



Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista

Anna Maria Panzera

Docente e Storica dell'arte

Contact a.m.panzera64@gmail.com

Emanuela Termine

Docente e Storica dell'arte

Contact emanuela2578@gmail.com

Sul finire del XIX secolo l'Italia cercava di competere in modernità con gli altri Paesi europei. L'insuccesso del padiglione nazionale all'Esposizione di Parigi del 1900 fu motore di cambiamento, sollecitato anche dalle celebrazioni del 50° anniversario dell'Unità. Torino e Roma si posero al centro di un movimento di modernizzazione segnato da importanti eventi, come l'Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro di Torino del 1911. Le arti applicate ricevettero grande attenzione, con operaie e artigiane riconosciute come portatrici di un capitale creativo. Alcune donne illuminate, già attive in campo artistico e impegnate nei movimenti emancipazionisti, lavorarono per far uscire quelle lavoratrici dall'ombra. Nacquero a Roma le Industrie Femminili Italiane (1903), mentre a Torino nel 1910-1911 si svolse la prima Esposizione internazionale femminile di belle arti. Questo studio analizza le connessioni tra l'emancipazione delle donne e il nuovo ruolo assunto dalle cosiddette 'arti femminili' nella nascita delle avanguardie, facendo emergere i profili di alcune artiste protagoniste della felice unione tra arti applicate e belle arti.

By the end of the 19th century, Italy sought to assert its modernity alongside other European nations. The inadequacy of its national pavilion at the 1900 Paris Exposition heralded a transformative period, further propelled by the 50th anniversary of Italian unification. Turin and Rome emerged as key players in a modernization movement marked by events such as the International Exhibition of Industry and Labour in Turin in 1911. The applied arts gained prominence, with female laborers and craftswomen recognized as vital custodians of creative capital. Progressive women, active in both the arts and emancipation efforts, worked to elevate these workers' visibility. The Italian Women's Industries (Industrie Femminili Italiane) was established in Rome in 1903, and the first International Women's Fine Arts Exhibition occurred in Turin from 1910 to 1911. This study explores the nexus between women's liberation and the rise of the 'feminine arts', highlighting the contributions of female artists who integrated applied arts and fine arts in the avant-garde movement.

Keywords: industries, feminine art, decorative arts, Turin, Rome, female artists, emancipation

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 5 July 2025 Accepted 11 November 2025
First Published March 2026

Citation Anna Maria Panzera e Emanuela Termine,
*Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile
tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e
riconoscimento della professione d'artista*, «La Diana»,
10, 2025, pp. 65-99
DOI 10.36253/ladiana-4052

Copyright © 2025 Anna Maria Panzera e Emanuela Termine

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista

Anna Maria Panzera e Emanuela Termine

1. Introduzione

Questo studio¹ esamina il legame tra i primi movimenti emancipazionisti e la promozione dell'arte cosiddetta 'femminile'² in Italia, la cui affermazione si è fondata anche sulla sorprendente ascesa dell'industria delle arti applicate,³ tra il XIX e il XX secolo.

Quest'ultima, infatti, influenzò l'incremento del professionismo artistico femminile, sostenuto e dibattuto dalla stampa di genere e finalizzato alla progressiva affermazione di un'identità creativa delle donne, che all'epoca era oggetto di critiche e diffidenze da parte della cultura europea. Tassello mancante nei libri specialistici più diffusi (benché non manchino gli studi che le riguardano), la presenza di queste artiste e artefici difficilmente viene ricostruita in un quadro d'insieme delle loro carriere e dei loro percorsi professionali, cosa che aiuterebbe a dare un'immagine più veritiera e corretta del processo che ha portato a certi traguardi artistici nazionali moderni, e persino ad alcune avanguardie, come il futurismo, che attualmente sta riscuotendo un successo meritato, ma che è ancora da collocare bene nel contesto culturale e politico del nostro paese. Per non parlare degli studi sull'impatto economico-culturale che le opere di tali nuove artefici ebbero sul crescente mercato del cosiddetto 'fatto a mano' di qualità, che si configura, fin dalla metà del XIX secolo, come caratteristica del prodotto italiano.

Nel procedere del lavoro, ci siamo rese conto di assistere a una trasformazione complessa e articolata (spesso offuscata da una storiografia vacillante), della sensibilità e della cultura italiane nei confronti della produzione artistica femminile, che da una parte era vista proiettata quasi esclusivamente in ambito domestico, dall'altra poteva rientrare in una più ampia visione di professionismo, cui non erano mai mancate presenze ma solo riconoscimento, autonomia e narrazione.⁴ Queste artiste, i cui nomi s'incontreranno lungo il testo come emergenze inaspettate, spiccano anche all'interno di ambiti ufficiali per iniziativa, originalità e qualità produttiva. Esse spesso furono in contatto – anche in posizioni di rilievo – con i primi movimenti emancipazionisti. Soprattutto, si scoprirà che gli esiti dell'arte femminile corrono parallelamente alla sorprendente crescita dell'industria delle arti decorative tra il XIX e il XX secolo, trovando con questa momenti di sovrapposizio-

ne, punti di contatto e reciproche influenze, nel nome della crisi della gerarchia tradizionale delle arti e dell'emergenza di ambiti espressivi – ceramica, tessuto, ricamo – che le donne già praticavano ma che ora vengono rivalutati.

2. *Prime esposizioni, prime protagoniste*

La grande Esposizione universale di Parigi del 1900 segnò l'inizio del XX secolo e dette modo a tutti gli stati europei di presentare la propria identità, i traguardi, i migliori prodotti, in piena osservanza del mito del progresso che animava la nuova società imprenditoriale europea (fig. 1).⁵ Anche per l'Italia fu l'occasione di dimostrare come il Paese, che aveva da poco concluso il processo di unificazione nazionale, stesse progredendo verso quell'industrializzazione che era cifra delle nuove comunità moderne, lasciandosi alle spalle l'immagine arretrata di un'economia post-feudale e contadina; per non parlare di quel passato culturale aulico ma ormai non più produttivo come un tempo, impac-

1. Anonimo, ingresso principale dell'Esposizione universale, Parigi 1900, fototipia. Detroit Publishing Company, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. Public domain.



ciato sia nel proporre avanguardie intellettuali, sia nella competizione con il modernismo delle grandi correnti culturali contemporanee. Ciò si può in parte constatare da quello che avevano raccolto le prime biennali veneziane.⁶

Tra gli artisti coinvolti nell'organizzazione della prima edizione, nel 1895, figuravano anche Filippo Carcano e Lorenzo Delleani.⁷ Dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, l'Accademia libera di pittura di Filippo Carcano a Milano offriva classi di nudo aperte ad allieve e allievi, separati tra mattina e pomeriggio per non forzare la morale del tempo; che anche le donne potessero copiare dal vero era un passo ulteriore verso il loro inserimento effettivo nel mondo dell'arte ma il percorso verso un riconoscimento pieno e totale sarebbe stato ancora molto lungo. Dallo studio di Carcano, tuttavia, uscirono non poche artiste. Tra le altre Maria Colzani, che nel 1913, nell'ambito della seconda Esposizione internazionale femminile di belle arti a Torino, presentò *Lo scialle della nonna*.⁸ Capiremo poi perché questo quadro sia interessante nel nostro percorso, benché oggi possa apparire così convenzionale. Un articolo del «Secolo XX» a firma di Mario Beni insisteva sul fatto che quella di Colzani non fosse 'arte femminile', ma semplicemente 'arte'.⁹ L'autrice, tuttavia, intervistata, non poteva far a meno di ammettere quanto fosse difficile ritagliare momenti da dedicare alla pittura nei rari tempi morti di un altro lavoro altrimenti costante, quello domestico.

Di Lorenzo Delleani, tra le molte tele che ci sono rimaste, ricordiamo una versione de *La pittrice*, 1888.¹⁰ La figura femminile vestita di bianco che dipinge en plein air è la contessa Sofia Cacherano di Bricherasio (1867-1950), sua allieva già dal 1886, anno nel quale il maestro piemontese fu ospite dei conti di Bricherasio nel Castello di Fubine. La contessa fu selezionata per la I edizione della Biennale di Venezia;¹¹ era nota come esponente del fenomeno culturale diffuso in Piemonte detto dilettantismo aristocratico, ma la sua attività si svolgeva in altri ambiti interessanti, che vedremo.

Torniamo dunque al nostro padiglione nazionale all'interno della tredicesima Esposizione universale di Parigi del 1900 (fig. 2). Bisogna dire che, fra tutti, esso spiccava per un anacronistico quanto sontuoso splendore bizantino, tanto che ancora due anni dopo Alessandro Stella, segretario del Regio Commissariato per l'Esposizione di Parigi, redigeva una severa relazione critica, rilevando da un lato la prevalente visione retrospettiva dell'arte italiana (misurata anche nella grande quantità di riproduzioni artistiche), dall'altro l'assenza di imprenditori lungimiranti e dei loro investimenti in questo campo:



All'Esposizione di Parigi noi dovevamo andare [...] per dare pubblico saggio dei nostri sforzi, dei nostri progressi, per farci conoscere ed apprezzare più in ragione di quello che potremo diventare domani che di quello che siamo oggi. La superiorità degli altri stati non può quindi umiliarci né meravigliarci. [...] Mentre gli espositori degli altri paesi gareggiavano se non nel lusso, certo nella decenza e nella eleganza [...] i nostri si distinguevano per la manifesta tirchieria degli addobbi per la disarmonica difformità dei banchi e delle vetrine [...] che avevano fatto il giro di tutte le Esposizioni precedenti [...].¹²

2. Anonimo, padiglione italiano all'Esposizione universale, Parigi 1900, fototipia. Brooklyn Museum Archives. Public domain.

Da quel momento in poi, ogni occasione per riabilitare il buon nome italiano fu accolta con favore. Si attendeva con trepidazione l'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino del 1911, evento che avrebbe celebrato anche i cinquant'anni dall'Unità d'Italia. Tuttavia, altre occasioni potevano preparare il terreno, dando modo al paese di agire a partire dall'incremento delle proprie catene produttive. Per esempio, la prima Esposizione internazionale d'arte decorativa di Torino del 1902¹³ fu un'occasione importante per rivitalizzare l'industria italiana delle arti applicate, che si dimostrò final-

mente al passo con il linguaggio modernista nella forma del nostro Nuovo Stile.

Il contributo delle donne in questo campo, in particolare nella decorazione d'interni e nei tessuti, era ben visibile in molti padiglioni. Spiccava quello scozzese, con le sorelle Margaret e Frances MacDonald, entrambe pittrici, che lavoravano a stretto contatto con i loro mariti architetti, Charles R. Mackintosh e James H. McNair. Nella sezione italiana, la produzione della torinese Maria Calvi – moglie dell'architetto Annibale Rigotti – fu giudicata di pari livello, tanto che l'artista si aggiudicò la medaglia d'argento per una serie di cuscini ricamati che utilizzavano un linguaggio contemporaneo e sofisticato (fig. 3). Formatasi come pittrice all'Accademia Albertina di Belle Arti, Maria Calvi era socialista, suffragista e frequentatrice, insieme al marito, di Giovanni Cena,¹⁴ di Giuseppe Pellizza da Volpedo e di Felice Casorati. Inoltre, con Annibale condivise l'interesse per le idee di William Mor-

3. Maria Calvi, Copricuscino, 1902 ca., ricamo a riporto su seta. Crediti: concessione di © Archivio Architetti Rigotti, Torino.



ris e John Ruskin, ma anche di Lev Tolstoj, di cui era assidua lettrice, riguardo la necessità di riconoscere all'artigianato e alle arti decorative pari dignità rispetto alle 'belle arti'.¹⁵ Lo stile di Maria Calvi si rivolgeva decisamente alle tendenze scozzesi e secessioniste austriache dell'Art Nouveau, abbracciando una decorazione astratto-lineare che la portava precocemente su audaci terreni di sperimentazione. Come ha notato Maria Mimita Lamberti, il fatto stesso che il ricamo fosse considerato un'arte minore forniva, a Calvi e alle numerose altre artiste che vi si dedicavano, quella libertà di espressione che andava a nutrire «il primo germoglio dell'astrazione».¹⁶ La stessa Calvi affermava:

La decorazione è un bisogno, un sentimento umano e naturale per il quale non sono necessari grandi e complessi temi, può, anzi deve, manifestarsi continuamente in ogni occasione della vita di ogni giorno, su qualunque oggetto di uso anche comune, semplicemente per affermare una propria personalità, aspirazione fondamentale per l'uomo.¹⁷

Potremmo pensare che queste parole rafforzassero il pensiero radicato all'epoca che la sfera domestica fosse lo sbocco naturale della creatività femminile; tuttavia, nel rispecchiare totalmente il dibattito internazionale sull'Art Nouveau, l'idea che del decorativo ci comunica Maria Calvi è anche la premessa a quell'arte che le avanguardie chiameranno ambientale: un'arte che si fa domestica, che coinvolge l'abitare e che supera l'idea univoca (e molto maschile) di capolavoro, per sostituirla con quella di creatività diffusa, necessaria alla stessa sopravvivenza. Un'idea che – pur presente allora e nel passato storico come senso di bellezza pervasiva, organica e 'superficiale' – sarà sposata da un'avanguardia come il Futurismo, quando questo parlerà di arte totale.

Le altre opere femminili presentate all'esposizione di Torino del 1902, i pizzi e i tessuti tradizionali, attirarono l'attenzione di tutto il mondo e, considerato il successo, anche l'Italia capì quanto l'artigianato domestico dovesse essere incoraggiato e protetto, come già accadeva in Austria. L'esempio offerto dall'associazionismo internazionale¹⁸ portò prima alla creazione del CNDI - Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, poi alla fondazione della cooperativa Industrie Femminili Italiane, tutto appena un anno dopo, nel 1903, proprio quando la contemporanea Biennale vedeva l'ingresso delle arti decorative in una prima funzione ambientale.¹⁹

3. *Donne, arte e lavoro*

Il CNDI, Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, nato come sezione dell'International Council of Women di Washington D.C. (1888),

si presentava come una federazione di diverse associazioni femminili che lavoravano con fini sociali. Sebbene fosse aperto a tutte le idee politiche e a tutte le religioni, i suoi progetti avevano un'impostazione prettamente liberale che univa tutela e paternalismo; le donne che lo sostenevano erano assai benestanti, provenienti da un ambiente imprenditoriale convinto delle moderne politiche economiche. Pur non essendo un'avanguardia politica²⁰ – ma ricordiamo che le donne non erano adeguatamente difese nemmeno in area socialista – il CNDI sapeva coniugare le istanze più recenti dei movimenti di emancipazione femminile con la visione di una concreta liberazione dalle condizioni di subordinazione e dipendenza imposte dalla società patriarcale italiana. Tra i suoi membri vi erano scrittrici, artiste, insegnanti e suffragiste come Lavinia Taverna, Sofia Bisi Albini, Grazia Deledda, Anna Kuliscioff, Maria Montessori, Virginia Nathan (moglie di Ernesto Nathan, uno dei sindaci più progressisti di Roma), insieme con le figlie Annie e Lillah, pittrici considerate di pregio a quel tempo, molto attive politicamente, al pari della cugina Amelia Rosselli Pincherle.

Per inciso: la famiglia Nathan frequentava abitualmente e stimava artisticamente Giacomo Balla, e non è improbabile che questi abbia avuto un'influenza sul gusto delle due giovani artiste, in particolare di Annie. Quest'ultima nel 1911 partecipò all'Esposizione internazionale di belle arti di Roma nella sezione dedicata all'Agro romano. Afferma Laura Iamurri:

[...] colpisce che *Dalla signora*, l'opera presentata da Annie, sia stata esposta nella stessa sala di pittori del calibro di Antonio Mancini, Plinio Nomellini e Onorato Carlandi;

e aggiunge:

Alle mostre della Società degli Amatori e Cultori, Annie espone dal 1906 al 1910. Nel 1908 partecipa alla Quadriennale di Torino e nel 1913 alla Secessione Romana. A Napoli è presente in due edizioni dell'Esposizione Nazionale Giovanile (1912, 1913).²¹

La stampa dedicò molta attenzione al primo congresso del CNDI (1908).²² «La Domenica del Corriere», «Vita femminile Italiana», «Il Giornale d'Italia», «L'Avanti!», «La tribuna illustrata»,²³ riportarono la notizia in prima pagina (fig. 4); la rivista «La donna»,²⁴ di cui parleremo più avanti, stampò integralmente l'intervento di Gabriella Rasponi Spalletti, presidente dell'associazione, che fu la premessa alle diverse sezioni del convegno: 'Educazione e istruzione', 'Vita cittadina', 'Assistenza e previdenza', 'Legalità', 'Morale' e 'Igiene'. La sezione dedicata

a 'Arte e letteratura', presieduta dalla scrittrice mazziniana Dora Melegari, fu incentrata sul ruolo delle donne nella letteratura, nel giornalismo, nell'arte e nel teatro.

Non mancarono voci critiche dell'iniziativa: sono impietose le parole della poetessa Amalia Guglielminetti (frequentatrice dei circoli artistici più all'avanguardia e amica di Anton Giulio Bragaglia),²⁵ che in una lettera a Guido Gozzano del 30 maggio 1908, accennava ai

fasti antipatici del Congresso Femminile, consesso di gente sprovvista d'ogni grazia di gesti e d'ogni eleganza di spirito. Donne d'ogni età e d'ogni presenza ma tutte così poco accoglienti, così poco fraterne, così intimamente sconosciute ed ostili quasi l'una all'altra da destare in me un senso sordo di antipatia sdegnosa per tutto ciò che sa di riunione femminile di congrega intellettuale, e specialmente di rombante richiamo a poche inferiori intelligenze provviste bene o male di qualche abilità più o meno fruttifera.²⁶

Solo tre artiste salirono sul palco: Nina Delleani (nipote e allieva dello zio Lorenzo sopra citato), Adelaide Maraini (una delle poche scultrici italiane), e Carla Celesia di Vegliasco (molto attiva a Milano fino al 1919): furono tutte coinvolte nella prima, grande Esposizione internazionale femminile di belle arti di Torino, che si svolse tra il 1910 e il 1913.

Se da un lato le fonti confermano la vocazione essenzialmente assistenziale del CNDI, dall'altro chiare erano le intenzioni di agire socialmente e politicamente, direttamente in campo professionale, per rendere il lavoro delle donne riconosciuto e remunerativo in qualunque ambito. Il proposito di uguagliare le arti applicate – spesso praticate dalle donne – alle arti maggiori, per qualità, perizia e invenzione ma soprattutto diffusione, si manifestò in un progetto di natura prettamente economica, le cui ripercussioni avrebbero potuto essere una rivoluzione estetica: nascevano così le IFI - Industrie Femminili Italiane (1903), forse proprio da un'idea delle sorelle Nathan.²⁷ Le troviamo ripetutamente segnalate ancora nella Guida Monaci del 1905, dove si legge la data di fondazione, il numero dei soci e quella che oggi chiameremmo la mission della cooperativa: «promuovere e migliorare il lavoro femminile e la situazione economica delle lavoratrici con un sano orientamento artistico e industriale».²⁸ Alla data dell'annuncio le sue azioni costavano 100 lire; il capitale sottoscritto era di 32.000 lire. Coloro che la presiedevano erano nobildonne dell'alta società romana; alcune di loro avevano origini straniere e, sposatesi in Italia, avevano importato lo spirito d'iniziativa dei loro paesi di provenienza. La sede era a Roma, in via Minghetti, dove era aperto anche un magazzino di vendita di merletti, biancheria, riproduzione di disegni antichi, lavori artistici. La presidente era la contessa Cora Savorgnan di Brazzà (fig. 5).



4. Achille Beltrame, copertina de «La Domenica del Corriere», 1 maggio 1908, cromolitografia. Public domain.

L'idea della cooperativa delle Industrie Femminili non era inattesa, bensì maturata attraverso esperienze pregresse:

nel 1891 si costituì qui in Roma, fra stranieri, una Società di arti e mestieri, per far conoscere all'estero i pizzi, le trine, i tessuti italiani; dall'Esposizione di Parigi e, più ancora, da quella di Chicago quei saggi ritornarono onorati di medaglie d'oro e di commissioni copiose. [...] Ora l'Esposizione, per sua natura effimera e caduca, cede il posto ad una forma durevole d'impresa, e si tramuta in Società cooperativa; [...] Questa Giunta assolve un lavoro tecnico quotidiano, essenziale alla prosperità della Cooperativa e dell'arte, essa deve sentire il duplice freno delle esigenze economiche ed artistiche essere strumento continuo di conciliazione fra l'arte e l'economia, perché senza questa conciliazione l'una e l'altra sono condannate.²⁹

Tra i possibili precedenti della cooperativa delle IFI era la sezione femminile della Società cooperativa Aemilia Ars di Bologna, anch'essa presente e premiata alle mostre di Parigi 1900 e di Torino 1902. Fondata



nel 1901 dalla contessa Lina Bianconcini Cavazza e specializzata nella produzione di merletti a punto antico e ricami, avrebbe condiviso con le Industrie Femminili Italiane sia la struttura organizzativa che gli obiettivi: promuovere il lavoro artistico femminile, garantire l'emancipazione economica delle lavoratrici, eliminare lo sfruttamento di sensali senza scrupoli.³⁰

Dunque, cosa sono esattamente le IFI? Possiamo immaginarle come un'azienda cooperativa manifatturiera diffusa, a vocazione industriale nella produzione ma spesso priva di particolari sedi e impianti, salvo in alcuni casi, che coinvolgeva lavoratrici di ogni classe e provenienza, unendole e mettendo a frutto le loro competenze in fatto di mestieri femminili a carattere prettamente domestico, senza tralasciare gli oggetti artistici. I lavori, prevalentemente ma non esclusivamente tessili, erano esportati in tutto il mondo, fin negli Stati Uniti, dove erano state istituite scuole professionali aperte alle figlie degli immigrati italiani.

5. Anonimo, sede delle Industrie Femminili Italiane in via Minghetti, Roma, stampa in mezzatinta tratta da «Almanacco italiano», 1906. Public domain.

Sedi analoghe erano state impiantate anche nella colonia eritrea. Dal capitale iniziale di 20.000 lire – raccolte attraverso azioni da 100 lire ciascuna – la cooperativa godette di un prestigioso sostegno che ne garantì la legittimità e la visibilità: la regina Margherita e la duchessa d'Aosta ne avevano acquistato quote e titoli, ma nell'azionariato figuravano anche la Banca d'Italia (che possedeva 500 azioni e aveva dato in locazione gli spazi di via Minghetti a Roma, a prezzo scontato, per tenervi la sede legale), la Cassa di Risparmio di Roma e i ministeri di Agricoltura, Industria e Commercio. La struttura cooperativa riuscì a coordinare la produzione artigianale di 24 comitati locali distribuiti su tutto il territorio nazionale, impiegando circa 20.000 operaie specializzate. I risultati commerciali furono significativi: nel primo anno di attività (1904) le vendite ammontarono a 56.000 lire, cifra che raddoppiò nell'anno successivo raggiungendo 128.000 lire. Il sistema distributivo era articolato su due livelli: sul mercato interno, i manufatti affluivano dai comitati locali alla sede centrale di Roma, dove venivano commercializzati attraverso vendite mensili organizzate nei grandi alberghi della capitale; sul mercato internazionale le IFI svilupparono una rete di punti vendita con sedi a New York, St. Louis, Baltimora, Washington e New Orleans, beneficiando di una riduzione dei dazi doganali americani, ottenuta dalla prima presidente Cora Slocomb.

Lo scopo dichiarato era quello di sottrarre la manifattura femminile al capestro di intermediari che restituivano alle operaie solo una minima parte del ricavato delle vendite. Da questo punto di vista, la costituzione delle Industrie Femminili Italiane era davvero innovativa: contrariamente allo spirito capitalista che ormai si era fatto strada come modello unico nell'imprenditoria, il sistema economico che esse difendevano si basava su un continuo ricircolo dei guadagni, trasformati anche in azioni di proprietà delle lavoratrici, per ampliare le attività e il numero di coloro che ne beneficiavano. Ogni sede possedeva le sue caratteristiche e le sue affiliate. Per esempio a Roma, «piccole borghesi, artiste sfortunate, signore decadute che chiedono il conforto del lavoro, e la mercede dovuta alla loro fatica»;³¹ in Puglia la marchesa Harriet Dunham, alias Etta De Viti De Marco, aveva fondato l'associazione Le Costantine, sopravvissuta fino a oggi e famosa in tutto il mondo per i ricami, i tessuti artistici e le sue collaborazioni con case di moda come Dior.³² Il Comitato regionale piemontese dal canto suo, autonomo rispetto alle altre sezioni regionali a causa dell'elevata produzione che poteva vantare già la sola Torino, era curato dalla contessa Sofia di Bricherasio prima citata, in qualità di direttrice della Scuola di ricamo bandiera. Benché possa sembrare irrisorio a

uno sguardo superficiale, l'impatto delle IFI va contestualizzato nel processo di modernizzazione dell'Italia giolittiana, quando lo Stato liberale delineava le prime forme di welfare sociale. Le cooperative rappresentarono una risposta 'moderata' alla questione femminile, alternativa sia all'emancipazionismo radicale dell'Unione femminile nazionale di Ersilia Majno (1899) sia al conservatorismo cattolico: un modello aristocratico-borghese che puntava sull'emancipazione economica in un'Italia che nel 1912 avrebbe escluso le donne dal suffragio universale. Sul piano dell'identità nazionale, le IFI incarnarono il paradosso dell'Italia post-unitaria: una struttura moderna – cooperativa azionaria con rete commerciale internazionale – al servizio della tradizione, capace di recuperare tecniche artigianali locali per trasformarle in strumento di *soft power* sui mercati esteri. Il sostegno congiunto della Corona, della Banca d'Italia e dei ministeri testimonia come l'iniziativa fosse percepita come progetto di *nation-building*, capace di promuovere l'italianità attraverso l'eccellenza artistica femminile nelle esposizioni internazionali che funzionavano da vetrina di diplomazia culturale economica.³³

Vale la pena adesso di dare un volto alla giovane signora alla guida delle IFI, ossia Cora Slocomb, nata a New Orleans il 7 gennaio 1862 ma friulana d'adozione, sposata con il conte Detalmo di Brazzà. Cosmopolita, convinta sostenitrice dell'emancipazione femminile attraverso il lavoro e l'indipendenza economica, attivista contro tutte le ingiustizie sociali, Cora aveva studiato pittura a Monaco sotto la guida di Frank Duvenek, sviluppando grande maestria nella realizzazione di acquerelli e nel disegno di merletti. Esperta nella tecnica del fusello, fondò anche la Scuola Cooperativa Merletti; inoltre, aprì il Laboratorio Giocattoli di Fagagna; scrisse, illustrò e pubblicò negli Stati Uniti *A Guide to Old and New Lace in Italy*, che presentava

una collezione unica di antichi merletti provenienti da tutte le parti del mondo esposti nella sezione italiana del Woman's Building, alla World's Columbian Exposition, tenutasi a Chicago durante l'estate del 1893;³⁴

contribuì al lancio del biscottificio Delser; promosse la commercializzazione delle violette di Brazzà; si fece carico (anche economico) dei diritti degli immigrati italiani negli Stati Uniti, provvedendo alla loro istruzione, così che potessero districarsi nelle questioni legali cui inevitabilmente andavano incontro; riuscì persino a opporsi alla pena capitale. Insomma, Cora di Brazzà era una vera filantropa, di straordinaria capacità creativa espressa nel più ampio raggio d'azione, perfetta per

condurre le Industrie Femminili Italiane, sposandone completamente gli obiettivi.

Vista la relazione già intercorsa tra lei e la sovrana d'Italia,³⁵ patrona delle belle arti e sensibile a tali questioni, era naturale che la regina Margherita fosse chiamata a introdurre il catalogo delle IFI all'Esposizione internazionale di Milano del 1906 con un messaggio incoraggiante, che voleva sottolineare come le opere femminili – se pure non si volessero considerare 'arte' – nascessero da menti 'artistiche' per natura:

Il bello è ovunque, nelle cose più umili come nelle più grandi, sta nell'anima nostra, nella nostra mente, nel nostro cuore. [...] Ed è dalla mente e dal cuore che bisogna prenderlo e infonderlo nelle nostre mani; così il più piccolo lavoro femminile può accogliere in sé un riflesso, un raggio di quella bellezza interna e diventare un oggetto d'arte vera e gentile.³⁶

Il 18 marzo 1906, poco prima dell'esposizione milanese, Angelica Raponi scriveva su «Il Marzocco»:

Allora non ce ne rendevamo conto, ma tra noi era avvenuta una rivoluzione, o meglio, una resurrezione. Le donne aprirono silenziosamente i vecchi armadi, profumati di lavanda e iris [...]. Rovistando, scoprirono i rocchetti e le federe che le nonne usavano per fare i merletti. [...] Con tutto questo mescolarsi e scambiarsi, ogni regione d'Italia apporta la sua ricca manciata, che Roma raccoglie. Tuttavia, in mezzo all'infinita varietà, si percepisce il genio latino che cerca e trova l'armonia, la proporzione e la bellezza realizzate nel modo più semplice e diretto. Le stesse qualità artistiche si trovano nel più piccolo merletto come nella struttura più importante: l'abito vescovile [fatto da mani femminili, nda] ha fregi delicati degni della sua cattedrale.³⁷

La questione che emerge è come queste lavoratrici sempre più qualificate, che costituivano una comunità eterogenea fatta di donne del popolo ma anche di piccole borghesi esponenti dei ceti dirigenti, possano aver portato a un'ibridazione tra arti applicate e arti maggiori; e come questa occasionale intersezione abbia dato vita a cambiamenti più radicali, alla creazione di nuovi linguaggi artistici e addirittura alla promozione di una cultura visiva di stampo contemporaneo. Sicuramente un dialogo c'era, visto che alcune artiste del tempo si interessarono alle attività di quelle artefici sconosciute: fu il caso della già citata contessa di Bricherasio, ma anche di artiste come Amalia Besso,³⁸ coinvolta nel CNDI, presidente della Sezione Arti del Lyceum di Roma, appartenente alla Secessione romana e in prima linea nel mescolare le sintassi tra arti maggiori e arti applicate, anche grazie alla sua vocazione internazionalista.



6. Giulio Casanova, Manifesto per la II Esposizione internazionale femminile di belle arti, Torino 1913, cromolitografia. Crediti: concessione della © Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milano.

Quando si arrivò al 1911, l'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino³⁹ servì da ulteriore catalizzatore per i processi e i movimenti già in atto sul fronte dell'emancipazione femminile, portando in ambito politico allo svolgimento del primo Congresso nazionale delle donne pro-suffragio, e in campo artistico alla prima Esposizione internazionale femminile di belle arti nelle sue due edizioni torinesi, del 1910-11 e del 1913. In entrambi i casi, le IFI furono presenti (fig. 6).⁴⁰

4. *La rivista «La donna» e la promozione del professionismo artistico femminile*

Le iniziative del CNDI e delle IFI erano puntualmente comunicate e seguite dalla rivista «La donna», che fu determinante nella promozione di una nuova identità professionale per le donne artiste. Fondata nel 1904 da Nino Caimi a Torino, è stata tra le principali riviste femminili dell'epoca giolittiana, edita inizialmente come supplemento de «La Stampa» di Torino e «La Tribuna» di Roma. Non è semplice descrivere in poche righe quella che fu non solo una rivista di moda e costume, ma un vero e proprio esperimento sociale capace di tenere insieme editoria, giornalismo ed eventi culturali. Attraverso l'apertura di un salotto, libero luogo di incontro e discussione e attraverso l'organizzazione di conferenze, tenute da personalità letterarie e artistiche all'epoca molto conosciute, soprattutto femminili ma non solo, «La donna» divenne un'importante cassa di risonanza delle principali attività sociali, culturali e politiche che riguardavano le donne italiane, e le torinesi in particolare. Di orientamento moderato liberale borghese, seguiva da vicino le attività dei principali movimenti associazionistici italiani e stranieri. Pur se ufficialmente allineata alle caute opinioni del direttore Caimi, in bilico tra apertura al dialogo e dichiarato scetticismo riguardo il tema del voto politico alle donne, la rivista ospitò ampi articoli sul tema del suffragio femminile, documentando spesso l'attività delle suffragiste inglesi e raccontando i momenti salienti del dibattito in Italia.⁴¹

Tra le scrittrici che pubblicavano regolarmente su «La donna» spiccano alcune figure-chiave che, ponendosi come trait d'union fra le iniziative di tutela delle professioni femminili, di assistenzialismo e di attivismo emancipazionista, mostrano una convergenza fra le questioni politiche e quelle artistiche. Una di esse è Marianna Clelia Abate Arcostanzo, fondatrice nel 1898 a Torino della prima cassa di maternità in Italia e stretta amica e collaboratrice di Emilia Mariani, la principale esponente torinese del movimento socialista e femminista di area suffragista. Abate Arcostanzo figurava nel comitato organizzatore del primo Congresso pro suffragio femminile, che si tenne a Torino nell'ottobre 1911.⁴² Firmandosi come Donna Maria, propose su «La donna» diversi articoli dedicati alla questione della formazione delle artiste. «Il dilettantismo screditò l'opera della donna in arte»,⁴³ affermava in un pezzo dedicato alla pittrice Luisa Ghio-Biressi, lodata per l'iniziativa di aver aperto nel suo atelier una scuola di pittura per donne. In un altro articolo esaltava le numerose opportunità che la Francia già offriva a una giovane allieva:

Scuole, premi, accademie, studi luminosi, grandi maestri che la guidano, e, più tardi, acquirenti dei suoi lavori migliori; mostre, critiche serie, tutti i modi insomma di maturare il suo talento naturale e di trarne onorevole esistenza.⁴⁴

Nel 1910 dedicava un approfondimento all'accademia d'arte privata Leonardo da Vinci, fondata a Torino dallo scultore Giovan Battista Alloati con l'intento di riformare

l'educazione artistica delle signorine, impostandole su basi più solide, debellando i facili, ma insidiosi trionfi di un antipatico dilettantismo che le migliori attitudini guasta e immiserisce.⁴⁵

Emerge qui una questione complessa. Che fossero fornite da singoli maestri o da scuole, le lezioni private erano la norma per le donne, perché la loro ammissione alle accademie d'arte pubbliche era ancora ostacolata da pregiudizi e questioni morali, essendo le accademie dei luoghi tradizionalmente maschili. Come ha ben spiegato Maria Antonietta Trasforini, in Italia esse furono accessibili alle donne prima che in altri paesi, ma solamente per permettere loro di frequentare i corsi preparatori o la scuola d'ornato, allo scopo di conseguire il diploma di disegno che era obbligatorio per ottenere l'abilitazione all'insegnamento nelle scuole. Di fatto quindi, le donne non entravano in competizione con gli uomini sul terreno delle belle arti.⁴⁶ Fu solo a partire dall'anno accademico 1896-1897 che l'Accademia Albertina di Torino vide le prime, pochissime donne ammesse a un corso superiore di Pittura.⁴⁷

Dal 1908 «La donna» cominciò a prestare crescente attenzione alle artiste, seguendo quelle rassegne che sempre più di frequente le ospitavano, come la Quadriennale di Torino⁴⁸ e la Biennale di Venezia. A quest'ultima nel 1909 la scrittrice Enrica Grasso dedicava un reportage di ben sette puntate, dove recensiva anche opere di artiste straniere, tra le quali apprezzava soprattutto Käthe Kollwitz, cui attribuiva «una vera e propria anima virile».⁴⁹

Si colloca in questo frangente, all'inizio del 1910, una svolta importante: il 19 marzo venne inaugurata, nello stesso edificio dove aveva sede la redazione, la sala di riunioni e conferenze di «La donna», con annessa una biblioteca. Era presentata alle lettrici come «un centro di riunioni e di cultura femminile», aperto al pubblico ogni pomeriggio e sede di una riunione settimanale ogni mercoledì, per attività di vario tipo (conferenze, discussioni, letture, formazione di comitati, patrocinio di iniziative e opere di beneficenza). Questo salotto diventò da subito luogo di incontro di personalità attive nel mondo della cultura,

della filantropia e dei movimenti femministi: tra le altre, Vincenza de Cardenas e Amalia Cappello, Aniceta Lampugnani Frisetti e Giulia Bernocco Fava Parvis, Luigi di San Giusto (pseudonimo di Luisa Macina Gervasio). È interessante notare anche la presenza di esponenti della cultura artistica milanese, come Luisa Anzoletti e Angelina de Leva, entrambe attive nell'associazione internazionale femminile Per l'Arte.

Scaturì probabilmente dal fermento maturato in seno a questo salotto l'idea di lanciare, facendo seguito a un *grand prix* letterario dedicato alle scrittrici italiane, l'Esposizione internazionale femminile di belle arti, idea che «La donna» annunciava sulle sue pagine appena un mese dopo, il 20 aprile 1910. Si trattava della prima iniziativa del genere in Italia ed è probabile che il confronto con quanto accadeva all'estero costituisse un importante stimolo, considerata l'apertura internazionale delle organizzazioni femminili che se ne fecero promotrici. È probabile che queste fossero al corrente, per esempio, dell'esposizione che avrebbe inaugurato a novembre a Vienna, appena un mese prima di quella torinese: *Die Kunst der Frau*, la prima rassegna storica internazionale dedicata alle grandi artiste del passato. Ma un precedente più simile a quello dell'esposizione torinese fu la grande mostra internazionale *Woman's Exhibition*, tenutasi a Londra nel 1900. Non è forse un caso che tra le poche artiste italiane ammesse fosse presente, con ben quattro dipinti, Sofia di Bricherasio. Si è già detto del suo ruolo nelle IFI e si dirà a breve del suo importante contributo nell'organizzazione dell'esposizione d'arte femminile torinese.

Scopo di quest'ultima era quello di promuovere la donna nel campo artistico e scoprire le «caratteristiche dominanti dell'arte muliebre», in un confronto tra le italiane e le straniere. A partire da maggio l'iniziativa prese forma con la pubblicazione del regolamento e nei mesi seguenti le artiste italiane furono invitate a candidarsi. È interessante notare come, parallelamente alla promozione di questa rassegna, «La donna» iniziasse a pubblicare focus su artiste riconosciute, del presente e del passato, avviando quindi una narrazione mirata a rivalutare la figura della donna artista professionista. Ne è esempio il numero 132 del 20 giugno 1910, che proponeva un articolo sulla pittrice Amalia Besso, con una sua fotografia in copertina.⁵⁰ Oppure i numeri seguenti dove comparvero approfondimenti su Marcella Lancelot-Croce, la svedese Tyra Kleen e la veneziana Antonietta Fragiaco. Tra ottobre e dicembre, mentre si avvicinava la data dell'inaugurazione dell'Esposizione internazionale femminile, il professore Dario Carraroli raccontava tre grandi artiste del passato: Sofonisba Anguissola, Angelica



7. Copertina de «La donna», n. 143, 5 dicembre 1910, cromolitografia su carta patinata. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. Public domain.

Kauffmann e Rosalba Carriera (fig. 7). In un ambito dominato dagli uomini, spiegava, solo poche straordinarie artiste erano riuscite a salvarsi dall'oblio.

5. Le due edizioni dell'Esposizione internazionale d'arte femminile a Torino

La I Esposizione internazionale d'arte femminile venne dunque inaugurata il 4 dicembre 1910 presso la Mole Antonelliana e fu un grande successo da tutti i punti di vista: suscitò un largo interesse da parte delle istituzioni e della stampa; vide la partecipazione di più di duecento artiste; registrò una grande affluenza di pubblico, come riportato nelle cronache dell'epoca. Caimi ne salutò l'apertura come un'occasione di riscatto contro il pregiudizio che ostacolava le donne nel segui-

re un percorso artistico professionale, determinando «una profonda ingiustizia».⁵¹ Alle artiste italiane, tra cui alcune all'epoca note, come Emma Ciardi, Antonietta Fragiacomio, Carla Celesia, Amalia Besso, Maria Vinca, Adelaide Frassati Ametis, furono affiancate alcune straniere invitate, tra cui Anna De Weert e Tyra Kleen (fig. 8). Le reti associazionistiche che già da anni erano state costruite e rodiate per sostenere iniziative di promozione femminile si mostrarono efficaci anche in questo caso.

Questa formidabile struttura organizzativa fu ulteriormente rafforzata in occasione della II edizione dell'Esposizione internazionale femminile, che a grande richiesta si tenne tra maggio e luglio 1913 presso il Palazzo delle Esposizioni al Valentino. Nell'intento di realizzare un evento di miglior livello che scaturisse da una selezione più rigorosa, in modo da assicurare all'arte femminile italiana un degno confronto con quella straniera, gli organizzatori delegarono la selezione delle opere a comitati locali, sia in Italia sia all'estero. Si aggiunse quindi il contributo delle più importanti associazioni culturali e artistiche femminili, come l'Associazione Internazionale Per l'Arte di Milano, il Lyceum Club di Roma e il Lyceum Club di Firenze. Tra i comitati esteri spicca-



8. Emma Ciardi, *Dame mascherate*, 1909 ca., olio su tela. Crediti: concessione della Galleria Nuova Arcadia, Padova.

va il contributo di Bice Tittoni, all'epoca di stanza a Parigi con il marito ambasciatore (dove peraltro aveva promosso la partecipazione delle IFI alla Mostra dei lavori femminili nel 1911); o quello della baronessa Olga Brand-Krieghammer, pittrice e presidente dell'Associazione delle artiste austriache (che nel 1910 aveva organizzato a Vienna la pionieristica rassegna storica sulle donne artiste, di cui si è già detto); o quello delle artiste Käthe Kollwitz nel comitato tedesco e Thérèse Schwartze per l'Olanda. Questa seconda edizione contò oltre seicento artiste e fu visitata da 14.000 persone.

Analizzando la composizione dei comitati organizzatori delle due edizioni dell'esposizione, è possibile rintracciare l'importante ruolo giocato da quelle figure di donne attiviste che in parte abbiamo già incontrato nell'ambito delle Industrie Femminili, nonostante l'indubbio ruolo di Caimi, che fu abile nel tessere importanti alleanze istituzionali, e nonostante i membri del comitato d'onore e della giuria d'accettazione fossero in maggioranza uomini.⁵²

Il ruolo del CNDI era evidenziato dalla presenza di Rasponi Spalletti ma anche dalla presidente della sezione piemontese, la stimata e attivissima Bernocco Fava Parvis. Instancabile e onnipresente animatrice delle principali iniziative culturali, educative e di beneficenza torinesi, Parvis era considerata una leader del movimento femminile italiano.⁵³ Fu abbastanza significativa la sua adesione, nel settembre

9. Sofia Cacherano di Bricherasio, *Ruderi nella pianura*, 1894, olio su tavoletta. Public domain.





1911, al comitato d'onore del primo Congresso pro suffragio femminile, che si tenne a Torino all'inizio di ottobre, in quanto evidenziò uno spostamento del CNDI da una posizione moderata a una apertamente favorevole al voto politico alle donne. Parvis entrò da subito nel comitato esecutivo dell'esposizione e probabilmente coinvolse altre figure di spicco nell'ambito dei settori più illuminati dell'aristocrazia e dell'alta borghesia imprenditoriale torinese.⁵⁴ Ma soprattutto era una stretta collaboratrice di Sofia di Bricherasio (fig. 9), che affiancava da anni come segretaria della sezione piemontese delle Industrie Femminili. Come si è già detto, la contessa ebbe un ruolo fondamentale negli aspetti organizzativi di entrambe le edizioni dell'esposizione femminile e vi partecipò anche come artista insieme a Emilia Ferrettini Rossotti e Nina Delleani.⁵⁵ Questo circolo artistico, capeggiato dal maestro Delleani (figg. 10 e 11), dedito a una pittura naturalista di paesaggi e scene rurali alla maniera dei macchiaioli, era un esempio della formazione-tipo seguita dalla maggior parte di queste artiste, fatta di lezioni private presso maestri la cui fama spesso fagocitava le allieve.⁵⁶ Ma altre artiste che presero parte all'esposizione furono invece tra le prime frequentatrici delle accademie d'arte statali. Sono presenti, ad esempio, alcune delle prime allieve iscritte al corso di pittura dell'Accademia Albertina di Torino, dove all'epoca insegnava Giacomo Grosso. Nomi che oggi non dicono molto (come quelli di Angela Eusebio, Emma Pugliese, Maria Barosso, Pia Galli, Giuseppina Clava, Chiarina Rossi, Bianca Sandri), eppure sono i nomi delle pioniere della formazione artistica professionale. L'unica che, tra queste, riuscì a uscire dall'anonimato, raccogliendo vasto e unanime apprezzamento, fu Evangelina Alciati, alla quale la II Esposizione femminile torinese dedicò una sezione personale (un onore concesso anche a Emma Ciardi). In quell'occasione

10. Lorenzo Delleani, *Le allieve*, 1885, olio su tela. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: concessione della ©Fondazione Torino Musei.

11. Lorenzo Delleani, *La pittrice*, 1881, olio su tavola. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: su concessione della ©Fondazione Torino Musei.

il Museo Civico di Torino acquistò il suo *Ritratto di bambina* (1910), che è tutt'ora nelle collezioni della GAM (fig. 12).⁵⁷

6. Donne artiste tra avanguardia e sperimentazione

Ma che tipo di arte era quella delle numerose artiste che parteciparono alle esposizioni torinesi? Giudicando dalla selezione di opere,



12. Evangelina Gemma Alciati, *Ritratto di bambina* (Ornella Spano), 1910, olio su tela. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: concessione della ©Fondazione Torino Musei.



relativamente poche a confronto di quelle esposte, pubblicate sulle pagine di «La donna» e sul catalogo della seconda edizione, si nota una maggiore dimestichezza da parte delle artiste straniere con linguaggi più attuali e soggetti di vita moderna, che comprendevano anche le questioni sociali. Le opere delle italiane, invece, mostravano per lo più paesaggi, nature morte, ritratti, scene di vita quotidiana in interni domestici. Ma a ben vedere, e portando le ricerche oltre quanto riportato dalle cronache dell'epoca, si scoprono nomi di artiste dotate di un'identità più solida e aggiornata ma soprattutto più aperta ai linguaggi delle avanguardie. Alcune di loro emersero di lì a poco, dedicandosi a interessanti esperimenti di ibridazione tra arti maggiori e minori.

Si distingueva ad esempio Bice Levi Minzi, nata a Verona ma attiva in diverse città da Venezia a Torino a Mantova,⁵⁸ la cui pittura è caratterizzata da uno stile aggiornato sulle correnti post-impressioniste

13. Deiva De Angelis, *Paesaggio*, 1920, olio su cartone. Cagliari, Galleria comunale d'arte. Crediti: Sailko. Public domain.

e fauves, dai tratti naïf e caricaturali. Da Roma, oltre alla presenza di Amalia Besso, si nota quella di Lucia Tarditi, che fu allieva di Giacomo Balla e frequentò l'Accademia di belle arti insieme a Boccioni e Severini. Oppure di Deiva De Angelis, autodidatta e amica di Bragaglia, che nel 1913 si faceva conoscere anche a Roma partecipando alla prima esposizione della Secessione romana (fig. 13).⁵⁹ Un altro gruppo di artiste estremamente interessanti è quello milanese, che ruotava attorno al Lyceum femminile e all'Associazione Internazionale Per l'Arte, con Carla Celesia di Vegliasco (fig. 14) e Ada Schalk. Milanese di origini olandesi, quest'ultima guadagnò la copertina di «La donna» del 20 maggio 1913 con il dipinto *La partenza* (o *Contadine*). Un'altra straordinaria artista del gruppo milanese era Adriana Bisi Fabbri, cugina di Umberto Boccioni e grande sperimentatrice che si avvicinò al futurismo e aderì al gruppo Nuove Tendenze nel 1914, partecipando a una mostra collettiva a Milano. Bisi Fabbri si distinse in modo particolare nella seconda edizione dell'esposizione

14. Carla Celesia di Vegliasco, *Acqua e sole*, 1912, olio su tela, Alessio Ponti Gallerie d'Arte. Crediti: HaguardDuNord. Public domain.





15. Adriana Bisi Fabbri, *La principessa Pignatelli*, 1917, olio su tela riportata su cartone. Verbania, Museo del Paesaggio. Crediti: Giovanni Dall'Orto. Public domain.

femminile torinese, esponendo nella sezione dedicata alla caricatura e dimostrando quindi una rara capacità di contaminare non solo le belle arti con le arti applicate ma anche i cosiddetti generi maggiori con quelli minori, come all'epoca erano considerate in Italia caricatura e illustrazione (fig. 15).⁶⁰ A questo proposito è interessante notare che Bisi Fabbri aveva lavorato come sarta e ricamatrice prima di affermarsi come artista, e che parallelamente alla pittura e al disegno continuò a cimentarsi in altri ambiti, come quello della moda, della progettazione di scenografie e costumi teatrali e della realizzazione di giocattoli, prima di morire prematuramente nel 1918.⁶¹ Il medesimo interesse per le arti applicate e i generi considerati minori si riscontra in Rosa Menni Giolli, anche lei tra le milanesi presenti all'esposizione torinese e protagonista attiva nelle associazioni di pro-

mozione femminile a Milano. Formatasi all'Accademia di belle arti di Brera, si avvicinò poco dopo all'espressionismo fauve e, passando dall'illustrazione e dalla produzione di giocattoli alle arti decorative, si specializzò a partire dal 1919 nella realizzazione di stoffe decorate che riscossero ampio successo. Il percorso di Rosa Menni fu quello di tante artiste sue coetanee, che durante gli anni della Prima guerra mondiale guadagnarono autonomia e un maggiore spazio non solo nelle mostre collettive, a causa del fatto che molti artisti uomini erano impegnati al fronte, ma anche nell'organizzazione di iniziative artistiche, spesso dedicate al connubio tra arte e industria, e all'avvio di ambiziosi progetti imprenditoriali (figg. 16 e 17). È interessante a questo proposito citare l'artista romana Maria Monaci Gallenga, che Menni conobbe partecipando nel 1920 alla mostra della società Arte



16. Rosa Menni Giolli, campione di stoffa decorata, laboratorio "Le stoffe della Rosa", s.d. ma post 1919-ante 1929. Fondo Rosa Menni Giolli, Fondazione Elvira Badaracco, Milano. Crediti: concessione Fondazione Elvira Badaracco, Milano ed Eredi Rosa Menni Giolli.



17. Rosa Menni Giolli, bozzetto di motivo decorativo per stoffa, s.d. ma post 1919-ante 1929, gouache e inchiostro su carta. Fondo Rosa Menni Giolli, Fondazione Elvira Badaracco, Milano. Crediti: concessione Fondazione Elvira Badaracco, Milano ed Eredi Rosa Menni Giolli.

Moderna Italiana, fondata dalla stessa Gallenga. Entrambe le artiste si erano formate come pittrici per poi passare alla decorazione di tessuti impiegando stampi di legno.⁶²

La compresenza e la trasversalità sempre più frequente tra l'ambito artistico e quello artigianale, negli anni in cui cresceva l'interesse per l'applicazione delle arti alla produzione industriale, sembrava dunque poter offrire un terreno di sperimentazione e di affermazione professionale alle donne artiste, che d'altronde in quel settore giocavano – in tutti i sensi – ‘in casa’ e potevano godere di maggiore libertà espressiva, lontano dalla competizione impari e dai pregiudizi



18. Elena König Scavini, *Primo romanzo*, modello 388, ceramica decorata a smalti policromi. Riproduzione della fotografia originale presente nell'album storico D811, Fondo Lenci spa. Crediti: Archivio Storico della Città di Torino.

che su di loro si abbattevano ogni qual volta erano confrontate con i colleghi uomini. D'altra parte, all'estero il fenomeno stava prendendo piede già da tempo, ad esempio tra le artiste austriache della Wiener Werkstätte o tra le artiste russe, molte delle quali ebbero contatto con l'Italia, come Anna Gerebzo⁶³ o Olga Rozanova.⁶⁴ Per fare un ulteriore esempio e chiudere questo breve percorso tornando a Torino, vogliamo citare l'importante contributo alle arti applicate di Elena König, artista nata a Torino da madre austriaca, studente nel 1906 della scuola d'arte applicata di Düsseldorf, che nel 1919 con il supporto del marito Enrico Scavini fondò l'azienda Ars Lenci per produrre giocattoli e, successivamente, ceramiche (fig. 18).⁶⁵ Sono ambiti ai quali in quegli anni era dedicata crescente attenzione, con l'obiettivo di sviluppare una produzione italiana e svincolarsi quindi da quelle straniere. Le donne artiste vi trovarono terreno fertile, sia per sensibilità sia per interesse verso forme che venivano definite 'primitive', popolari, stilizzate e contaminate da elementi esotici,

come notava Rosa Menni raccontando sulle pagine di «Emporium» la Mostra del Giocattolo, che si tenne nel 1917 al Lyceum femminile di Milano e che vide il contributo di numerose artiste:

il gusto dei contadini e delle anime semplici s'avvicina molto più allo spirito infantile e noi italiani dovremmo incoraggiare queste produzioni popolari, che, con lo spontaneo senso del colore, con la facile e dilettevole comicità, con la stilizzazione inconsapevole raggiungono risultati sempre nuovi e piacevoli.⁶⁶

Erano anche queste le vie attraverso le quali i principi delle avanguardie si diffusero verso un'arte sempre più vicina alla vita quotidiana e alla cultura popolare? Molto resta da indagare ed è quello che, in qualità di autrici di questa ricerca, ci proponiamo di fare.

¹ La ricerca è stata presentata presso il CIMA - Center for Italian Modern Art di New York, in occasione della mostra *Staging Injustice: Italian Art 1880-1917*, a cura di Giovanna Ginex (New York, 25 gennaio-18 giugno 2022), durante gli 'Staging Injustice Study Days' tra il 29 e il 30 aprile 2022 con il titolo *Turin 1910-1913, between early Feminist movements and the quest for women's artists professional status*. Successivamente, durante il ciclo di conferenze di approfondimento della mostra *Liberty. Torino Capitale*, a cura di Palazzo Madama e della SIAT - Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (Palazzo Madama, Torino, 26 ottobre 2023-10 giugno 2024), nell'appuntamento dedicato ad Annibale Rigotti e Maria Calvi, a cura dell'Archivio Architetti Rigotti, <https://www.chiararigottiarchitetto.com/mariacalvi-rigotti/> (ultimo accesso: dicembre 2025). Infine, il nostro seminario *Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista*, è stato inserito nei Corsi Superiori di Studi Romani, Roma, 7 maggio 2025, Istituto Nazionale di Studi Romani. Anna Maria Panzera è autrice dei paragrafi 1, 2, 3; Emanuela Termine dei paragrafi 4, 5, 6.

² Il termine è tra virgolette perché siamo consapevoli che è difficile stabilire se un oggetto d'arte sia 'femminile' o 'maschile', soprattutto oggi, quando nessuna manifattura può più rientrare in questioni di genere, diversamente dall'epoca di cui ci stiamo occupando in questa sede. Molte artiste rifiutano definizioni che le costringano in qualsivoglia categoria; alcuni studi attuali utilizzano il termine 'femminile' per indicare una condizione esistenziale e sovra-genere corrispondente a qualità di ricettività e generatività. Cfr. *Femm[E]. Arte [eventualmente] femminile*, a cura di Anna Maria Panzera e Veronica Montanino, Bordeaux Edizioni, Roma, 2019; Anna Maria Panzera e Veronica Montanino,

«Una donna, il sottoscritto». Creatività e immagine femminile in Istinto di morte e conoscenza. Le ricadute nella storia del pensiero e dell'arte, «Il sogno della farfalla. Rivista di psichiatria e psicoterapia», 33, 4, 2024. In questa sede, pertanto, 'femminile' sarà un aggettivo usato per indicare produzioni artistiche e industrial-artigianali create da donne, rispettando il linguaggio e il contesto nel quale furono create, dove un'autrice, se non poteva essere smentita, acquisiva automaticamente l'aggettivo 'virile': cfr. Paul Leroi su Camille Claudel: «Questa giovane donna, appena ventenne, ha un'estetica virile [...]», *Salon 1886*, «L'Art», 41, 67, 1886; Mario Tinti su Leonetta Cecchi Pieraccini: «Aspira a dipingere come un uomo [...]», *La mostra degli artisti laziali*, «Il resto del Carlino», 26 aprile 1929; Anna Franchi, *Donne Artiste*, «Emporium» XLIX, 294, 1919, p. 325: «Ci sono altre artiste [...] dopo le pochissime che sono veramente grandi per la loro natura virile, o per una rara eccezione [...]». In *Sesso e carattere* (1903), O. Weininger dichiarava che la femminilità non era capace di crescita spirituale o di produzione creativa. Per Cesare Lombroso, il genio era già un segno di malattia mentale, figuriamoci in un animale dal QI inferiore come la donna.

³ Anche il termine 'arti applicate' porta con sé una discussione; infatti, implica una subordinazione gerarchica rispetto alle 'belle arti', distinzione che proprio in quegli anni viene contestata dai movimenti di riforma del tradizionale sistema dell'arte: l'Arts and Crafts promuove la dignità del 'mestiere', l'Art Nouveau parla di *art décoratif*, mentre in area germanica si afferma il concetto di *Kunstindustrie*. In Italia, la fluidità terminologica è evidente e rende conto del problema: l'Esposizione di Torino del 1902, di cui si parlerà più avanti, istituisce una sezione di 'Arte Decorativa Moderna', quella di Milano del 1906 preferisce parlare di 'Industrie Artistiche', mentre la pubblicistica oscilla tra

'arte decorativa', 'arte industriale' e usa sempre più raramente l'espressione 'arti minori'. Sulla distinzione tra *fine arts* e *applied arts*: Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001. Sul dibattito internazionale: Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, The Museum of Modern Art (MoMA) / The Architectural Press, New York / Londra, 1949; *The Arts and Crafts Movement in Europe and America*, a cura di Wendy Kaplan, Thames & Hudson, London, 2004. Inoltre, Rossana Bossaglia, *Il «Liberty» in Italia*, Il Saggiatore, Milano, 1968; Rosanna Maggio Serra, *Le esposizioni torinesi 1805-1911*, Fabbri Editore / Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, 1980.

⁴ Cfr. *Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano. Artiste, artigiane e imprenditrici dal XVI al XIX secolo*, a cura di Assunta Di Sante e Simona Turriziani, Il Formichiere, Foligno, 2017; Anna Maria Panzera, *Camille Claudel*, L'Asino d'oro Edizioni, Roma, 2016; Anna Maria Panzera, *Camille Claudel e l'Italia. La ricezione della sua arte nell'ambiente critico e artistico di Primo Novecento*, «About Art online», 25 luglio 2021 (<https://www.aboutartonline.com/camille-claudel-e-litalia-la-ricezione-della-sua-arte-nellambiente-critico-e-artistico-di-primo-novecento/>; ultimo accesso: dicembre 2025; ultimo accesso: dicembre 2025).

⁵ Per la presenza italiana all'Expo di Parigi 1900 si veda Gianna Piantoni, *Quale modernità?*, in *Italie: 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pinget, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 dicembre-11 marzo 2001 e Parigi, Musée d'Orsay, 10 aprile-15 luglio 2001), Alinari, Torino, 2000, p. 41.

⁶ Entro la ricca bibliografia in merito, è d'obbligo citare Maria Mimmi Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mer-*

cato e le ricerche degli artisti. IV. Le mostre internazionali di Venezia, in *Storia dell'arte italiana*, II, vol. 3, *Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 100-122.

⁷ Entrambi espositori, il primo faceva anche parte del Comitato di Patrocinio; in *Catalogo Illustrato della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Premiato Stabil. Tipo-litografico fratelli Visentini, Venezia, 1895, pp. 47-48, si legge: «Nella Lombardia la rinnovazione artistica mosse da Filippo Carcano [...]. Il Carcano combatté una lunga battaglia contro l'accademismo, e vinse con la sua indole bonariamente pertinace, fatta di calma e di forza». Per la presenza degli artisti citati, si veda anche Anna Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica*. Mario de Maria e Angelo Conti, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. 201-208; Anna Mazzanti, *Le origini "aristocratiche" della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani, Elena Charans, Scalpenti, Milano 2017, pp. 33-48.

⁸ Torino, Palazzo stabile del Valentino, 22 maggio-30 giugno 1913, a cura della rivista «La donna»; catalogo a cura di A. Panizza. Maria Colzani vinse una medaglia di bronzo *ex aequo* con Anna Zago di Venezia. Cfr. Nico Stringa e Stefania Portinari, *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, Storie dell'Arte Contemporanea 1, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 180, nota 44.

⁹ Mario Beni, *Luce e ombra*, «Il Secolo XX. Rivista mensile illustrata», XIII, 1, pp. 511-512.

¹⁰ Al momento l'olio su tela risulta in possesso della Casa d'Aste Farsetti Arte.

¹¹ Il suo nome e la sua opera, *Preludio autunnale*, corrispondono al n. 43 del *Catalogo Illustrato* della Biennale 1895, cit., p. 76.

¹² Alessandro Stella, *L'Italia all'esposizione universale di Parigi -1900*, tip. Nazionale di G. Bertero, Roma, 1902, p. 13, in Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo:*

1900-1958, EDUCatt, Milano, 2016, pp. 11-29. Ulteriore testimone del disinteresse suscitato dal nostro padiglione, Vittorio Pica, *La pittura all'Esposizione di Parigi*, «Emporium», XII, 72, 1900, pp. 449-465, che preferì dedicarsi esclusivamente al padiglione francese.

¹³ Parco del Valentino, aprile-ottobre 1902, presidente di commissione il principe Emanuele Filiberto di Savoia, vicepresidente Severino Casana, senatore del Regno e allora sindaco della città. Il comitato artistico era presieduto dal conte Ernesto Balbo Bertone di Sambuy, vicepresidenti Angelo Reyceud e Leonardo Bistolfi. Cfr. *La nascita del Liberty. Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri, Milano, 1994.

¹⁴ L'intellettuale torinese nel medesimo 1902 si trasferì a Roma, dove ebbe una relazione con Sibilla Aleramo – precoce estimatrice delle correnti artistiche più innovative – e dove si occupò dell'alfabizzazione dell'Agro romano.

¹⁵ Cfr. Maria Mimmita Lamberti, *Le linee dell'Arte Nuova nei ricami di Maria Rigotti Calvi*, «Studi di Storia delle Arti, 1986-1992», Università di Genova, 6, 1991.

¹⁶ Maria Mimmita Lamberti, *La mente e la mano: i ricami di Maria Rigotti Calvi*, «Piemonte Vivo», 4, 1988, p. 2.

¹⁷ In Giorgio Rigotti, *80 anni di architettura e arte. Annibale Rigotti architetto 1870-1968; Maria Rigotti Calvi pittrice 1874-1938*, Tipografia torinese editrice, Torino, 1980, p. 255.

¹⁸ Per un panorama dell'associazionismo femminile in Europa cfr. Graziella Gallo, *L'Unione femminile (1901-1905): reti e relazioni*, «Laboratoire italien. Politique et société», 26, 2021, dossier *Voix et parcours du féminisme dans les revues de femmes (1870-1970)*, ENS Éditions; <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/6910>, ultimo accesso: dicembre 2025.

¹⁹ Vi parteciparono anche le sorelle McDonald sopra citate esponenti del Gruppo di Glasgow, capitanate da Jessie Newbery. Cfr. Francesca Castellani, *Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale*, in *Design esposto: mostrare la storia/la storia delle mostre*, a cura di Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Gabriele Monti, AIS/Design-Iuav, Venezia, 2022, pp. 25-63. Inoltre, Flavia Scotton, *Le arti applicate: dalla fondazione al Padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano, 1995, pp. 123-128.

²⁰ Alcuni storici hanno ravvisato in tali realtà un tentativo di controllo e inquadramento delle masse popolari da parte delle classi dirigenti borghesi. Cfr. Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892*, Einaudi, Torino, 1963. Della stessa autrice, *Socialismo e questione femminile in Italia, 1892-1922*, Mazzotta, Milano, 1974. Nei fatti erano tra le poche iniziative capaci di colmare gli enormi vuoti delle politiche governative.

²¹ Entrambe le citazioni sono di Laura Iamurri e Sabina Spinazzè, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma, 2001, p. 90. La *Mostra dell'Agro Romano. La vita nella campagna romana nel passato e nel presente: storia, arte, istruzione, agricoltura, igiene* si svolse nella zona di Ponte Risorgimento, allora denominato Ponte Flaminio; era stata fortemente voluta da Giovanni Cena e Alessandro Marcucci in collaborazione con Duilio Cambellotti (che fu anche autore del manifesto dell'iniziativa), e altri intellettuali. Cfr. *Roma 1911*, a cura di Gianna Piantoni, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca Editore, Roma, 1980.

²² 23-30 aprile 1908, Sala dei Curiazi e degli Orazi in Campidoglio.

²³ «La Domenica del Corriere», X, 18, 10 maggio 1908; «Vita femminile Italiana»,

II, I, gennaio 1908; «Il Giornale d'Italia», 24 aprile 1908; «L'Avanti!», XII, 4898, 28 aprile 1908; «La tribuna illustrata», XVI, 18, 3 maggio 1908.

²⁴ «La donna», IV, 81, Torino-Roma, 8 maggio 1908, p. 2.

²⁵ Un epistolario tra la poetessa e l'artista è conservato nell'archivio Anton Giulio Bragaglia, custodito presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

²⁶ Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, prefazione e note di Spartaco Asciamprenner, Garzanti, Milano, 1951, p. 117-118.

²⁷ Il nome di Lilliah Nathan Ascoli era nel Consiglio d'Amministrazione delle IFI.

²⁸ «Guida Monaci - Guida commerciale di Roma e Provincia», anno XXXV, 9 gennaio 1905, voce *Le Industrie Femminili Italiane*, p. 21. Lo statuto delle IFI era stato redatto dal giurista Cesare Vivante.

²⁹ Da *Le Industrie Femminili Italiane. Cooperativa Nazionale sede centrale via Marco Minghetti Roma*, catalogo dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, Pilade Rocco & C. Editori, Milano, 1906, pp. 9-11.

³⁰ Bologna divenne uno dei Comitati provvisori delle IFI, permettendo all'Aemilia Ars di inserirsi nella rete distributiva nazionale e internazionale della cooperativa romana. Cfr. Doretta Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico*, in *Aemilia ars 1898-1903. Arts & crafts a Bologna*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli e Orsola Ghetti Baldi, catalogo della mostra delle Collezioni Comunali d'Arte (Bologna, 9 marzo-6 maggio 2001), A+G, Milano, 2001, pp. 93-115. È stato anche sottolineato come tra i due enti ci fossero significative differenze, nell'attribuire un ruolo più autonomo e creativo alle artefici dell'Aemilia Ars, in linea con il nuovo stile. Cfr. Paola Franceschini, *Donne e arti applicate nella prima metà del Novecento*, in *Dal mer-*

letto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento, a cura di Anty Pansera, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 3 marzo-5 maggio 2002), Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo, 2002, p. 22.

³¹ *Le Industrie Femminili Italiane*, cit., p. 197.

³² Cfr. *A Female Activist Elite in Italy (1890-1920): Its International Network and Legacy*, a cura di Elena Laurenzi e Manuela Mosca, Palgrave Macmillan, Cham (Switzerland), 2021.

³³ Uno studio specifico sulle IFI è *Le industrie femminili italiane*, a cura di Geneviève Porpora, Morlacchi, Perugia, 2002; Geneviève Porpora, *Le origini della creatività Femminile in Italia. Le Industrie Femminili Italiane. Il caso Ars Umbra*, Edizioni Cora, Perugia, 2011; Geneviève Porpora, *Ars Sicaniae Labor. Le nuove Industrie Femminili Italiane*, Edizioni Cora, Perugia, 2007. Per i dati economici, è possibile consultare Banca d'Italia, *Il PIL per la storia d'Italia. Istruzioni per l'uso*, Collana storica della Banca d'Italia - Statistiche, disponibile su: <https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/collana-storica/statistiche/statistiche-05/> (ultimo accesso: dicembre 2025). Inoltre, Emanuele Felice e Giovanni Vecchi, *Italy's Growth and Decline, 1861-2011*, per CEIS Tor Vergata, «Research paper series», 11, 13, 293 - October 2013.

³⁴ Cora Slocomb di Brazzà, *A Guide to Old and New Lace in Italy*, Dedicated to Her Majesty Regina Margherita, W. B. Conkey company, Chicago, 1893, p. 3. L'esposizione di Chicago è quella citata nel catalogo delle IFI. Vedi nota 31. Su Cora Slocomb, cfr. Geneviève Porpora, *L'agenda di Cora 2011. Cultura, impresa e origini della creatività femminile in Italia*, Edizioni Cora, Perugia, 2010.

³⁵ Slocomb di Brazzà, *A Guide to Old and New Lace*, cit.

³⁶ Margherita di Savoia, lettera introduttiva a *Le Industrie Femminili Italiane*, cit., p. 3.

³⁷ Angelica Rasponi, *I lavori d'Aracne (Le industrie femminili italiane)*, «Il Marzocco», 18 marzo 1906.

³⁸ Cfr. Davide Spagnoletto, *Amalia Goldmann Besso (1856-1929). Un'artista tra identità ebraica e impegno politico*, «Archeografo Triestino», LXXX, IV, 2020, pp. 329-371.

³⁹ Se ne può consultare il «Giornale Illustrato» qui: <https://italyworldsfairs.org/flippingbooks/CDC-MA-GUIL-0001/index.html> (ultimo accesso: dicembre 2025).

⁴⁰ Cfr. Francesca Lombardi, *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», 1, 2019, pp. 38-54.

⁴¹ Nel numero speciale dedicato al Congresso di Roma: Elena Lucifero, *Il voto alle donne*, «La donna», 81, 5 maggio 1908, pp. 17-19. Un altro articolo particolarmente avanzato per l'epoca è quello di Maria Bersano Begey, *Psicologia del movimento femminista*, «La donna», 133, luglio 1910, pp. 41-45. L'autrice svolse una trattazione scientifica del femminismo. Citando John Stuart Mill, spiegava come la schiavitù della donna derivasse da un'abitudine sociale e non da un'inclinazione naturale. Così come «l'incapacità di produrre opere immortali» fosse motivata «dalla mancanza di preparazione intellettuale».

⁴² Cfr. Emma Schiavon, *Torino 1911. Il primo Congresso pro suffragio femminile, a cinquanta anni dall'Unità*, Biblink, Roma, 2012. La studiosa sottolinea l'importanza dei rapporti esistenti tra le suffragiste torinesi e quelle inglesi, tra 1910 e 1911, e ricostruisce la storia del primo Congresso pro suffragio femminile (Torino 7-9 ottobre 1911), in aperta rottura con il Partito socialista italiano che aveva chiesto alle sue militanti di non appoggiare mozioni indipendenti per il voto politico alle donne, temendo che ciò ostacolasse la concessione del suffragio universale maschile. Par-

teciparono a questo evento, fortemente voluto e organizzato da Emilia Mariani, alcune protagoniste delle vicende fin qui narrate (oltre ad Abate Arcostanzo e Giulia Parvis, alcune collaboratrici di «La donna» come Paola Baronchelli Grosson, Luisa Macina Gervasio e Paola Lombroso).

⁴³ Donna Maria, *Educazione d'arte*, «La donna», 78, 20 marzo 1908, p. 16.

⁴⁴ Donna Maria, *Per l'arte e per la vita*, «La donna», 82, 20 maggio 1908, pp. 22-23.

⁴⁵ Donna Maria, *Cultura artistica femminile all'Accademia d'Arte "Leonardo da Vinci"*, «La donna», 144, 20 dicembre 1910. Si veda anche M. C. Abate Arcostanzo, *I Biscarra e una scuola di pittura*, «La donna», 119, 5 dicembre 1909, pp. 20-21.

⁴⁶ Cfr. Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 75-77. Antesignana rispetto altre accademie del tempo, l'Accademia di Brera faceva rientrare questo tipo di formazione nell'ambito della cultura che dovevano ricevere le ragazze di buona famiglia, giammai per avviarle a una professione artistica. Era loro proibito copiare modelli nudi dal vero (ci si limitava ai gessi), limite che sarà superato con l'ingresso nel nuovo secolo, in particolare dopo la Prima guerra mondiale. Cfr. Ada Gigli Marchetti e Nanda Torcellan, *Donna lombarda, 1860-1945*, Franco Angeli, Milano, 1992, p. 332.

⁴⁷ Da una verifica da noi effettuata sugli elenchi degli iscritti conservati presso l'archivio storico dell'Accademia Albertina, risulta infatti che nell'anno accademico 1896-97 tre donne fossero iscritte per la prima volta al corso superiore di pittura.

⁴⁸ Emilia Ferrettoni, *L'arte femminile alla Quadriennale. Le pittrici alla mostra di Torino*, «La donna», 84, 20 giugno 1908, pp. 18-19.

⁴⁹ Enrica Grasso, *Artiste belga, tedesche, ungheresi ed americane. L'arte femminile*

all'Esposizione di Venezia, «La donna», 117, 5 novembre 1909, p. 14; cfr. nota n. 2. Cfr. anche Fanny Zampini Salazar, *Carlotta Popert*, «La donna», 118, 20 novembre 1909, pp. 14-15.

⁵⁰ Cfr. «La donna», seconda copertina del numero 132, 20 giugno 1910 e, alle pagine 18-19, l'articolo di Alfredo Labbati, *Personalità artistiche femminili. Amalia Besso*.

⁵¹ Nino Caimi, *Come e perché si è fatta a Torino l'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, in *l'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, dicembre 1910-gennaio 1911), STEN, Torino, 1910, p. 3.

⁵² Sono presenti tra gli artisti: Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Edoardo Rubino, Cesare Ferro, Vittorio Cavalleri, Andrea Marchisio, Plinio Nomellini, Aristide Sartorio, Pietro Canonica, Cesare Maggi. Sul ruolo di Caimi e degli artisti e intellettuali coinvolti nell'iniziativa, nonché sui giudizi espressi da alcuni di loro in merito alle opere esposte, cfr. Francesca Lombardi, *L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, cit., pp. 46-54.

⁵³ Parvis fu insegnante e poi direttrice dell'importante Istituto superiore letterario femminile Margherita di Savoia a Torino. Sorella del famoso ebanista Giuseppe Parvis, fu appassionata di arte e di storia dell'arte, viaggiatrice curiosa e scrittrice che firmava spesso articoli per «La donna». Memorabile il suo reportage dal Canada dove si recò come delegata italiana al Congresso internazionale delle donne di Toronto nel 1909. Parvis aderì in seguito alla Società Pro Cultura Femminile fondata nel dicembre 1911 dalla storica dell'arte e insegnante Lisetta Motta Ciaccio, anche lei suffragista. Riguardo la Pro Cultura Femminile e il suo ruolo nella promozione delle donne nell'arte e nell'artigianato, le iniziative più significative risalgono a non prima del 1930, anche se fin dalla sua fondazione fu un importante centro di istru-

zione e formazione per le donne torinesi in quei settori della cultura che erano del tutto assenti nei programmi delle scuole femminili (letteratura straniera, filosofia, storia dell'arte, diritto). Cfr. *Quando le donne vollero sapere. La Società Pro Cultura Femminile 1911-2011*, a cura di Gabriella Balbiano d'Aramengo, Archivio di Stato, Torino, 2012.

⁵⁴ Tra queste sono presenti Aniceta Lampugnani Frisetti (madre di Giovanni Agnelli che fu tra i fondatori della FIAT), già attiva nelle Industrie Femminili Italiane, e Amalia Leumann Cerruti, moglie del proprietario del Cottonificio Leumann, sperimentatore di una moderna edilizia comunitaria per i propri operai attraverso la costruzione del Villaggio Leumann a Collegno, vicino Torino.

⁵⁵ Cfr. *Delleani e il cenacolo di Sofia di Bricherasio*, a cura di Mauro Galli, Giuseppe Luigi Marini, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo e Alessandria, 2008-2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008.

⁵⁶ Come accadde di fatto a Sofia di Bricherasio, le cui opere, dopo la morte, furono in gran parte attribuite a Delleani. Cfr. Mauro Galli, *Sofia di Bricherasio e i circoli artistici di Miradolo e Fubine*, in *Delleani e il cenacolo di Sofia di Bricherasio*, cit., p. 29.

⁵⁷ Numero d'inventario P/912.

⁵⁸ Cfr. 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, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2018.

⁵⁹ Cfr. *Deiva De Angelis 1985-1925. Una "Fauve" a Roma*, a cura di Lucia Fusco, Francesca Romana Morelli, Duccio Trombadori, catalogo della mostra (Roma, 3 febbraio-5 marzo 2005), Nuova Galleria Campo dei Fiori, Roma, 2005.

⁶⁰ La letteratura artistica nazionale di quell'epoca non sembrava apprezzare

particolarmente questa forma d'arte, al contrario di quanto accadeva in Francia, solo per citare un contesto diverso dal nostro. Si ricordi a titolo di esempio il famoso saggio di Charles Baudelaire su Daumier: *Les dessins de Daumier*, «Aux éditions Crès et Cie», Paris, 1924; id, *Salon de 1845*, Ferran, Paris, 1933.

⁶¹ Giovanna Ginex, *Adriana Bisi Fabbri e Giannetto Bisi*, in *L'intelligenza non ha sesso. Adriana Bisi Fabbri e la rete delle arti 1900-1918*, a cura di Giovanna Ginex e Danka Giacon, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 3 dicembre 2019-8 marzo 2020), Mondadori Electa, Milano, 2019, p. 59.

⁶² Cfr. Patrizia Caccia e Mirella Mingardo, *Rosa Menni Giolli (1889-1975). Le arti e l'impegno*, Società per l'enciclopedia delle donne, San Giuliano Milanese, 2020.

⁶³ Anna Gerebzoza si distinse nell'ambito della caricatura, dello stile grottesco e pre-espressionista. Giunta in Francia con Mikhail Larionov viaggiò in Italia

e intraprese un intenso scambio epistolare con Ardengo Soffici. Proprio lui la invitò a scrivere su «Lacerba» (Anna Gerebzoza, *La convenzione nell'arte*, «Lacerba», 3, 1913, pp. 21-22) e le dedicò un piccolo saggio su «La Voce» (Ardengo Soffici, *Anna Gerebzoza*, «La Voce», 5, 1913, pp. 1000-1002). Soffici dichiarò in quello stesso 1913 che è possibile trovare il «genio» in uno stile così genuino: genio, secondo lui, è «donna». Cfr. anche Marina Giorgini e Anna Maria Panzera, *Women in Art: Presences, Traditional Narration, and Historiographic Problems. The Reception of Italian and Slavic Female Artists in Italy and Abroad*, «Actual Problems of Theory and History of Art», 12, 2022, pp. 438-449.

⁶⁴ In Russia, nel 1914, Filippo Tommaso Marinetti conosce Olga Rozanova, del cui lavoro rimane impressionato. Insieme ad Alexandra Exter, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Goncharova, Olga era fermamente convinta dell'utilità fruttuosa «del

rapporto tra produzione artistica e produzione di serie dei manufatti, cioè del design e della teoria del design e della riflessione sul rapporto produzione/mercato», inteso a distruggere la 'santità', l'aura dell'opera a favore della creazione come processo attivo, non riflettente, totalmente integrato al quotidiano: tutti principi che il futurismo farà propri e che alimenteranno lo stile futuro della più innovativa arte italiana (Michela Becchis, *Varvara, Natal'ja e le altre*, in *FEMM[E] – Arte [eventualmente] femminile*, a cura di Veronica Montanino e Anna Maria Panzera, Bordeaux edizioni, Roma, 2019, p. 203).

⁶⁵ Cfr. Luciano Proverbio, *Lenci: le ceramiche 1919-1937*, Tipostampa, Torino, 1979; *Lenci. Sculture in ceramica, 1927-1937*, a cura di Enrica Pagella, Valerio Terraroli, catalogo della mostra, U. Allemandi, Torino, 2010.

⁶⁶ Rosa Menni, *Giocattoli italiani*, «Emporium», 272, 1917, p. 86.