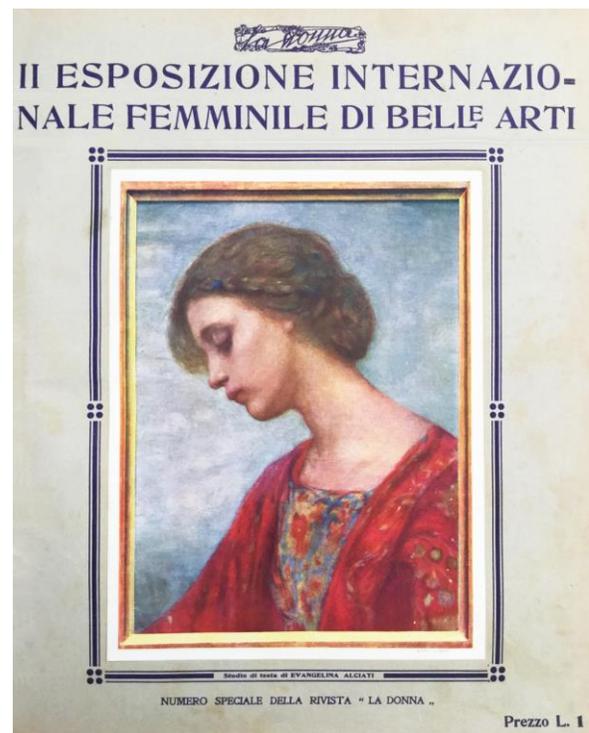


Figura 2. Copertina del numero speciale de «La Donna» dedicato alla II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti, 5 luglio 1913.

Il Comitato esecutivo risulta invece composto – oltre che da Caimi, da Luigi Roux e da alcuni artisti già coinvolti nella prima edizione (Bistolfi, Calandra, Rubino, Ferro) – anche dallo scultore

veneziana («La Donna», 5 febbraio 1913, p. 3). Tuttavia, nella lista definitiva dei membri del comitato, pubblicata sul catalogo dell'esposizione, il suo nome non compare più.

⁴⁹ *L'arte femminile e i nuovi orientamenti dell'attività della donna*, in «La Donna», 5 giugno 1913, p. 8.

⁵⁰ Si veda in particolare Ags, 1912, cart. 369, fasc. 12.

⁵¹ Inizialmente, come annunciato sulle pagine de «La Donna», fra i membri del Comitato d'onore doveva figurare anche Antonio Fradeletto, Segretario generale della Biennale

Pietro Canonica, dal pittore Cesare Maggi, dal critico Emilio Zanzi e, infine, da Sofia di Bricherasio, affiancata da un'altra allieva di Nino Delleani, Emilia Ferrettini Rossotti.⁵² Sintomatico delle incertezze e delle contraddizioni in cui ci si muove, tuttavia, è ancora una volta l'esigua presenza femminile nella Giuria esaminatrice, composta, come nell'edizione precedente, solo da artisti, fra cui – uniche donne – ancora la contessa di Bricherasio e la Ferrettini Rossotti, accanto a Bistolfi, Calandra, Canonica, Ferro, Maggi e Rubino.

Fra le diverse novità di questa edizione, senza dubbio di particolare rilievo è la più netta demarcazione fra la sezione italiana e quelle straniere, che corrisponde anche a diversi criteri di ammissione. Per esporre nella sezione italiana – aperta anche alle straniere residenti in Italia da almeno sei mesi – occorre superare il vaglio della giuria, chiamata a un arduo lavoro di selezione. In questa occasione, difatti, il numero delle domande pervenute è ancor più sorprendente della volta precedente, evidente testimonianza della diffusa richiesta da parte delle artiste a un riconoscimento pubblico e a uno *status* professionale, come rilevano gli stessi promotori: «La dolce penisola parve trasformata in una improvvisa fioritura di pittrici e scultrici. Chi mai avrebbe sognato che esse fossero tante?». ⁵³ In tale situazione, anche in previsione del confronto con le straniere, la valutazione viene decisamente improntata a criteri di maggiore selettività rispetto al 1910, escludendo «con coraggio il dilettantismo». ⁵⁴ Così, delle duecentoquarantacinque italiane iscrittesi, ne verranno selezionate solo centoquarantatre. Le artiste straniere, invece, sono scelte direttamente da specifici comitati locali e, probabilmente per

favorirne la partecipazione, sono anche esonerate da tutte le spese previste per le italiane, quali l'iscrizione (10 lire) e quelle relative al trasporto delle opere.

Il risultato di questo lungo percorso è una rassegna dalle dimensioni decisamente imponenti – la «più grande Esposizione femminile di Belle Arti [...] tenuta finora in Italia e all'estero»⁵⁵ – con una presenza straniera assai più rappresentativa rispetto al 1910. Le partecipanti, difatti, sono oltre seicento, con circa milleduecento opere ripartite secondo l'appartenenza nazionale, come nelle Biennali veneziane. Alla sezione italiana – che riunisce quattrocentoventinove opere – se ne affiancano otto straniere: Austria, Belgio, Francia, Germania, Inghilterra, Olanda, Serbia, Ungheria. Come si evince dalle fotografie pubblicate su «La Donna», l'allestimento della mostra, che occupa tutto il piano rialzato del maestoso edificio del Palazzo Stabile del Valentino, è sobrio e minimale, con i dipinti disposti in ordine serrato sulle pareti, le sculture poste su plinti nascosti da panneggi, e qualche teca per i manufatti minori. L'arredo delle sale è costituito da semplici sedie (*fig. 3*).⁵⁶

Come specificato nel regolamento, a ogni artista è permesso esporre un massimo di tre opere, salvo eccezioni indicate dalla giuria. Difatti nell'ambito della rassegna, assai probabilmente anche sull'onda del successo riscosso da entrambe le artiste l'anno precedente alla X Biennale di Venezia, vengono allestite due mostre personali, una dedicata a Emma Ciardi, ricca di ben sessantacinque opere, e l'altra a Evangelina Alciati (1883-1959),⁵⁷ con quindici dipinti: un'eccezione che

⁵² Come suggerito in alcune cronache dell'epoca, Emilia Ferrettini Rossotti ebbe probabilmente un ruolo decisivo nell'organizzazione e nell'allestimento della edizione italiana di questa seconda edizione (cfr. Alfredo Vinardi, *L'Esposizione Femminile Internazionale e la mostra degli Amici dell'Arte*, in «Emporium», 38, 223, 1913, p. 76).

⁵³ Ernesto Ferrettini, *Ciò che volle essere e ciò che è la II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti. La sezione italiana*, in «La Donna», 20 luglio 1913, p. 13.

⁵⁴ Reborà, «Un'esperienza innovativa», cit., p. 101. Anche se non sono noti i criteri adottati, nel complesso tuttavia va rilevata la difficoltà, in quest'epoca di passaggio, a individuare una netta linea di demarcazione tra dilettantismo e professionismo, nonché i fattori – stilistici, culturali, sociali ed economici – che concorrono alla definizione dei diversi ambiti. Ad esempio – anche solo in relazione a quello che spesso viene indicato come uno degli elementi determinanti nel creare lo *status* di dilettante o professionista, ovvero la posizione rispetto al mercato – i percorsi e le singole storie delle espositrici evidenziano esperienze assai diversificate, che oscillano da quella di Sofia di Bricherasio – tipica rappresentante del fenomeno del dilettantismo aristocratico, la quale, pur esponendo con regolarità, per privilegio di nascita, poteva dedicarsi all'arte per puro diletto e svago, senza la necessità impellente di doversi mantenere grazie

all'attività artistica – a quella di Emma Ciardi, abilissima imprenditrice, attiva per una committenza internazionale, o ancora a Evangelina Alciati, la cui biografia è fortemente segnata dalla costante necessità di confrontarsi con il mercato per sopravvivere.

⁵⁵ *La seconda Mostra internazionale femminile di Belle Arti*, in «La Stampa», 22 maggio 1913, p. 4.

⁵⁶ Pochi giorni prima dell'inaugurazione Emma Ciardi scrivendo a Fernanda Ojetti, moglie del critico, accenna alla gran fretta con cui si procede all'allestimento della mostra: «Caimi mi assicura che come ha telegrafato a Ojetti, l'inaugurazione sarà certamente il giorno 22 e che per il 21 sarà tutto in ordine. Devo credere alle parole di Caimi ma quello che è certo e che vedo con i miei occhi è che i mille e più quadri sono ancora tutti in terra!» [Lettera di E. Ciardi a F. Ojetti, 17 maggio 1913 (timbro), facciata 1-2. Fondi storici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Ojetti, serie 1, fasc. Ciardi Emma].

⁵⁷ La torinese Evangelina Alciati (1883-1959) sarà una delle indiscusse protagoniste della manifestazione. Unica donna ammessa nel 1899 ai corsi della Reale Accademia Albertina, nel 1906 è ancora l'unica allieva a conseguire il diploma di Maestro di Disegno del Ministero della Pubblica Istruzione. Dopo gli esordi, proprio la sua



Figura 3. Il Esposizione internazionale femminile di Belle Arti: Sala di Evangelina Alciati; Sala dell'Associazione internazionale femminile per l'Arte (Milano); Galleria delle sculture e opere di arte applicata della sezione italiana («La Donna», 5 luglio 1913, p. 19).

personale allestita nella seconda Esposizione femminile – che riscuote un notevole interesse, amplificando ulteriormente il successo già ottenuto nel 1912 a Venezia – ne sancisce la definitiva affermazione. Non casualmente, difatti, in tale occasione l'acquisto di maggiore risonanza riguarderà proprio il suo dipinto *Ritratto di bambina*, scelto per il Museo Civico di Torino su proposta unanime di una commissione composta da

Giacomo Grosso, Giorgio Ceragioli, Giovanni Giani, Enrico Thovez, Pietro Canonica, Cesare Ferro e Marco Calderini. Un consenso critico che, anche negli anni successivi, continuerà a confortare l'artista, presente con le sue opere nelle maggiori rassegne nazionali.

sembrerebbe confermare il valore esemplare, al tempo, delle esperienze artistiche delle due pittrici – entrambe professioniste di successo, indipendenti, acclamate dalla critica e in grado di vivere con i propri mezzi – capaci di incarnare al meglio un modello positivo di “donna nuova”. Un'altra sala ancora ospita i cinquantadue lavori delle artiste riunite sotto l'egida del sodalizio milanese Associazione internazionale femminile per l'Arte, che si affianca al comitato torinese nell'organizzazione, istituendo anche specifici premi per la propria sezione. Contrariamente a quanto accaduto nell'edizione precedente, vengono inoltre selezionati anche diversi manufatti di arte decorativa, fra cui quelli eseguiti nell'ambito di scuole o cooperative quali l'Ars pedemontana, le Industrie femminili italiane e l'Art décoratif.⁵⁸

Come perseguito dai promotori, sono tuttavia le sezioni straniere a predominare nel complesso dello spazio espositivo, offrendo per la prima volta in Italia un'ampia panoramica sull'arte femminile in Europa (fig. 4). Curate da comitati composti prevalentemente da donne, queste testimoniano anche l'ambizioso tentativo di dare vita a una rete di respiro europeo, coinvolgendo sia importanti esperienze di valorizzazione dell'arte femminile – quali l'Associazione delle artiste di Vienna, l'Associazione delle artiste ungheresi o il Women's International Art Club di Londra – sia figure esemplari di artiste come Käthe Kollwitz (1867-1945), membro del comitato tedesco, o Thérèse Schwartze (1851-1918), organizzatrice della sezione olandese, una delle poche pittrici dell'epoca invitata ad esporre un proprio autoritratto nella Galleria degli Uffizi.⁵⁹ Senza dubbio proprio queste sale – fra cui emergono, per numero e qualità delle opere esposte, quella austriaca, l'inglese, la tedesca (curata da due distinti comitati, uno a Berlino e l'altro a Monaco), e infine la francese, arricchita da una selezione di dipinti e lavori di arte applicata prestati dal Museo del Lussemburgo – rappresentarono, per le artiste italiane, anche una importante

occasione di confronto con percorsi di emancipazione ed esperienze artistiche esperiti in contesti culturali assai diversi dal proprio. Fra le numerose espositrici straniere, difatti, fra nomi meno noti, od ormai dimenticati, spiccano quelli di alcune artiste al tempo assai celebri e affermate, quali, ad esempio, Käthe Kollwitz, Romaine Brooks (1874-1970), Ethel Walker (1861-1951), Louise Abbéma, Clementine-Hélène Dufau (1869-1937), Jacqueline Marval (1866-1932), Frieda Menshausen-Labriola (1861-1939), Jeanne Itasse (1867-1941), Charlotte Besnard (1854-1931), Olga Brand-Krieghammer (1871-1930), Olga Boznańska (1865-1940), Dora Hitz (1856-1924) e diverse altre.

Quasi impossibile, del resto, elencare in questa sede anche solo le presenze più significative di questa affollatissima seconda edizione, che vede sommarsi alle artiste già coinvolte nella rassegna del 1910 molte altre, restituendo un lungo elenco di vicende, percorsi e opere di particolare rilievo, perlopiù oggi cancellati da un pervicace oblio storiografico. Numerosi, ad esempio, i nomi nuovi nella sezione italiana, fra cui diverse esordienti – ad esempio Deiva de Angelis (1885-1925), Rosa Menni (1889-1975) o Thea Casalbore Rasini (1893-1939) – ulteriore testimonianza del particolare interesse suscitato fra le giovani artiste dall'innovativa esperienza torinese. E – sebbene anche questa edizione registri l'assenza di opere apertamente segnate da indirizzi d'avanguardia – anche una veloce disamina di quelle riprodotte in catalogo evidenzia il ricorrente “sconfinare” al di fuori dei generi e dei codici espressivi tradizionalmente appannaggio del femminile: accanto a ritratti, paesaggi, scene di infanzia, nature morte, molti difatti sono i lavori, anche di scultura, ambiziosi e complessi, sia tematicamente che formalmente, quali ad esempio *Acqua e sole* di Carla Celesia di Vegliasco – già esposto nel 1912 alla Biennale veneziana, e vincitore a Torino dell'unica medaglia

⁵⁸ Pochi giorni dopo l'inaugurazione, l'8 giugno, nell'ambito della rassegna verrà anche allestita “La donna nella caricatura”, piccola mostra-concorso aperta ad artisti di entrambi i sessi, con premi distinti. In ambito femminile, la medaglia d'oro verrà assegnata ad Adriana Bisi Fabbri.

⁵⁹ Fra i nomi delle numerose collaboratrici straniere spiccano inoltre quelli della paesaggista Anna De Weert, presidente del Comitato belga, e di Käthe Kollwitz e Frieda

Menshausen-Labriola, membri del Comitato berlinese. Solo la sezione serba, organizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione di Belgrado, risulta curata da un comitato prevalentemente maschile, se si eccettua la presenza della pittrice Beta Vukanović.

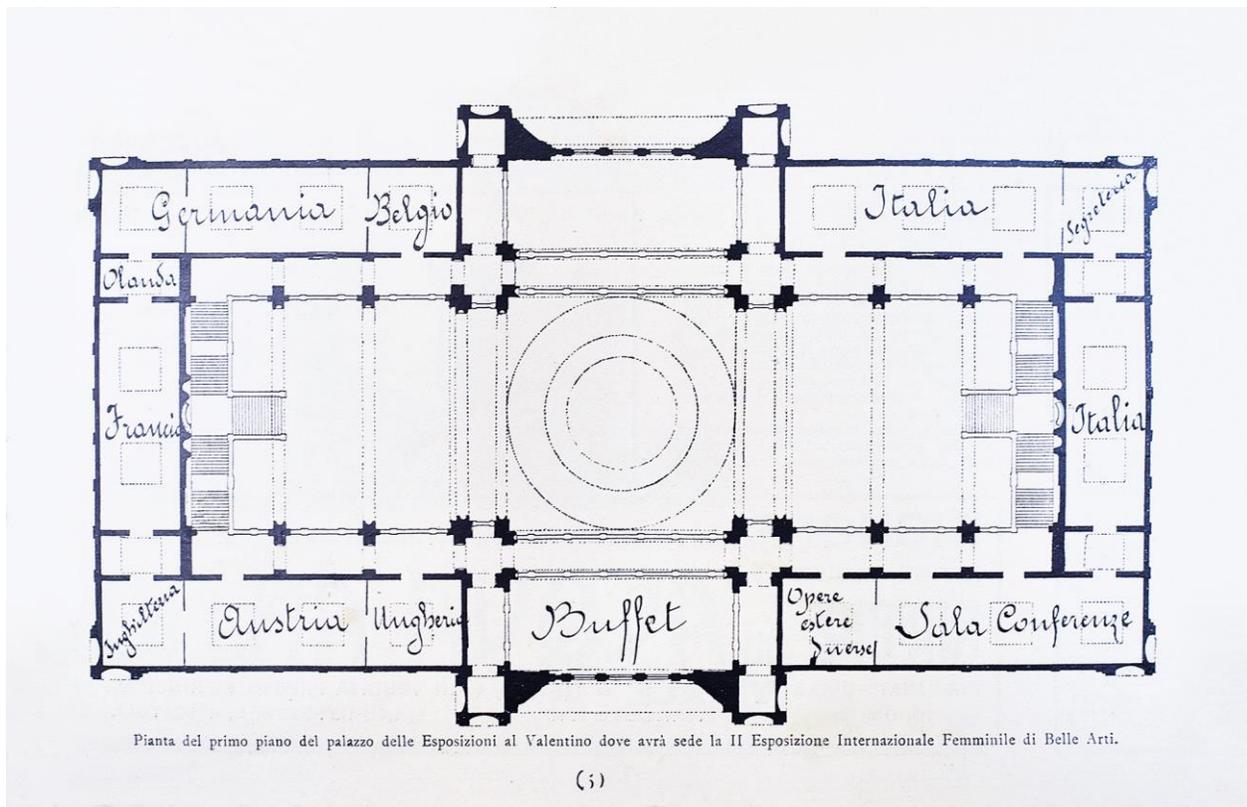


Figura 4. Pianta del primo piano del Palazzo Stabile del Valentino con il progetto di distribuzione delle sezioni italiane e straniere della II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti («La Donna», 5 aprile 1913, p. 5).

d'oro assegnata nell'ambito della sezione milanese – o ancora il grande bassorilievo *In morte di un eroe* di Maria Antonietta Pogliani.⁶⁰

Il bilancio della II Esposizione internazionale femminile: mercato, stampa, critica

Per ampiezza, eterogeneità e qualità, la rassegna offre dunque un quadro estremamente articolato e significativo della produzione artistica femminile dell'epoca, specie italiana. Proponendosi, d'altro canto – nel suo dare per la prima volta voce ufficiale alle ricerche di molte pittrici, scultrici, illustratrici – come una tappa importante in quel percorso che

vede l'attività artistica iniziare a rappresentare per molte donne, anche di classi sociali diverse, «una passione da trasformare in lavoro, una strada per il cambiamento della propria vita».⁶¹ Particolarmente significativa in tal senso appare l'indicazione dei prezzi delle opere, puntualmente riportati in catalogo: elemento che, sebbene motivato probabilmente anche dalla necessità di far fronte agli ingenti costi della manifestazione, contribuisce senza dubbio a sancire ulteriormente la dimensione di professionalità a cui aspirano le artiste, superando il pudore e la riluttanza alla vendita tradizionalmente associati alla pratica amatoriale. In effetti, se la cifra più alta che compare in catalogo è quella relativa all'unico dipinto in mostra di Romaine Brooks (15.000 lire), anche i prezzi di diverse opere delle sezioni italiane,

⁶⁰ Maria Antonietta Pogliani (1886-1956), nel duplice ruolo di segretaria nazionale dell'Associazione nazionale fascista donne professioniste artiste e laureate, e di presidente del Comitato internazionale di Belle Arti della International Federation of Business and Professional Women, sarà in seguito una delle figure chiave

nell'organizzazione delle molteplici esposizioni femminili allestite nel corso del ventennio fascista.

⁶¹ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., p. 68.

indicati dalle stesse artiste nel compilare il modulo di ammissione, evidenziano quotazioni assolutamente lusinghiere, non inferiori a quelle correnti nel mercato maschile. Ad esempio alcuni dipinti della Ciardi sono valutati fino a 2500 lire, l'olio *Acqua e sole* (1910 circa) di Carla Celesia e il *Ritratto della poetessa Lucia Briganti Pagano* di Lucia Tarditi sono stimati 3000 lire, il bassorilievo *In morte di un eroe* di Maria Antonietta Pogliani 5000 lire, *Un addio* di Ada Schalk 1000 lire, mentre il *Ritratto di bambimba* di Evangelina Alciati (1910, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino) (fig. 5) viene acquistato – con i proventi del lascito “Ludovico Raymond” destinati all'incoraggiamento dei giovani artisti – dal Museo Civico di Torino per 1500 lire.⁶² La particolare attenzione a tale aspetto è confermata anche dalle cronache riportate sulle pagine de «La Donna», che pubblica continui aggiornamenti sull'andamento delle vendite. Così si apprende che, alla data del 20 luglio, ormai chiusa la mostra, su mille duecento opere esposte, ben duecento sono state vendute, per un bilancio complessivo di circa 20.000 lire. Nel complesso, tuttavia, in questa occasione i risultati raggiunti non sembrano soddisfare pienamente le aspettative dei promotori, specie per ciò che riguarda la risposta delle istituzioni: difatti gli attesi acquisti della Casa Reale e del Ministero della Pubblica Istruzione vengono effettuati con gran ritardo e, come evidenziato dalle fonti d'archivio, solo dopo essere stati ripetutamente sollecitati da Caimi, Bistolfi e dallo stesso sindaco.⁶³ In particolare la Regina Elena, impossibilitata a visitare la mostra, selezionerà alcuni lavori solo negli ultimi giorni di apertura, dividendo equamente le sue scelte fra artiste italiane (Emma Ciardi, Evangelina Alciati, Emilia Ferrettini Rossotti, Irene Gilardi, Eleonora Pandolfini, Clotilde

Griffa, Maria Biancardi, Thea Casalbore) e straniere (Olga Stenbock, Ida Hacke, Hedwing Neumann Pisling, Anna De Weert, Etta Ginzer, Jovanca Marcovitch, Jeanne Contal),⁶⁴ mentre il Ministero della Pubblica Istruzione comunicherà i propri acquisti quando la mostra è ormai chiusa, limitandosi peraltro a scegliere solo quattro opere.⁶⁵



Figura 5. Evangelina Alciati, *Ritratto di bambina (Ornella Spano)*, 1910, olio su tela, cm 150 x 95. GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Studio Fotografico Gonella, 1995.

⁶² Solo a titolo di confronto, si ricorda ad esempio che, nei medesimi anni, il dipinto *Violette* di Enrico Lionne, esposto nel 1913 nella prima esposizione della Secessione romana, all'incirca delle stesse misure dell'opera dell'Alciati, viene acquistato dal Comune di Roma per 1100 lire, mentre nell'edizione successiva *L'arancio* di Arturo Noci viene venduto per 1500 lire, il bronzo *Le gemelle Azzariti* di Giovanni Prini per 1600, e *La sultana* di Camillo Innocenti per 2200.

⁶³ In proposito si veda il carteggio conservato presso l'Archivio storico della città di Torino [Ags, 1913, cart. 369, fasc. 12].

⁶⁴ Cfr. *Il Bilancio della II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, in «La Donna», 20 luglio 1913, p. 1.

⁶⁵ Fra le opere inizialmente selezionate dal Ministero doveva esserci anche un dipinto di Amalia Besso, ma la pittrice rifiuterà la proposta di acquisto, in quanto l'opera non era destinata alla «Galleria ma per gli uffici del Ministero» [Lettera di A. Besso a U. Prencipe, Francavilla al Mare, 4 agosto 1913, facciata 4. Fondi storici della Galleria

Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Prencipe, serie 1, sottos. 1, UA 44]. L'ubicazione attuale delle opere effettivamente acquistate (Evangelina Alciati, *Ritratto di bimba*; Ada Schalk, *Un addio*; Adele Martignoni, *Neve*; Adelaide Frassati Ametis, *Studio*) è oggi sconosciuta, evidente testimonianza della scarsa considerazione di cui i dipinti furono oggetto. La profonda delusione di Caimi per gli acquisti ministeriali è testimoniata da una lettera inviata al sindaco di Torino: «[...] non le nascondo che il primo pensiero era stato quello di rifiutare questa concessione governativa davvero non rispondente all'importanza e alla serietà dell'Esposizione nostra. Ho compreso però che il bel gesto sarebbe andato a danno delle espositrici e vi abbiamo rinunciato, ma non le nascondo che dopo tutte le belle promesse fatte e le belle parole dette, il mio entusiasmo è un po' frustrato da queste dimostrazioni pratiche così poco soddisfacenti» [Lettera di N. Caimi a T. Rossi su carta intestata «II^o Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti - Torino», Torino, 25 luglio 1913, facciata 1. ASCT, Ags, 1913, cart. 369, fasc. 12].

La II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti si chiude ufficialmente il 17 luglio 1913.⁶⁶ «La Donna» non manca di sottolineare la straordinaria riuscita della manifestazione, sia per il grande afflusso di pubblico – ben quattordicimila visitatori in meno di due mesi – che per la vasta risonanza dell'evento sulla stampa locale e nazionale, cui si accompagna una ulteriore intensificazione degli articoli che il *magazine* dedica a figure di pittrici e scultrici, italiane ed europee, le cui opere hanno spesso l'onore della copertina.

Indubbiamente, al di là dell'ovvia enfasi giornalistica con cui la rivista promotrice celebra l'evento, l'inaspettato consenso di pubblico e di stampa è certamente un fattore determinante nel promuovere un inedito interesse per il lavoro delle artiste, traducendosi in una «crescente, progressiva attenzione da parte della critica in generale» nei riguardi della produzione femminile.⁶⁷ Difatti i maggiori periodici italiani, oltre che diverse testate estere, seguono con attenzione lo svolgersi della manifestazione – definita «la biennale veneziana dell'arte femminile», oppure «uno scorcio femminista di una biennale veneziana» – dedicandogli numerose recensioni, cronache artistiche e mondane, interventi critici di varia estensione e natura, che evidenziano una pluralità di posizioni, con toni che oscillano dall'entusiastica approvazione, alla ironica diffidenza, a uno sprezzante scetticismo. Ad esempio nel suo lungo articolo sul più autorevole quotidiano italiano, Ugo Ojetti, peraltro fra i membri del Comitato ordinatore della prima edizione, già a partire dal titolo – *Un'esposizione per signore sole* – mostra forti perplessità sull'operazione nel suo complesso, in quanto, afferma il critico, «separare in speciali esposizioni l'arte delle donne dall'arte degli uomini» è come «osservare il lume della luna senza tener conto che vien dal sole». Del resto nella sua lunga disamina Ojetti – pur constatando che «molti quadri di pittrici son superiori a molti quadri di pittori anche notissimi» – ribadisce diversi dei *topoi*

dell'ideologia corrente sull'inadeguatezza delle donne all'arte e sui limiti della creatività femminile, dalla mancanza di “genio” e originalità («nessun nuovo movimento d'arte, nessuna visione pittorica del mondo che è intorno a noi o del mondo che è dentro di noi, è mai venuta da una donna»), all'assenza di una cifra stilistica ben riconoscibile («sembra che queste pittrici abbiano due o tre anime nello stesso corpo, peggio, due o tre paia d'occhi nello stesso volto»), per concludere affermando che «dopo cinque o sei sale si dimentica facilmente che sui manifesti di questa mostra è stampato anche “esposizione di belle arti”, ci si ricorda solo che quest'esposizione è “femminile” e gli scrupoli vi stringono il cuore...».⁶⁸ Anche diverse delle dichiarazioni rilasciate da alcuni artisti in un'inchiesta promossa per l'occasione da «La Donna», pur nella loro varietà, confermano – nella sottintesa contrapposizione fra virilità e femminilità quali «identità culturali dicotomiche, ancorate alla sessualità, basate su una differenza biologica»⁶⁹ – molti dei tradizionali pregiudizi riguardo l'arte femminile, tradendo di fatto una sostanziale preclusione nei confronti dell'ingresso delle donne nel mondo professionale delle arti maggiori. Così, ad esempio, Leonardo Bistolfi asserisce che la donna «possiede dell'arte soprattutto e quasi unicamente l'elemento primordiale e più profondo, il sentimento. Mentre assai raramente possiede la mentalità necessaria a dirigere, a sviluppare, ad atteggiare soprattutto in ritmi nuovi e rivelatori di vera energia questo sentimento». Mentre lo scultore Edoardo Rubino – anch'esso nel Comitato ordinatore di ambedue le mostre torinesi – torna invece a ribadire lo stereotipo secondo cui l'espressione artistica veramente congeniale alle donne è quella legata alle arti minori: la donna «dovrebbe penetrare nei campi, ancora troppo inesplorati, delle arti decorative della casa [...] Adorni bene, squisitamente, la casa e noi, uomini, la riprodurremo nelle grandi opere d'arte».⁷⁰ Più articolata la posizione del dominatore

⁶⁶ La chiusura viene difatti rimandata di qualche giorno per consentire agli inviati del Ministero di effettuare i propri acquisti.

⁶⁷ Reborà, “Le protagoniste”, cit., p. 56. Dettagliati elenchi degli articoli dedicati all'esposizione vengono riportati nei numeri de «La Donna» usciti fra il 5 giugno e il 20 luglio 1913.

⁶⁸ Ugo Ojetti, *Un'esposizione per signore sole*, in «Corriere della Sera», 23 maggio 1913, p. 3.

⁶⁹ Higonet, “Le donne e le immagini”, cit., p. 275.

⁷⁰ Paolo di Kerjean, *Un'inchiesta sulla nostra Esposizione d'Arte Femminile*, in «La Donna», 5 luglio 1913, p. 33.

incontrastato della scena torinese, Giacomo Grosso il quale – riecheggiando la tradizionale obiezione riguardo l'incompatibilità fra il ruolo di professionista dell'arte e quello socialmente assegnato al femminile – afferma che la donna «ha troppi ostacoli da superare. Può forse (e vuole?) la donna vivere, come l'uomo d'artista? [...] abbandonare tutte le sue preoccupazioni di donna e talora di madre, per gettarsi, senza rimpianti, nel *gouffre* dell'arte? E vivere la vita diuturnamente preoccupata d'arte, fra artisti, una vita certo specialissima, diversissima da quella che la donna conduce nell'intimità serena del focolare, una vita talora brutalmente fervida e sofferente?»⁷¹

In generale tuttavia il riscontro critico è assai positivo. In effetti in molti concordano sulla rilevante qualità delle opere esposte, come, ad esempio, il pittore e critico Carlo Bozzi che afferma che il livello artistico della mostra – che «ha anche il pregio della novità» – «non è di certo inferiore a quello delle altre maggiori», per concludere che «la donna ha il diritto di fare dell'arte se vuole e sa, e lo sa più che non si creda. Nell'Italia giovane, pervasa ancora da tanti vecchi pregiudizi, la dimostrazione è opportuna, e speriamo, non sia inefficace».⁷² Numerosi critici, difatti, oltre a segnalare opere o singole artiste, sottolineano come il merito indiscusso della manifestazione sia proprio nel contribuire al superamento delle tradizionali remore e preclusioni nei confronti dell'attività artistica femminile. Fra le voci più favorevoli senza dubbio quella di Ernesto Ferretini, che dedica alla manifestazione più di un articolo: «Si sorrideva; si rideva anche. Si sorriderà, si riderà anche domani? [...] Oramai per tutta Europa sono gruppi o Società di artiste. E non è ombra di imperio, imperniata su un vago diletterismo, come in passato. Il diletterismo è invece fieramente bandito. L'Esposizione d'oggi pare infatti destinata a dimostrare quanto tesoro di

audacie, di sana originalità, di studi, di gustosi tentativi possa accumularsi in una mostra d'arte».⁷³ Dello stesso tono anche l'intervento di Alfredo Vinardi su una delle più prestigiose riviste dell'epoca, «Emporium», in cui l'autore afferma perentoriamente che sarebbe «ingiusto contendere alla donna le vie dell'arte», ribadendo che «se l'affermazione «assoluta non può essere di oggi, sarà di domani, ma sarà».⁷⁴ Nel complesso comunque, al di là delle singole opinioni, il grande interesse suscitato dalla manifestazione concorre senza dubbio non solo a stimolare un articolato dibattito critico sull'arte femminile, ma anche a conferire di fatto una particolare visibilità all'attività e alla produzione di molte artiste, i cui nomi compaiono, in alcuni casi per la prima volta, sulle pagine delle maggiori testate e riviste italiane.

Conclusioni

È dunque grazie alla pionieristica iniziativa de «La Donna» che la capitale sabauda diviene, in questi primi anni del XX secolo, non solo un «osservatorio privilegiato dell'attività artistica femminile»,⁷⁵ ma anche uno dei centri dove questa sembra iniziare a godere di una minore marginalità, in virtù di quell'implicito meccanismo di valorizzazione, sociale e culturale, che rimane, senza dubbio, fra gli esiti più rilevanti della manifestazione. Già nel giugno 1912, difatti, Emilio Zanzi può significativamente titolare un suo articolo *Torino città delle Pittrici*, evidenziandone il ruolo di «grande centro di attività artistiche femminili», più «di Parigi, più di Londra e più di Berlino», paragonabile a «Monaco, Vienna, Budapest, Bruxelles, Stokolma». Per concludere, proclamando: «La rinascita dell'arte femminile è ormai iniziata: dopo il pericolo roseo della letteratura, ecco il pericolo roseo della pittura».⁷⁶ Un'affermazione che sembra trovare un'importante conferma in alcuni dati

⁷¹ *Ibid.*

⁷² L'articolo, pubblicato su «Il Secolo» di Milano, è parzialmente trascritto in «La Donna», 5 giugno 1913, p. 9.

⁷³ Un ampio stralcio dell'articolo, apparso sulla «Gazzetta del Popolo», è riportato in «La Donna», 5 giugno 1913, p. 9. Allo stesso Ferretini si deve, fra l'altro, la lunga e dettagliata recensione della rassegna che compare su tre numeri consecutivi de «La Donna» (*Ciò che volle essere e ciò che è la II Esposizione Internazionale Femminile di Belle*

Arti, in «La Donna», 5 luglio 1913, pp. 12-16, 36-37; «La Donna», 20 luglio, pp. 13-16; «La Donna», 5 agosto, pp. 17-20).

⁷⁴ Vinardi, «L'Esposizione Femminile Internazionale», cit., p. 71.

⁷⁵ Sergio Rebora, «Torino, Milano e Genova. Dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale», in *Artiste in Italia nel Ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini e Pier Paolo Pancotto, Gli Ori, Prato, 2004, catalogo della mostra (Palazzo Mediceo, Seravezza, 10 luglio - 10 ottobre 2004), p. 27.

⁷⁶ Zanzi, *Mentre si annuncia*, in «La Donna», 5 giugno 1912, p. 22.

statistici: nel 1913, difatti, Torino emerge – in un'indagine condotta sui pittori attivi nei principali centri italiani – come la città dove è presente, in percentuale, il maggior numero di pittrici: ventuno su centottantatre uomini, pari all'11,4% del totale, superiore a quelle registrate a Roma, Milano, Napoli e Firenze (fig. 6).⁷⁷ E non casualmente è proprio a Torino che, nel 1913, vede la luce, a cura di Cesare Conti, il primo repertorio italiano esclusivamente dedicato ad artiste donne, ricco di oltre duecento voci biografiche.⁷⁸

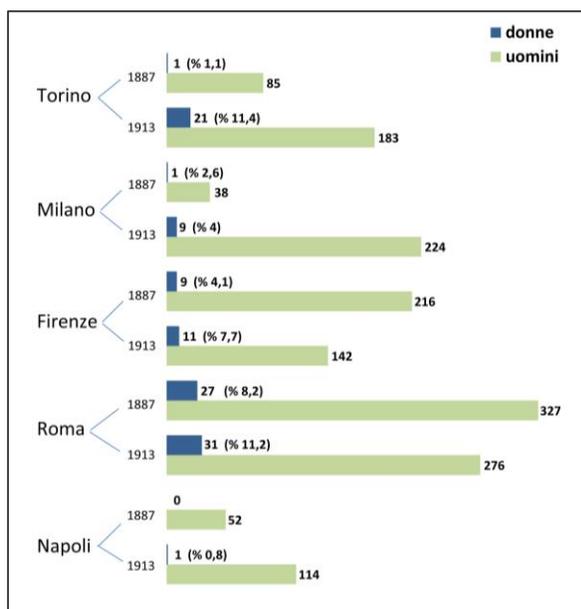


Figura 6. Dati relativi al numero di artiste attive nel 1887 e nel 1913 in cinque città italiane (Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli), con indicazioni percentuali rispetto al numero complessivo di artisti presenti. Fonte: Eligio Imarisio, *Donna poi artista. Identità e presenza tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 1996.

Non può stupire quindi che – sull'onda dell'indubbio successo della manifestazione – «La Donna» si impegni ufficialmente a proseguire la propria battaglia per «l'affermazione» dell'arte femminile.⁷⁹ Nel luglio 1913 un editoriale del direttore Caimi esorta difatti le artiste a prepararsi degnamente per la successiva edizione, prevista per il 1916, affinché essa segni «quella vittoria chiara e indiscutibile

che la battaglia ora combattuta ha quasi ma non ancor raggiunta».⁸⁰ Una promessa, come facilmente intuibile, che non potrà essere mantenuta, a causa degli eventi bellici. Così – sebbene gli anni fra i due conflitti mondiali, in un quadro ormai profondamente mutato, vedano progressivamente intensificarsi le occasioni espositive riservate alle sole donne – l'Esposizione internazionale femminile di Belle Arti è destinata a rimanere per l'Italia un'esperienza senza seguito. Rappresentando ancora oggi, in uno sguardo retrospettivo, uno snodo fondamentale in quel percorso di affermazione di un nuovo status per le donne artiste – per la loro crescente presenza professionale nei mondi dell'arte, «visibilità sociale, legittimità e posizione sul mercato»⁸¹ – che segna radicalmente la prima metà del Novecento italiano.

⁷⁷ Dato particolarmente significativo se si considera che nel 1887 Torino risultava invece essere, fra le cinque città campionesi, quella con la più bassa percentuale di pittrici in attività (1,1%), seguita solo da Napoli, dove non era censita neanche un'artista (cfr. Imarisio, *Donna poi artista*, cit., p. 141).

⁷⁸ Cesare Conti, *La donna nell'arte. Le donne italiane nelle belle arti nel secolo XIX ed oggi*, STEN, Torino, 1913.

⁷⁹ Anche se, alla luce della natura complessa e ibrida dell'iniziativa, che vede compenetrarsi motivazioni culturali e ragioni imprenditoriali, rimane comunque arduo

stabilire quale sia stata l'effettiva valutazione dei promotori riguardo alla reale riuscita dell'intera operazione, visti anche i passivi riportati nell'organizzazione delle due rassegne, e la cauta risposta di mercato riscontrata in occasione della seconda edizione.

⁸⁰ Nino Caimi, *Mentre si chiude la II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti di Torino*, in «La Donna», 5 luglio 1913, p. 1. L'annuncio della terza edizione compare già sul numero della rivista del 5 giugno 1913.

⁸¹ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, cit., p. 95.