

Sara Concilio

«Le mani gentili». Pittrici a Napoli nell'Ottocento

Abstract

Through the words of the coeval critics, we analyse the issues related to the reception and diffusion of the women's artistic expression in the Nineteenth century in Naples. The process of professionalization of female artists, in the delicate transition from wide amateurism to the possibility of being admitted to the Real Istituto di Belle Arti, is outlined considering women's presence in the exhibition areas of Naples and the importance of obtaining the qualification to teach drawing in schools.

Whereas in Paris female artists, excluded from cultural life, exhibit their works in the separatist Salon des Femmes, in Naples the Bienniali Borboniche, the Promotrice Napoletana and the Esposizione Nazionale di Belle Arti of 1877 launch painters and sculptresses on the market, providing important opportunities for their visibility.

The complicated path to the recognition of female artists' professional status can be said to be accomplished in a number of women who fulfil themselves as full-time painters, embracing professional careers and joining international exhibitions.

Keywords: painters in Naples; female artists; Real Istituto di Belle Arti di Napoli

Se mal non pensiamo, qualcuno che si arrovella e si crucia, e forse sciupa il suo tempo, in far rassegna della nostra rassegna, ci andava già tacciando di scortesìa, per non aver sino ad ora, letto una parola di lode o di conforto intorno a' lavori di quel sesso, che destinato a dividere le pene della nostra vita, ha pur diritto di parteciparne le glorie e le gioie.

Noi abbiamo fatto plauso alle mani di chi sa ormeggiarsi in mare e ritrar le acque circostanti, di chi sa domar cavallo e dipingere, di chi sa maneggiare il duro scalpello, per risolvere la gran questione di dar vita alla pietra; potevamo noi dimenticare le mani gentili, che dai trapunti e dai merletti, dalle carezze e dal pettine profumato passano alle tele ed ai pennelli¹?

¹ C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, Stab. tip. dei Classici Italiani, Napoli 1859, p. 75.

Carlo Tito Dalbono sembra particolarmente interessato alle donne artiste. È anche autore di una commedia in quattro atti dal titolo *Annella di Massimo*, sulla vita della pittrice Diana De Rosa (1602-1643, detta Annella, allieva di Massimo Stanzione) in larga parte ispirata alla biografia di Bernardo De Dominici. Questo lavoro del Dalbono viene dato alle stampe nel 1875 ed è antecedente all'omonima opera teatrale di Michele Cuciniello in scena nello stesso anno.

Carlo Tito Dalbono ci introduce così alle artiste che prendono parte nel 1859 all'ultima delle Biennali borboniche, dedicando loro un capitolo dal titolo *Le mani gentili*. Evidenti sono le connotazioni di genere che il critico riconosce nelle artiste attribuendo loro gentilezza e ingenuità, riducendo la realtà della donna alla dimensione domestica del ricamo e dei profumi in antitesi agli ambiti maschili contraddistinti soprattutto da prove di forza. Risulta tuttavia significativo il riconoscimento delle difficoltà nelle quali si imbattono le giovani pittrici nello studio dell'arte a differenza dei colleghi uomini.

Ad un giovane pittore tutto riesce facile, tutto si presta, ma alle giovani pittrici è d'uopo studiare con più gran fatica e spesso con mancanza di mezzi, e la storia delle arti italiane ricorda che la famosa Lavinia Fontana, per la difficoltà a punto di studiare liberamente e di spaziare il suo ingegno in ogni specie di subietto istorico, si restrinse a pingere ritratti, ne' quali d'altra parte ebbe tanta celebrità².

A Napoli come altrove, l'alfabetizzazione artistica delle donne comincia in ambiente domestico. In una casa-atelier in cui è minima la differenza tra artistico ed esistenziale, ci si diletta con acquerelli, pastelli, studio del disegno, tutte attività disimpegnate e praticabili in un angolino di casa, ottimi complementi per le giovani di buona educazione. Moltissime donne sono pittrici amatoriali sotto l'ala di una figura maschile di riferimento (padre, fratello o marito), ma difficilmente riescono a emergere come personalità autonome. Come nel resto d'Europa, nell'Ottocento le pittrici napoletane rimangono in una condizione di marginalità, perlopiù confinate allo studio di - e al personale ingegno in - generi minori (come il ritratto, le scene d'interni, le nature morte a soggetto floreale, la miniatura) ed estromesse da categorie più autorevoli quali la pittura sacra o di storia. Emerge anche l'adesione ai modelli della pittura paesaggistica e vedutista, filone dominante della pittura napoletana di questo secolo: insomma, una consolidata padronanza della pittura «di genere». Si tratta in molti casi di produzioni ritenute di ambito minore, e il più delle volte non sufficienti a far uscire le artiste da posizioni secondarie.

Sebbene i registri della Confraternita dei Santi Anna e Luca (la corporazione dei pittori napoletani) riportino tra le donne di questo secolo esclusivamente i nomi di Antonia Gelanzé e della principessa Luisa Pignatelli³, i cataloghi delle Biennali

² Ivi, p. 77. In generale, sono poche le artiste che hanno spazio nella storia dell'arte. La scomparsa delle donne dalla memoria storico-artistica va ricollegata alla svalutazione della loro attività attuata dalla critica nel corso dei secoli perché ritenuta poco più che un passatempo. È quasi totale l'assenza di artiste nei classici manuali di Ernst Gombrich e Giulio Carlo Argan. Le problematiche di genere relative alla ricezione e alla diffusione storica dell'espressione artistica femminile, perlopiù conseguenti alle difficoltà incontrate dalle donne nella pratica artistica, sono affrontati dalla critica femminista, in un recupero che comincia negli anni '70 con A.S. HARRIS, L. NOCHLIN, *Womenartists: 1550-1950*, Alfred A. Knopf, New York 1976; G. GREER, *The Obstacle Race: The Fortunes of WomenPainters and Their Work*, FarrarStrausGiroux, New York 1979; G. POLLOCK, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London 1988. In Italia l'approccio al tema sembra iniziare nel 1980 con una mostra sulle avanguardiste, L. VERGINE (a cura di), *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Catalogo della Mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano, Mazzotta, Milano 1980; continuando con il brevissimo testo di A. BANTI, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, La tartaruga, Milano 1982; arrivando ai primi completi compendi con M.A. TRASFORINI, *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, FrancoAngeli, Milano 2000; S. BARTOLENA, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano 2003.

³ Entrambe nel registro degli iscritti del 1853, F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*,

borboniche, svoltesi tra il 1826 e il 1859, presentano i nomi di tantissime artiste. Questo dato, che testimonia un esteso dilettantismo, è anche sintomatico di una realtà sempre più accettata e condivisa in un contesto maschile. Realtà che dà occasione di esporre alle donne che si dilettano di pittura e questo avviene in maniera più ampia rispetto al difficile contesto europeo.

Alla metà del secolo, all'ampia diffusione della pittura amatoriale si accompagna la crescente insoddisfazione di alcune donne che spingono per ottenere il diritto a un'istruzione artistica che sia competitiva e di alto livello, al pari dei colleghi uomini. Nascono così una serie di associazioni che chiedono l'apertura delle accademie alle donne, tra cui la londinese *Society of Female Artists*⁴ e l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, fondata a Parigi nel 1881 da Léon Bertaux, pseudonimo maschile della scultrice Hélène Pilate. Questi movimenti danno vita ad iniziative separatiste, come l'autogestito *Salondes Femmes*, allo scopo di mettere in luce le opere femminili sulla scena artistica⁵.

Anche altri ambienti aprono le porte alle donne: realtà di orientamento anti-accademico, come la Confraternita dei Preraffaelliti e il gruppo degli impressionisti⁶, ma soprattutto gli atelier privati che si moltiplicano in tutta Europa.

Una delle prime scuole private per ragazze (tutte nobili dell'alta società francese) è aperta nel 1794 da Madame Campan, *L'Ecole de Saint-Germain en Laye*. Presto anche diversi atelier di pittori accolgono allieve. Cogniet fonda nel 1830 una scuola per uomini e donne, affidando alla sorella la sezione femminile. Lo studio femminile di Charles Chaplin (una delle poche scuole assieme all'*Académie Colarossi* a offrire alle donne lezioni di nudo) tra il 1860 e il 1870 attrae Mary Cassatt ed Eva Gonzales. Nel 1870 Rodolphe Julian, proprietario di una delle scuole più famose di Parigi, trasforma le classi miste in classi divise per sesso, offrendo alle donne una prestigiosa alternativa all'accademia⁷.

G. D'Agostino, Napoli 1962, p. 33.

⁴L'associazione allestisce mostre annuali dal 1857, ma molte donne adottano uno pseudonimo. Dal sito della *Society of Women Artists*: society-women-artists.org.uk/History.html. Società simili nascono a Manchester, a Glasgow, a Berlino, Monaco e negli Stati Uniti, con culmine nell'Esposizione Colombiana Universale di Chicago del 1893, il cui *Women's Building* è progettato dall'architetto Sophia Hayden e decorato da Mary Cassatt. M.A. TRASFORINI, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 108-109.

⁵B. CASAVECCHIA, *Senza nome. La difficile ascesa della donna artista*, in A. NEGRI (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 101-102. In Italia è registrabile la presenza dell'Associazione donne artiste e professioniste di Milano, citata in E. IMARISIO, *Donna poi artista. Identità e presenza tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 1996, p. 138. L'autore però dichiara impossibile trovare fonti sull'associazione.

⁶L'arte della Confraternita dei Preraffaelliti mette al centro la figura femminile: donne-simbolo, personaggi storici e letterari. Le modelle sono Anne Ryan, Elisabeth Siddal, Annie Miller, Jane Morris, amanti degli artisti, mogli, sorelle, figlie, spesso loro stesse pittrici. Nelle opere di queste artiste la donna raramente rivela la sensualità di quella dipinta dagli uomini del gruppo, ma è emblema di purezza e vulnerabilità. S. BARTOLENA, *op. cit.*, pp. 219-222. Differenze rispetto ai colleghi uomini si notano anche nei dipinti delle impressioniste, come ha evidenziato Griselda Pollock. Non tutti i nuoviscenari metropolitani dipinti dagli impressionisti compaiono nei quadri delle artiste. Le opere delle donne sono istantanee di spazi privati, sale da pranzo, camere da letto, giardini luoghi pubblici della buona società. Berthe Morisot e Mary Cassatt continuano quindi a puntare lo sguardo sulla dimensione domestica e familiare. G. POLLOCK, *Modernità e spazi del femminile*, in M.A. TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 17-48.

⁷B. CASAVECCHIA, *op. cit.*, p. 99. Persistono discriminazioni anche in questo tipo di scuole. Un giorno di frequenza nell'*Académie Julian* costa 300 franchi agli uomini e 700 alle donne, perché non studiano

A causa dell'estromissione dalle scuole pubbliche, anche le artiste napoletane del primo Ottocento studiano privatamente, come la leccese, napoletana d'adozione, Clementina Carrelli che si forma presso il pittore tranese, attivo a Napoli, Biagio Molinaro. Molte studiano in famiglia, facilitate dal vivere in un contesto aperto e predisposto all'attività artistica, ricettivo nei confronti dei talenti e tradizionalmente incline allo studio della pittura come complemento educativo e formativo indispensabile. Studiano sotto la guida paterna Maria Spanò ed Adelaide Tresca Principe. Anche Amelia Tessitore Gelanzési forma in famiglia, presso il padre Francesco Tessitore e il fratello Fulvio⁸. Emilia Gigante, nata nel 1809 e avviata precocemente alla pittura, vive all'ombra del fratello Giacinto e risente dei fermenti posillipisti⁹. Il suo caso è un chiaro esempio delle difficoltà incontrate da una donna formata come pittrice nell'ambito della domesticità nel definirsi come personalità artistica autonoma ed indipendente, emancipata da un contesto di puro dilettantismo.

Più fortunate sono le pittrici nate nella seconda metà dell'Ottocento, per le quali si apre la possibilità di frequentare il Reale Istituto di Belle Arti, anche in giovanissima età. L'accesso all'Istituto consente visibilità e presenza nella vita artistica ufficiale. Grandissima è la partecipazione alla Promotrice napoletana, ambiente espositivo della città aperto anche al mercato artistico. Molte artiste si spingono fuori Napoli prendendo parte a importanti mostre nazionali, alcune delle quali riservate alle donne, altre a carattere misto¹⁰.

In un contesto di dilettantismo diffuso, nel lento emergere di possibilità di studio professionale e nella difficoltà di affermarsi come personalità forti, poca attenzione viene riservata dalla storia a queste artiste e alle loro opere, oggi in gran parte di proprietà privata, e perciò difficilmente rintracciabili. Le complicazioni nel delineare le loro biografie e le loro soggettività artistiche possono essere esemplificate richiamando il caso di Celeste Cacace, nominata al maschile nei dizionari artistici di Comanducci e Bolaffi¹¹.

Le difficoltà ad affermarsi come personalità individuate emergono anche in artiste di chiaro talento come Julia Hoffmann Tedesco, Orsola Faccioli Licata e Dora Salazar, costantemente associate al più forte carisma dei propri mariti, affermati pittori.

Il matrimonio, però, non distolse la Hoffmann dall'arte, anzi pare quasi le infondesse novella energia e tutta la sua vita ispirò alla idealità, che era pure quella del compagno¹².

«professionalmente». M.A. TRASFORINI, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, pp. 30-31.

⁸ R. RINALDI, *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Libri&Libri, Napoli 2001, pp. 255-256, 264 e 269.

⁹ R. PINTO, *Le arti figurative al femminile nel Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Duemila*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 2009, p. 123.

¹⁰ Le più frequentate sono l'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1883, l'Esposizione femminile Beatrice di Firenze del 1890, l'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Rimini del 1909, l'Esposizione Internazionale femminile di Belle Arti di Torino del 1910-11. ID., *La pittura napoletana. Storia delle opere e dei maestri dall'età antica ai nostri giorni*, Liguori, Napoli 1998, pp. 487-488. In ambito internazionale rilevante è l'Esposizione Italiana di Londra del 1888. Celeste Cacace ed Angela Carugati nel 1909 arrivano ad esporre al *Salon* parigino.

¹¹ A.M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano 1934, p. 93; G. BOLAFFI, *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Roos-Sustris, Torino 1972-1976, vol. II, p. 360.

¹² E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Tip. Melfi e Joele, Napoli 1916, p. 278. Nata nel 1843 a

Questo tipo di parallelismo passa in secondo piano quando Salvatore Di Giacomo, nello stilare la biografia comparata dei coniugi Tedesco, vede qualcosa in più nei dipinti della Hoffmann:

Se le sue *Parche* stanno tra le cose più salde ed espressive che abbia presentato all'ammirazione del pubblico, non sono meno persuasive alcune sue pitture sentimentali, e alcune altre sue che vorrei chiamare etiche addirittura, tanto manifestano quella sana costituzione morale della femminilità, che in questo caso ha voce e ammonimento per la bella voce dell'arte¹³.

Quella che Di Giacomo definisce la «sana costituzione morale» della femminilità, la propensione morale al giusto, è uno dei tanti tratti che la critica del tempo – e non solo – rileva nelle opere delle artiste. Negli scritti del già citato Carlo Tito Dalbono, quando si prendono in considerazione opere di mano femminile, costante è il riferimento alla maternità, all'ambito della famiglia e a qualità come la grazia e la delicatezza, da sempre considerati attributi distintivi delle donne. Su Maria Spanò, ad esempio, gli preme osservare:

Dobbiamo dire a questa gentile cultrice dell'arte che i suoi lavori sono accurati, e la grazia femminea traspare nelle sue figurine e ne' suoi aggiustamenti¹⁴.

Analizzando i titoli delle opere della Spanò si può supporre di essere davanti a una personalità versatile, che si diletta in soggetti di vario genere, cimentandosi anche nella pittura di storia e di ispirazione letteraria¹⁵. Nata a Napoli nel 1843, figlia del pittore Raffaele Spanò, fin da bambina viene iniziata allo studio dell'arte. Il suo esordio avviene in età giovanissima, all'ultima delle Esposizioni borboniche tenutasi a Napoli, nel 1859. L'artista, appena sedicenne, si presenta al pubblico con i quadri *Contadina*

Würzburg dal professore universitario Franz Hoffmann da Engelberthe Ritter, Julia Hoffmann fino a tredici anni rimane in famiglia, iniziata allo studio del disegno dal fratello. Si reca poi a Bar-le-Duc, in un istituto dal quale sono frequenti le escursioni a Parigi. Nel 1870 si sposta in Italia e a Firenze conosce il pittore lucano Michele Tedesco. Nel 1874 i due si sposano e, dopo un soggiorno a Roma, nel 1880 si stabiliscono a Portici. Abile disegnatrice, la Hoffmann tratta principalmente soggetti storici e mitologici, come le *Parche* e *Medea*. Non mancano ritratti e scene di genere di matrice verista come *Confidenze*, *Emigranti*, *Convalescenti* e scene allegoriche come *Alla fontana della vita*, *Fantasia*, *Primavera*, *Sogno* e *Armonia* a testimoniare eclettismo e sperimentalismo. Un suo *Autoritratto* è conservato agli Uffizi. La sua carriera espositiva cresce con la Promotrice napoletana, per la quale espone dal 1880 al 1911. Rilevante sue partecipazioni all'Esposizione Universale di Parigi del 1889 (dove *Medea* viene premiata con la menzione onorevole), all'Esposizione di Monaco di Baviera del 1897 e quella di Pietroburgo del 1898. R. RINALDI, *op. cit.*, p. 142. Alla figura di Michele Tedesco è stata recentemente dedicata una mostra in cui sono stati esposti anche due dipinti della Hoffmann. I. VALENTE (a cura di) *Michele Tedesco: un pittore lucano nell'Italia unita, 1834-1917, Catalogo della Mostra tenuta a Potenza nel 2012*, Calice, Rionero in Vulture 2012.

¹³ S. DI GIACOMO, *Giulia Hoffmann Tedesco – Michele Tedesco. L'opera*, Alfieri e Lacroix, Milano 1915, p. 20.

¹⁴ C.T. DALBONO, *Sguardo artistico intorno alla Quinta mostra della Promotrice napoletana*, Tipografia dei Classici Italiani, Napoli 1868, p. 36.

¹⁵ L'opera più emblematica in questo senso è quella presentata nel 1862 alla prima Promotrice napoletana. Ad essa il catalogo si riferisce come *E là mi apparve / Una Donna soletta, che si gia/ Cantando, ed iscegliendo fior da fiore*, titolo ispirato ai versi danteschi dell'apparizione di Beatrice del canto XXVIII del Purgatorio. *Società Promotrice di Belle Arti: catalogo dell'esposizione del 1862*, s. n., Napoli 1863, p. 6.

con arance e fiori, che ottiene la medaglia d'argento di merito e viene acquistato dalla Real Casa, e *La SS. Vergine della Modestia*:

Raffaele Spanò, rinomato professore, già da noi tanto lodato, ha pure una figliuola per nome Maria, che espose una *Contadina con aranci e fiori* ed una *Vergine della Modestia*. In quella è a lodare il bel colore, il movimento, e la vaghezza della scena; in questa la modestia e la santità¹⁶.

Nonostante la larga partecipazione rilevabile e i favori della critica, l'attività artistica professionale in questi anni pare ancora difficilmente compatibile con il tradizionale ruolo della donna se il Dalbono, nel parlare di Clementina Carrelli, puntualizza:

È discepolo di un valente maestro, il signor Biagio Molinari, e sotto la sua scuola darà saggi sempre migliori, ove, come suole accadere, non si arresti nel bel mezzo, e si lasci dominare da altre imperiose consuetudini di famiglia¹⁷.

Le osservazioni di Dalbono tendono sempre a sottolineare aspetti legati al genere e alle tradizionale visione della donna nella società come moglie e madre, dal temperamento gentile e virtuoso. Virtù che puntualmente vengono rintracciate nelle opere, considerate quasi sempre espressioni di una stereotipata femminilità e giudicate in ragione del sesso della creatrice, ritenuto principale o addirittura unico marchio autoriale.

E qui ne piace di ricordare che se la musica è bellissimo ornamento a quelle mani che tengon lo scettro de' cuori, la pittura è visibile gloria del sesso, pel quale ogni esercizio pregevole diventa virtù. E ricordiamo che se in altre parti d'Italia la Sofonisba Anguissola, la Sirani, l'Artemisia Gentileschi, la Kauffmann ebbero splendido nome, qui tra noi ne ebbero non meno splendido la Criscuolo, l'Annella di Massimo, la Teresa del Po¹⁸.

Le poche pittrici citate da Dalbono, arruolate dalla storia a precorritrici (destinate a un successo eccezionale che le tutela dallo svantaggio sociale di essere donne), rappresentano tuttavia casi singolari, poiché la complicata affermazione delle artiste e l'emancipazione dalla condizione di dilettanti si attua di pari passo con la conquista di nuovi spazi e nuovi diritti.

¹⁶ V. TORELLI, *Cenno critico della esposizione degli oggetti di belle arti nel R. Museo Borbonico aperta nel dì 8 settembre e chiusa nel dì 8 ottobre 1859*, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1859, p. 24. In seguito, la pittrice espone con costanza alla Promotrice. Molti i suoi quadri esposti e venduti nelle Promotrici di Belle Arti: *Un cortile di campagna* (1864); *Villa Maio alla Cesarea* (1866); *Il Vesuvio dal Giardino del Chiatamone* e *Una villa* (1867); *Un boschetto* e *Una veduta di Posillipo* (1870); *Due contadine*. Firmato e datato 1872, quest'ultimo fa parte attualmente del patrimonio dell'Amministrazione Provinciale di Napoli. Dai cataloghi delle Promotrici sono inoltre ricavabili notizie di altre sue opere: *Vallata di Sorrento* e *Ricordo di Sorrento*, esposte nel 1873; *Costume albanese*, *Ritratto*, *Castel Sant'Elmo* e *Canestra di fiori* presentati nel 1880. Fra i quadri storici: *Jone che legge la lettera di Glauco* tratto dal testo di Edward Bulwer, *Ultimi giorni di Pompei*, esposto alla Promotrice del 1870; *Bice al castello di Rosate*, molto elogiato all'Esposizione del 1873. M.V. DE FRANCISCIS, *Spanò Maria*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Pironti, Napoli 1993, p. 163.

¹⁷ C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, cit., p. 76.

¹⁸ ID., *Pareri sulle opere di Belle Arti esposte nella Mostra del 1855*, Stabilimento Pansini, Napoli 1855, p. 57.

Ciò che sancisce il passaggio dal dilettantismo al professionismo è infatti l'apertura in tutta Europa delle Accademie di belle arti alle donne, che avviene solo sul finire del secolo. L'accademia è l'unico sistema professionale che dal Settecento è alla base di uno studio di alta qualità, di una carriera garantita e dell'entrata sul mercato.

La prima donna ad essere accettata alla *Royal Academy* di Londra è Laura Hertford, nel 1860: la sua opera è firmata con le sole iniziali e supera l'esame di ammissione poiché mancano norme a invalidarlo. Ma è solo nel 1893 che vengono aperte le porte alle studentesse, seppure in corsi separati e ancora vietando loro lo studio del nudo. In Francia nel 1897 il Governo decide di istituire classi femminili all'*École des Beaux-Arts*, ma le prime donne vengono accolte dai fischi e dalle proteste dei colleghi¹⁹.

Nel precludente clima europeo, le Accademie italiane danno accesso alle donne prima degli altri paesi²⁰. Nell'Ottocento si registrano artiste all'Accademia di San Luca di Roma, all'Accademia di Genova, all'Accademia di Venezia²¹ e, sin dagli inizi del secolo, all'Accademia di Brera²². Data significativa per un più manifesto supporto alle artiste è il 1873, quando Vittorio Emanuele II approva una nuova stesura dello statuto dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, consentendo alle donne di essere ammesse tra gli Accademici di merito senza limiti di numero²³.

A Napoli dalla fine dell'Ottocento, a partire dai dodici anni di età, si apre per le donne la possibilità di frequentare l'Istituto di Belle Arti. Elisa Foulques, Lily Rocco Acanfora, Celeste Cacace e Angela Carugati frequentano l'Istituto²⁴ in una specifica sezione femminile e hanno modo di formarsi sotto la guida di importanti maestri quali Domenico Morelli, Filippo Palizzi e Gioacchino Toma. La didattica rivolta alle donne è istituzionalizzata con una lettera ministeriale il 19 dicembre 1896, quando viene conferito a Federico Rossano l'incarico di collaborare agli insegnamenti nelle sezioni

¹⁹B. CASAVECCHIA, *op. cit.*, pp. 98-102. In precedenza alcune grandi pittrici erano state ammesse col titolo di onorarie all'*Académie Royale*, come Elisabeth Vigée Le Brun nel 1783. La *Royal Academy* aveva due donne tra le fondatrici, Angelika Kauffmann e Mary Moser, ma era loro impedito partecipare a qualsiasi attività.

²⁰Il regolamento del 1607 dell'Accademia di San Luca di Roma stabilisce la possibilità per le donne di essere elette accademiche, ma proibisce loro di partecipare alle riunioni. «Le Donne insigni nell'Arte siano accettate Accademiche ma non abbiano luogo in seduta». A.S. HARRIS, L. NOCHLIN, *op. cit.*, p. 26. L'Accademia del Disegno di Firenze nel 1616 accoglie Artemisia Gentileschi e altre tre donne nel corso del Seicento: Rosa Maria Setterni, Caterina Angiola Corsi Pierozzie Colomba Agrani. La stessa Accademia nel 1762 apre le porte ad Angelika Kauffmann e nel 1778 a Maria Cosway. La Kauffmann nel 1762 è proclamata membro onorario dell'Accademia Clementina di Bologna, poi dell'Accademia di San Luca di Roma e dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Rosalba Carriera nel 1705 è eletta Accademica di merito dall'Accademia di San Luca di Roma. Altre artiste entrano in accademia nel corso del Settecento, per la maggior parte straniere a titolo onorifico o parenti di importanti pittori. W.W. ROWORTH, *Academy of Art. Italy*, in D. GAZE (a cura di), *Dictionary of Women Artists, Introductory Surveys, vol. I: Artists, A-I*, Fitzroy Dearborn, London-Chicago 1997, pp. 43-45.

²¹*Ibidem*.

²²M.C. GOZZOLI, *Pittrici lombarde dell'Ottocento*, in A. GIGLI MARCHETTI, N. TORCELLAN (a cura di), *Donna Lombarda (1862-1945)*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 331. Tuttavia ancora negli ultimi anni del secolo a Milano è interdetto alle donne lo studio del nudo dal vero. Molte artiste dopo il diploma accademico si perfezionano in uno studio privato. La prima scuola al femminile documentata è quella aperta alla fine degli anni '80 da Filippo Carcano. Con corsi separati per uomini e donne, questa scuola, come quella di Giovanni Sottocornola fondata nel 1900, consente lo studio del nudo con modelle professioniste, ottemperando alle mancanze dell'Accademia. S. REBORA, *L'attività artistica femminile a Milano (1880-1920)*, in A. GIGLI MARCHETTI, N. TORCELLAN (a cura di), *op. cit.*, pp. 343-347.

²³N. PROCTOR, *Training and Professionalism. Italy*, in D. GAZE (a cura di), *op. cit.*, pp. 106-108.

²⁴R. RINALDI, *op. cit.*, pp. 33, 48, 120 e 228.

femminili²⁵.L'ammissione presso un'istituzione pubblica rappresenta una rilevante conquista per le donne. Grazie alla possibilità di formarsi compiutamente, le ambizioni artistiche femminili hanno occasione di esprimersi in contesti di maggiore visibilità e accettazione, esposizioni nazionali e internazionali. L'opportunità di accedere a studi professionali è un indicatore di un mutato clima e riconoscimento di precise aspettative sociali nei loro confronti.

La frequentazione del Real Istituto di Belle Arti, con il conseguimento del diploma, rappresenta un buon incentivo per molte donne desiderose di entrare nel mondo del lavoro, in quanto abilita, dopo il 1870, alla professione di insegnante di disegno presso le scuole primarie e secondarie.L'attività di insegnamento è abitualmente associata alla donna, cui è riconosciuta una propensione a questa professione considerata alla stregua di una seconda maternità. Si tratta di un'enfatizzazione del ruolo materno che ancora in questi anni rappresenta la cornice ideologica del mito della missione sociale della donna. La convinzione che il suo destino naturale sia quello di casalinga o di educatrice è condiviso dai settori progressisti come dagli ambienti tradizionali²⁶.

Voi, signora Orsola Licata nella Chiesa di S. Marcellino mostraste che non dimenticate mai l'arte vostra carissima, che è una seconda vita, ed oggi, che siete maestra, esser potrebbe una seconda maternità²⁷.

Orsola Faccioli, pittrice vicentina nata nel 1823, si trasferisce a Napoli al seguito del marito, il pittore Antonio Licata, e dal 1867 insegna Elementi di disegno presso gli Educandati femminili²⁸.

I Reali Educandati femminili presenti sul territorio napoletano (istituzioni per l'educazione e l'istruzione delle fanciulle di buona famiglia, ma in qualche caso anche appartenenti alle classi meno agiate, come per il terzo educandato) sono il *Maria Clotilde di Savoia*²⁹, il *Maria Pia di Savoia* e il *Margherita di Savoia*.Istituti tradizionalmente gestiti dal mondo religioso e ubicati in ex complessi monasteriali, in seguito all'Unità d'Italia sono soggetti a riforme di ordinamento didattico generalmente collegate a intenti di laicizzazione³⁰. L'Istituto *Margherita di Savoia* dopo il 1861 si avvia a un processo di conversione in scuola normale femminile. In conseguenza di ciò il programma degli studi viene allargato, arrivando a comprendere le seguenti materie: religione, lingua e lettere italiane, storia e geografia, aritmetica, geometria e computisteria, elementi di fisica, chimica, scienze naturali ed igiene, lingua francese,

²⁵Nella stessa carica Rossano è riconfermato fino all'anno scolastico 1901-1902. C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953, p. 156.

²⁶ C. COVATO, *Educata ad educare: ruolo materno ed ideali formativi*, in S. SOLDANI (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 133 e ss.

²⁷ C.T. DALBONO, *Passeggiata artistica per le sale della sesta Mostra Promotrice*, Tipografia dei Classici Italiani, Napoli 1869, pp. 26-27.

²⁸Dal sito: catalogolicata.it/orsola.htm.

²⁹ La *Real Casa Carolina* istituita da Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat tra il 1807 e il 1809 al ritorno dei Borbone muta il suo nome in quello di *Real Casa dei Miracoli* per assumere, dopo la proclamazione del Regno d'Italia, la denominazione di *Principessa Maria Clotilde*, in S. FRANCHINI, *Gli educandati nell'Italia postunitaria*, in S. SOLDANI (a cura di), *op.cit.*, p. 81.

³⁰ *Ivi*, p. 58.

disegno lineare e ornato, canto corale, «lavori donneschi», ginnastica³¹. Con il decreto reale n. 559 del 25 aprile 1920 il *Margherita di Savoia* si fonde con il *Regina Elena* e dà vita ad un'unica scuola industriale di secondo grado³².

Nel mondo dell'insegnamento notevole è il ruolo di un'altra pittrice, Rosalia Rocco Acanfora, detta Lily. La Acanfora insegna alla Scuola normale di Napoli per poi essere trasferita alla Scuola normale *Margherita di Savoia* di Roma³³. Nata a Mazara del Vallo da famiglia nobile nel 1869, a soli undici anni comincia a studiare all'Istituto di Belle Arti di Napoli incoraggiata «pel suo vivido e versatile ingegno» dai maestri Domenico Morelli, Filippo Palizzi e Gioacchino Toma³⁴. Accanto all'attività d'insegnamento non trascura la pratica artistica e partecipa a mostre nazionali ed internazionali, come la Promotrice napoletana che segna il suo esordio nel 1877, l'Esposizione Italiana di Londra del 1888, l'Esposizione Universale di Anversa del 1894, l'Esposizione di Monaco di Baviera del 1901³⁵. La sua incidenza nel campo dell'educazione artistica è di primo piano. È presente all'interno delle istituzioni con il ruolo di segretaria generale dell'Associazione Italiana Insegnanti di Disegno, ricoperto per lungo tempo. Dirige anche l'organo mensile ufficiale dell'Associazione, «L'arte e la scuola»³⁶. Il suo insegnamento nasce da un'interpretazione del disegno culturalmente aggiornato, basato sullo studio diretto del vero, nella prospettiva che l'educazione artistica impartita nelle scuole possa formare anche le maestranze dell'arte industriale. Le sue modalità di approccio allo studio del disegno si servono delle norme più aggiornate della psicologia e della pedagogia, nell'intento di «rendere dilettevole lo studio senza fermarsi al freddo esercizio esecutivo». Questo porta a grandi risultati in creatività e autonomia espressiva per le sue allieve³⁷, come la stessa pittrice spiega

Mentre ancora in molte scuole la lezione di disegno consiste nello svolgimento d'un programma disorganico, che obbliga gli alunni a spendere parecchi mesi in esercizi automatici e quindi ad eseguire costruzioni geometriche di cui non capiscono la ragione ed a scarabocchiare complicati contorni e goffi chiaroscuri imitati da cartelloni e da litografie spesso insignificanti, sotto la forzatamente oziosa sorveglianza d'un maestro ... nelle scuole in cui sono penetrati i nuovi criteri didattici l'insegnamento viene iniziato subito con lo studio diretto del vero, e non soltanto a mano armata di matita e di gomma, ma col richiamare piacevolmente l'osservazione sugli infiniti aspetti di questa inesauribile miniera d'arte e col fondere la comprensione de' suoi valori plastici con la comprensione della sua bellezza reale e ideale. I tentativi grafici vengono richiesti poi, ma per una via affatto opposta a quella seguita sino a ieri comunemente³⁸.

³¹ G. CECI, *I Reali Educandati femminili di Napoli*, Tip. Vecchi, Napoli, 1900, p. 97.

³² R. Istituto di Istruzione Professionale femminile, *Atti della premiazione e della Esposizione dei lavori. Napoli, 22 gennaio 1921*, Stab. Tipografico Silvio Morabo, Napoli 1921, p. 35.

³³ E. GIANNELLI, *op. cit.*, p. 407.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ R. RINALDI, *op. cit.*, p. 228.

³⁶ E. GIANNELLI, *op. cit.*, p. 408.

³⁷ R. PINTO, *op. cit.*, pp. 133 e ss.

³⁸ *Ivi*, p. 138. Pare che Angela Carugati (1881-1977 c.) in seguito al diploma in Accademia conseguì la laurea e fu docente di Storia dell'arte. Fu allieva di Angelo Conti. Notizie rinvenute in B. SPADACCINI, *Angela Carugati, prediletta di Domenico Morelli*, in R. RUBINO (a cura di), *Angela Carugati*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1977, pp. 57-58.

Celeste Cacace e Angela Carugati, dopo aver studiato all'Accademia, accedono all'insegnamento presso l'Istituto femminile *Regina Elena*, la prima per la cattedra di Disegno di ornato, la seconda di Disegno professionale e nozioni di arte applicata³⁹. Angela Carugati, ci informa Giannelli, «avrebbe voluto essere indipendente, ma le esigenze della vita l'obbligarono a darsi all'insegnamento»⁴⁰. Risulta quindi chiaro che non per tutte la possibilità di insegnare è un obiettivo primario, ma è un'opportunità sfruttata come mezzo di sostentamento e risponde alle difficoltà di affermarsi come artiste sul mercato, riuscendo comunque a vivere del proprio lavoro di pittrici.

Le «Signore espositrici». La presenza femminile nei contesti espositivi partenopei

Sebbene per molte donne la spinta al diploma accademico sia da attribuire alla possibilità di conseguire l'abilitazione all'insegnamento nelle scuole primarie e secondarie, la pratica artistica femminile sembra godere di buona considerazione presso la critica. La presenza femminile (di artiste non solo napoletane) negli ambienti espositivi napoletani è attestata a partire dal 1826, anno della prima esposizione delle Biennali borboniche, e continua copiosa dopo l'Unità d'Italia con la Promotrice napoletana *Salvator Rosa* e con l'evento dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877. Queste occasioni costituiscono un buon palcoscenico per le donne, le cui opere sembrano essere accettate senza problemi accanto a quelle dei grandi maestri e, in generale, ben apprezzate dalla critica. In qualche modo, la situazione sembra più felice che in altre città d'Europa, dove l'esclusione delle donne dalle mostre ufficiali spinge gruppi di artiste ad autogestirsi dando vita a spazi espositivi separatisti come il *Salondes Femmes* parigino. La presenza femminile alle Biennali Borboniche⁴¹, oltre che tra le file della nobiltà, è attestata già a partire dalla prima mostra da un buon numero di pittrici, copiste, miniaturiste e anche da allieve del primo Educandato *Regina Isabella Borbone*⁴².

Alle Biennali successive la partecipazione delle donne si perfeziona anche qualitativamente. Nel 1859, anno dell'ultima delle esposizioni borboniche, partecipano Rosa Ventimiglia con *San Pancrazio* e *Sant'Agnese*⁴³ e Clementina Carrelli con *Agar ed Ismaele*, tela che permette alla pittrice di essere giudicata «degnata di encomio» da Carlo Tito Dalbono ed ispira una poesia del cavalier Carlo De Ferraris⁴⁴. Al di là della ritrattistica, della pittura di «genere» e di paesaggio, i soggetti predominanti nei dipinti

³⁹R. Istituto di Istruzione Professionale femminile, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰E. GIANNELLI, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹Nate con decreto reale di Francesco I nel settembre del 1825 su imitazione dei *Salons* parigini, queste mostre si propongono di mettere Napoli all'altezza delle capitali culturali d'Europa, stimolando artisti e collezionisti. Più che attestare l'esistenza di un libero mercato d'arte, tali esposizioni ci fanno conoscere il gusto della Casa Reale e dell'Accademia, dati i forti meccanismi di controllo sulla scelta delle opere e sui premi da parte del re e della sua cerchia. M. PICONE PETRUSA, *Le Esposizioni borboniche e le evoluzioni dei «generi»*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *op. cit.*, p. 35.

⁴²C. NAPOLI, *Le Biennali Borboniche. Le Esposizioni di Belle Arti nel Real Museo Borbonico dal 1826 al 1859*, CatalogArt, Rezzoaglio 2009, p. 18.

⁴³C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, cit., p. 18.

⁴⁴*Ivi*, p. 117: «Tutto lo strazio che una madre dura / A fatica reggendo il dolce nato, / Che del deserto nell'ingrata arsurà / Langue e vien manco, esamine, assetato; / Questo affanno che vince ogni misura / Ricordar su la tela hai tu provato. / Or t'allegra, o donzella; e n'hai ben donde; / Nobilmente al voler l'opra risponde».

delle artiste sono spesso sacri. I cataloghi elencano diverse rappresentazioni della Maddalena, della Vergine col bambino, crocifissi, santi e molte copie da Raffaello e dal Correggio. Non mancano temi a carattere storico e letterario come dipinti dedicati a Beatrice Cenci, Anna Bolena e scene tratte da Tasso e Ariosto.

Questa articolata attività espositiva incoraggia la nascita di un mercato artistico composto da collezionisti non solo aristocratici, ma anche borghesi, che fino a quel momento avevano preferito la pittura antica a quella contemporanea. Il mecenatismo più attivo è comunque legato alla Casa Reale, in particolare alle componenti femminili⁴⁵.

Il vuoto lasciato dal concludersi delle Biennali borboniche e l'ansia di rinnovamento costituiscono le basi per la formazione di un'associazione artistica di promozione a largo accesso⁴⁶. La Promotrice napoletana, esposizione organizzata a cadenza annuale, e al cui titolo nel 1892 si aggiunge la denominazione *Salvator Rosa*, è concepita su modello di altre già esistenti in Italia (la fiorentina e la torinese) e all'estero. È aperta ad artisti provenienti da altre città italiane. Suo primo presidente è il duca di Miranda e vicepresidenti i fondatori Filippo Palizzi e Domenico Morelli⁴⁷. L'attività della Società Promotrice inizia con la grande esposizione della primavera del 1861 (con visita di Vittorio Emanuele II) e ha vita lunga. Il suo periodo più fecondo è rappresentato dai primi venti anni di attività, un momento felice per la pittura napoletana. Sono gli anni della Scuola di Resina, la cosiddetta Repubblica di Portici, la cui poetica riesce a diffondersi anche grazie a queste esposizioni. La direzione della Società viene esercitata da un Consiglio direttivo, un Comitato permanente e un Giurì, eletti dall'assemblea generale dei soci⁴⁸.

La partecipazione delle donne alla Promotrice napoletana è vastissima fin dalla prima

⁴⁵Le mecenati principali risultano essere: Maria Carolina, primogenita del re Francesco I; Maria Cristina, figlia di Ferdinando I, moglie del re di Sardegna Carlo Felice I; Maria Amalia, moglie del re di Francia Luigi Filippo d'Orleans; Maria Cristina, figlia di Francesco I, moglie del re di Spagna Ferdinando VII e Maria Isabella di Borbone. C. NAPOLI, *op. cit.*, pp. 8-11. Lo stesso autore riporta inoltre in nota che nel 1850 Ferdinando II acquista per 100 ducati un paesaggio di Elisa Albertis - figlia di Paolo, professore del Real Istituto - «che veniva incoraggiata da S. M. la Regina Madre di felice memoria, quale augusta protettrice di orfani donzelle virtuose», *Ivi*, p. 73. Maria Isabella di Borbone (1789-1848), figlia di Carlo IV e Maria Luisa di Parma, seconda moglie e regina consorte di Francesco I, fu pittrice. Si può ipotizzare che proprio la regina madre si interessasse alla crescita intellettuale e artistica dell'infanta e degli altri figli, poiché aveva ricevuto un'ottima educazione alla corte di Parma e una delle sue maggiori passioni era la pittura. Senza dubbio Maria Isabella ebbe un precettore di lettere e un professore di disegno. Nel 1802 venne nominata accademica onoraria della *Real Academia de San Fernando*. A Napoli continuò a coltivare gli studi artistici sotto la guida del pittore tedesco Carl Goetzloff. Fu facilitata anche dalla frequentazione dei molti pittori di cui amò circondarsi. Ne acquistò le opere, ottenendo per essi borse di studio ed iscrizioni all'accademia napoletana e posando per numerosi ritratti ufficiali. P. ROSAZZA-FERRARIS, *Napoli 1836: le stanze della Regina madre*, De Luca editori d'arte, Roma 2008, pp. 7 e ss. Di sensibilità settecentesca, un suo acquerello del 1825 è conservato al Palazzo Reale di Napoli e illustra una «cerimonia nuziale nel salone d'una sagrestia», in R. PINTO, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁶È l'indomani dell'Unità d'Italia e gli artisti napoletani sono «spinti dal vivo e forte proponimento di ravvivare il culto delle Belle Arti facendo che col mezzo dell'Associazione il bello artistico innanzi tutto diventi accessibile e familiare ad ogni classe di persone». F. DE FILIPPIS, *La Società promotrice di Belle Arti Salvator Rosa: 1861-1961*, L'arte tipografica, Napoli 1961, p. 11. Il carattere della Promotrice si pone in maniera differente dalle Biennali borboniche nella vita artistica partenopea. Non soggetta al controllo dello stato, meno accademica e attenta al rapporto col pubblico, manca delle ispezioni a carattere censorio che anticipavano le Biennali.

⁴⁷*Ibidem*.

⁴⁸*Statuto della Società Promotrice di Belle Arti: proposte di riforma*, R. Tipografia Giannini, Napoli s. d.

esposizione⁴⁹. Amelia Tessitore Gelanzé (figg. 1, 2), Julia Hoffmann Tedesco, Lily Rocco Acanfora, Maria Spanò vedono le proprie opere acquistate dal Municipio di Napoli, dal Banco di Napoli o dall'Amministrazione Provinciale⁵⁰. Espongono con costanza anche Celeste Cacace, Angela Carugati, Sofia De Muralt, Orsola Faccioli Licata, Elisa Foulques, Adelaide Tresca⁵¹. Mara Corradini nel 1911 è premiata con la medaglia di bronzo e la sua opera *Verso sera* è acquistata dal re Vittorio Emanuele III⁵². Un gran numero di opere esposte nelle mostre della Società Promotrice, soprattutto di artisti meno conosciuti (quindi anche di donne), a partire dal 1862 entra nella raccolta dell'Amministrazione Provinciale di Napoli, una delle maggiori azioniste della Società⁵³.



Fig. 1. Amelia Tessitore Gelanzé, *Veduta della periferia di Napoli*

⁴⁹ Alla prima mostra della Promotrice espongono: Dora Salazar con un pastello; Maria Spanò con l'opera *E là mi apparve / Una Donna soletta, che si già / Cantando, ed iscegliendo fior da fiore*; Orsola Faccioli Licata con *Arco del palazzo Francavilla e Interno del Coro de' Cappuccini a Roma* (fig. 3); Maria Sciorati con *Veduta di Napoli e Entrata della Grotta Azzurra – Isola di Vivara a Posillipo*; Adelaide Tresca con le miniature *Baccante* e *Sacra famiglia*. *Società Promotrice di Belle Arti: catalogo dell'esposizione del 1862*, s. n., Napoli [1863], pp. 2, 6, 16 e ss.

⁵⁰ Di Julia Hoffmann Tedesco, *La Bettola* (1884) è acquistata dalla Provincia di Napoli; *La musica* (1894) dal Banco di Napoli. Di Lily Rocco Acanfora, *Cari fiori* (1887) e *Ultimo ricordo* (1890) vengono acquistati dal Banco di Napoli. Di Maria Spanò, *La confidenza* (fig. 4) è acquistata da Casa Savoia, appartenente alla collezione del Museo di Capodimonte, oggi è in sottoconsegna a Montecitorio; *Due contadine* (1872) è ora presso l'Amministrazione Provinciale di Napoli. Di Amelia Tessitore Gelanzé, *La via di Poggioreale* (1887) è acquistata dal Banco di Napoli; *Parco regina Margherita* (1911) è acquistata dal Municipio di Napoli. R. RINALDI, *op. cit.*, pp. 142, 228, 255-256 e 264-265.

⁵¹ *Ivi*, pp. 33, 48, 88, 120 e 269.

⁵² *Ivi*, p. 63. La biografia di Mara Corradini (1880-1964) sintetizza le conquiste nel passaggio tra due secoli. Artista eclettica, nasce e si forma a Napoli, per poi intraprendere una ricca carriera all'estero. Si veda M. NALDI, *Mara Corradini: 1880-1964*, AS Verlag & Buchkonzept AG, Zürich 1995.

⁵³ I. VALENTE, *Gli sviluppi del realismo e la questione dei generi dopo l'Unità d'Italia*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *op. cit.*, p. 50.

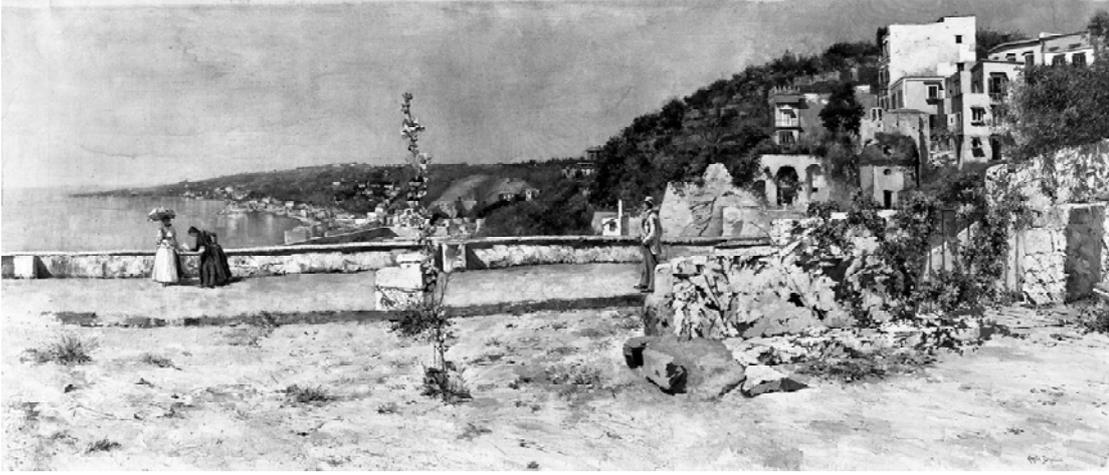


Fig. 2. Amelia Tessitore Gelanzé, *Passaggio estate*



Fig. 3. Orsola Faccioli Licata, *Interno del coro dei Cappuccini in Roma, 1852*



Fig. 4. Maria Spanò, *La Confidenza*, 1864

Oltre a queste manifestazioni a cadenza regolare, un importante evento tocca Napoli nel 1877: l'Esposizione Nazionale di Belle Arti. La mostra viene inaugurata l'8 aprile da Vittorio Emanuele II e dalla famiglia reale nelle sale dell'Accademia di Belle Arti progettate appositamente da Enrico Alvino. Segretario della mostra è Demetrio Salazar. L'evento interessa tutti i maggiori intellettuali del periodo, come il principe Gaetano Filangieri, Domenico Morelli, Filippo Palizzi. Il Giurì artistico è distinto in tre sezioni: pittura, scultura e architettura⁵⁴. Molto vivo anche il reparto di arte industriale, in particolare la sperimentazione pittorica su maiolica e ceramica⁵⁵.

Questo prestigioso momento, di grande importanza per la sua portata nazionale e il contrassegno statale, rende visibile a molte «Signore espositrici», come le definisce Costantino Abbatecola, pittore e autore di una guida alla mostra dedicata all'organizzatore Demetrio Salazar:

L'opera di una signora è degna di maggior considerazione, poiché una donna fa moltissimo quando solo si applica alle belle arti, e l'opera sua diviene bellissima quando ha raggiunto un certo grado di perfezione⁵⁶.

⁵⁴EAD., *L'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877: l'esperienza del molteplice*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *op. cit.*, pp. 53 e ss.

⁵⁵ Questo ambito interessò i diversi artisti partecipi degli studi che stava conducendo Filippo Palizzi e che portarono alla fondazione del Museo Artistico Industriale nel 1882.

⁵⁶ C. ABBATECOLA, *Guida e critica della grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, L. Gargiulo, Napoli 1877, p. 298.

Le artiste, circa ventisette, arrivano da diverse città. Tra quelle attive a Napoli grande spazio è dato a Clementina Carrelli, Orsola Faccioli Licata e Julia Hoffmann. Julia Hoffmann propone i dipinti *Saffo* e *Una madre*. La seconda opera è occasione perfetta per aperti e stereotipati riferimenti all'istinto materno della pittrice:

La *Saffo* della signora Hoffmann Tedesco, è un quadro che si raccomanda per molti pregi e dei più rari, in un'artista e in una donna. [...] Del resto la signora Hoffmann Tedesco avrebbe sempre diritto alle mie maggiori simpatie per quella sua *Mamma* che sta al N. 564, una mamma adorabile, fatta proprio secondo le mie intenzioni, che fa le feste al più caro bambino del mondo, in un nido di mossolina, di tela battista, di merletti e di biancheria di bucato. Ah! Che nido delizioso civettuolo, lindo, pulito, odorante di giaggiòlo e di spigonardo! Come si vede la mano d'una madre, l'anima d'un'artista che prova e rende la poesia ineffabile di certi sentimenti⁵⁷.

La Carrelli presenta sette opere: due statue in terracotta, *Il disinganno* e *L'Assunta*, e cinque dipinti, *I primi studi*, *Un disperato dolore*, *Una lettura di sera*, *Una mesta rimembranza* e *Giulietta e Romeo*⁵⁸. La collocazione di quest'ultimo quadro (all'inizio della scala d'ingresso) non piace all'Abbatecola, che la ritiene svantaggiosa nonché scortese nei riguardi di una signora, a cui bisogna, per cavalleria, cedere il passo:

Giulietta e Romeo dunque, è a principio della scala per fare gli onori di casa ai visitatori della esposizione, cosa che non ho approvato, poiché nel situare là quel dipinto, si è mancato di riguardi verso di una Signora. Un posticino per situare una tela, che almeno per soggetto è molto importante, si trovava facilmente facendo un cambio di posto con alcune opere di artisti che valevano molto meno di quella e così nel mentre si faceva un giudizio più equo, si rendeva giustizia alle regole di cavalleria, che ci ricordano di essere cortese con le signore. Basta, in ogni modo, comunque situato, la tela della Signorina Carrelli resta sempre un pregevole dipinto⁵⁹.

Dora Salazar, moglie del segretario e organizzatore, espone nove ritratti a pastello. Per questi suoi lavori l'Abbatecola la giudica «degnà del suo nome»⁶⁰. I ritratti fatti con la tecnica del pastello (considerata per eccellenza arte femminile come l'acquerello, le incisioni, le litografie, i disegni, le tempere) vengono relegati in una sezione minore, in un locale meno frequentato⁶¹.

⁵⁷ P.C. FERRIGNI, *Vedi Napoli e poi...: ricordo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti*, [1877], R. Marghieri, Napoli 1883, p. 159.

⁵⁸ *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877*, Tipografia di S. Pietro a Maiella, Napoli 1877, p. 8, 20, 32, 34 e 60.

⁵⁹ C. ABBATECOLA, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁰ *Ivi*, p. 71. Dora Salazar, ovvero Dora Calcutt Macnamara, nata a Galway nel 1820, dopo un tirocinio parigino sulla pittura ad olio, si concentra sul genere del ritratto a pastello colorato, esponendo alle Promotrici del 1862, 1866, 1868, 1869, 1873 e 1881. A. ALOIGI, *Salazaro Demetrio*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE, *op. cit.*, p. 158. Al Museo Archeologico di Reggio Calabria sono conservati i ritratti a pastello che Demetrio e Dora Salazar si scambiarono vicendevolmente. La coppia ebbe una figlia, Fanny Salazar Zampini, scrittrice attivista per i diritti delle donne.

⁶¹ I. VALENTE, *L'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, cit., pp. 55-56. In questa sala, oltre alla Salazar, espongono altre pastelliste: la veneta Luigia Pascoli con le opere *Il primo amore* e *La Maschera*, le napoletane Anna Carignani con *Una testa di Madonna* e Antonietta Correale con *Guttenberg inventore della stampa*. Sono poi visibili le miniature della napoletana Giulia Suarez, gli acquerelli dell'inglese Julia Lucas - *Il Ponte Vecchio a Firenze* e *Dopo la tramonta, Amalfi* -, l'incisione in rame

La sezione dedicata all'arte industriale vede la partecipazione di Luisa Palombi Carrelli e di Marianna Gerundi che presenta dei fiori in cera⁶².

Queste occasioni immettono pittrici e scultrici sul mercato artistico e permettono a diverse donne di realizzarsi come artiste a tempo pieno, abbracciando carriere da professioniste. Ad attestare lo slancio degli avanzamenti professionali è anche la loro partecipazione a mostre di respiro internazionale.

L'ambiente napoletano sembra, quindi, particolarmente aperto alla pratica artistica femminile: è un contesto in cui le donne non hanno problemi a mettere in mostra le proprie opere e sono giudicate favorevolmente dalla critica. Sebbene costantemente associate ai carismi più celebri dei mariti o dei padri e valutate troppo spesso alla luce di opere a volte forzatamente ricondotte alla *femminilità*, le «mani gentili» godono delle attenzioni dei critici coevi. L'interesse riservato a queste «Signore espositrici» è molto spesso fatto di parole di incoraggiamento e di fiducia, che fanno ben sperare in carriere in ascesa.

Le immagini sono riprodotte per gentile concessione della Fototeca della Soprintendenza Speciale per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della Città di Napoli.

Sara Concilio is MA student in Art History at the University of Naples Federico II. Her main area of interest concerns social history of art and art theory between XVII and XIX century.

della fiorentina Elena Perfetti (riproduzione de *Il Giudizio Universale* di Beato Angelico) e il disegno a penna *La Conversione di Saul* della calabrese Giovannina Strani. *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877*, cit., pp. 70 e ss.

⁶²*Ivi*, pp. 92 e ss.