

1901



Figura 1 Copertina del numero speciale dell'*Illustrazione Italiana* dedicato alla IV Biennale del 1901. Venezia, collezione privata

**Storie della Biennale di Venezia**

a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa

# Le donne artiste alla Biennale d'arte di Venezia

## Le scultrici e le prime edizioni (1895-1912)

Clarissa Coidessa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This study on the theme of female participation at Venice Biennale from 1895 to 1995 contains data that allow us to outline the history of their participation, also in comparison of the male one. In order to limit the number of the analysed artists and in order to carry out a more in-depth analysis, the first ten editions of Venice Biennale (1895-1912) were chosen: for this reason, the sculpture sector was also preferred as case study. A specific situation of the Venetian exhibition has been discovered. The artistic training of some sculptors and the study of art history made it possible to understand the role of women.

**Keywords** Women artists. Sculpture. Venice Biennale. 1895-1912.

**Sommario** 1 Analisi, studio e dati di una partecipazione al femminile. – 2 La Biennale e la scultura al femminile. – 3 Le scultrici alla Biennale d'Arte di Venezia, 1895-1912.

### 1 **Analisi, studio e dati di una partecipazione al femminile**

Il tema della partecipazione femminile all'Esposizione veneziana si rivela un ambito insidioso e di non facile osservazione a causa della difficile posizione che la donna artista ha occupato nel mondo dell'arte. La nascita dell'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia si colloca in un momento stori-

---

Questo saggio prende avvio da Coidessa, Clarissa (2019). *Donne artiste alla Biennale d'arte di Venezia. Analisi e studio di una partecipazione ancora tutta da scoprire* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Nico Stringa; correlatore Stefania Portinari, a.a. 2017/2018. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.



Edizioni  
Ca' Foscari

**Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1**

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

**Open access**

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/004

37

co particolare, a cavallo fra Ottocento e Novecento, in cui nonostante il numero delle giovani donne che si affacciano al mondo dell'arte sia in crescita sono ancora poche coloro che hanno il coraggio e la possibilità di perseguire una carriera in cui, come segnala Maria Antonietta Trasforini, persistono prepotentemente

i segni del genere, ovvero di quelle costruzioni storiche del maschile e del femminile che collocano gli individui in posizioni asimmetriche rispetto al linguaggio, al potere e ai significati. (Trasforini 2017, 27)

Si è inteso dunque indagare la presenza delle donne artiste alla Biennale d'arte di Venezia prendendo in considerazione un ampio arco temporale di cento anni che si estende dal 1895, anno di apertura della rassegna veneziana, al 1995. Contemplando esclusivamente il settore delle arti visive, l'obiettivo perseguito è stato quello di scoprire chi furono le partecipanti e tentare di comprendere quale fosse la posizione da loro occupata all'interno di questo specifico contesto.

Il primo passo compiuto è stato un lungo lavoro di analisi e compilazione dei dati effettuato sul numero delle donne artiste, che ha permesso di censire per la prima volta in maniera organica le espositrici presenti nelle edizioni della rassegna veneziana. Questo ha portato alla loro individuazione nel panorama generale dei partecipanti e alla raccolta delle informazioni relative alla loro consistenza.<sup>1</sup> Un secondo risultato ottenuto è stata la creazione di due tipologie di schede: le prime raccolgono le informazioni relative alle opere presentate dalle artiste in ogni singola edizione della Biennale di Venezia dal 1895 al 1995. Le seconde riportano l'elenco dei nomi delle espositrici (in ordine alfabetico), la data di partecipazione, il numero delle presenze all'Esposizione veneziana e, quando rinvenuti, i dettagli anagrafici di ognuna di loro.

Sono 1.648 le donne individuate. Come si evince dal primo grafico [graf. 1], che mostra la totalità dei partecipanti alla Biennale di Venezia suddivisi per genere, visibile ed incontestabile è la netta e preponderante superiorità degli artisti uomini rispetto alle donne. Se le artiste come detto sono 1.648, gli uomini sono 12.607. Facendo un calcolo sul totale delle esposizioni registrate, risulta che gli uomini abbiano esposto per il 91,04% mentre le donne per l'8,28%.

Nel grafico si può notare, inoltre, la presenza di una terza categoria, quella dei nomi *To be defined* (sigla TBD), derivante da alcune situazioni in cui la determinazione del genere di ogni singolo esponen-

**1** In questa analisi si è deciso di non prendere in considerazione collettivi di artisti stranieri la cui problematicità non consente di reperire i nomi dei membri costituenti. Cf. anche Vergine 1980; Pancotto 2006; Pajusco 2017.

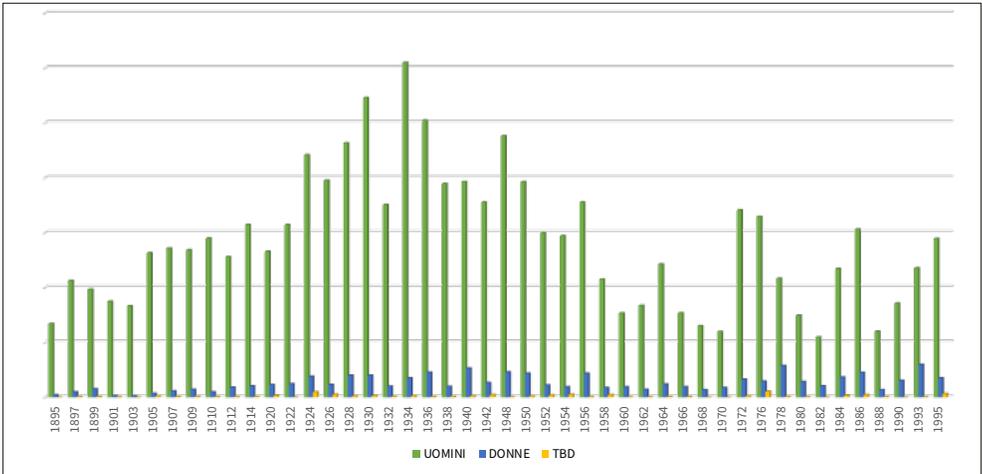


Grafico 1 Totale dei partecipanti suddivisi secondo le categorie di genere, 1895-1995

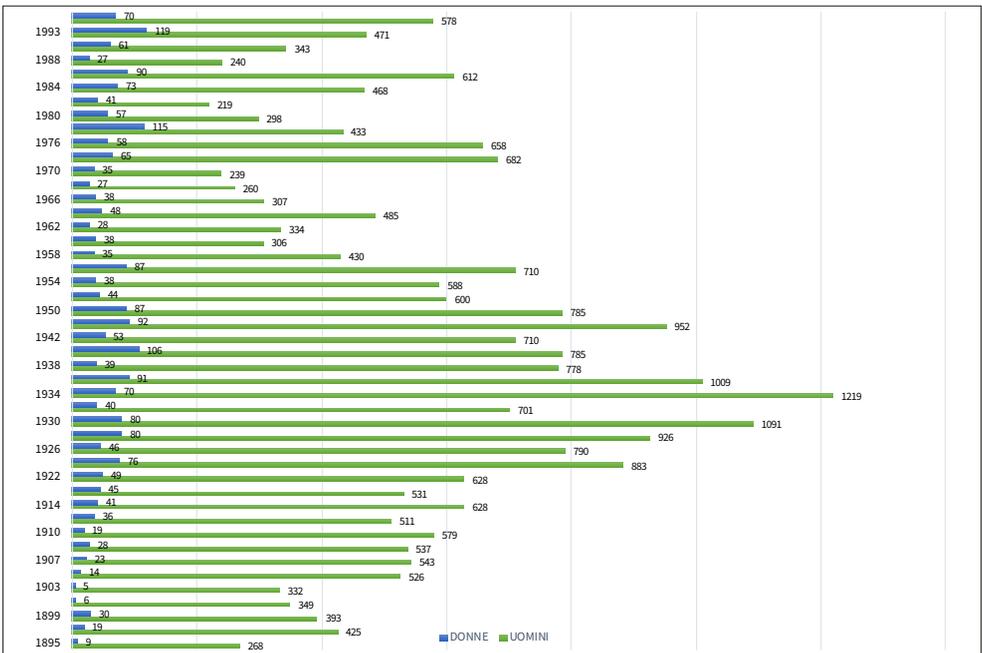


Grafico 2 Rapporto artisti uomini-artiste donne negli anni, 1895-1995

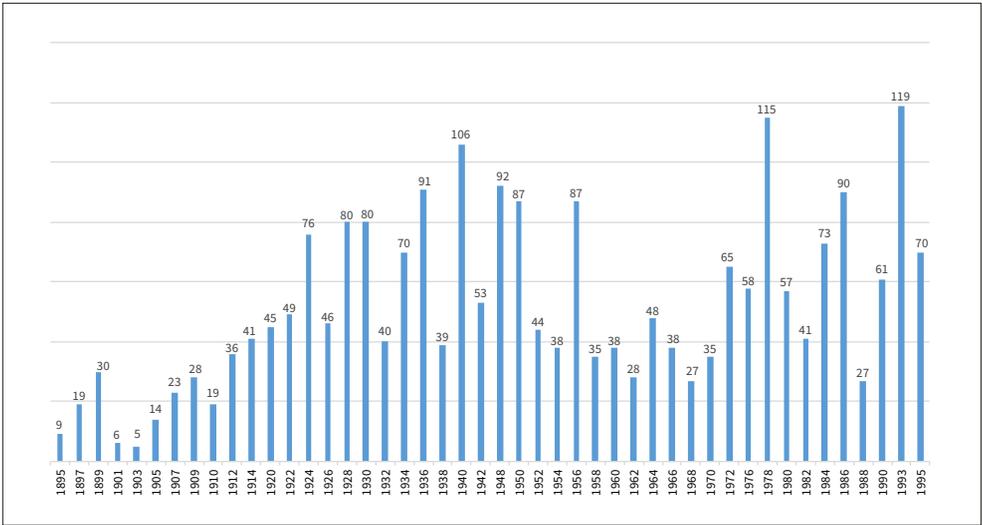


Grafico 3 Le donne artiste, diagramma a barre verticali (1895-1995)

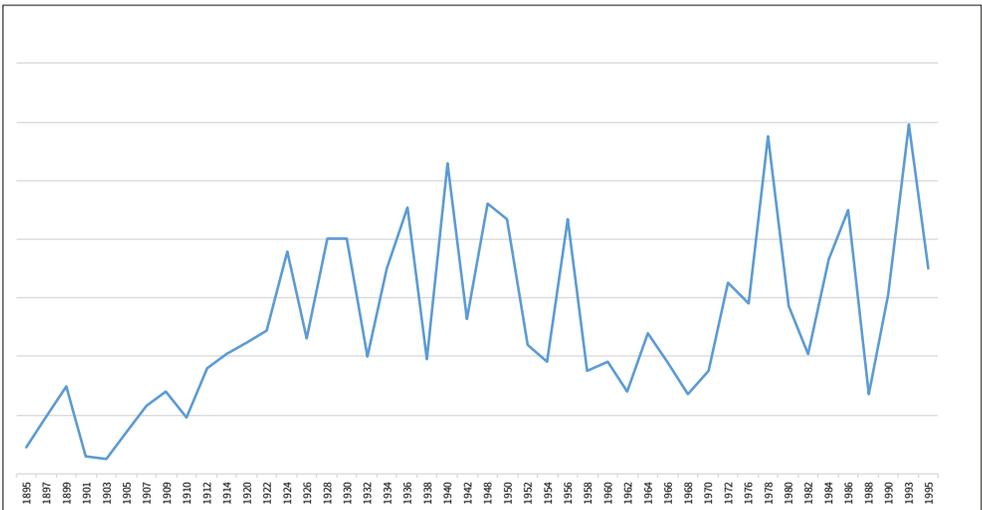


Grafico 4 Le donne artiste, diagramma a linee (1895-1995)

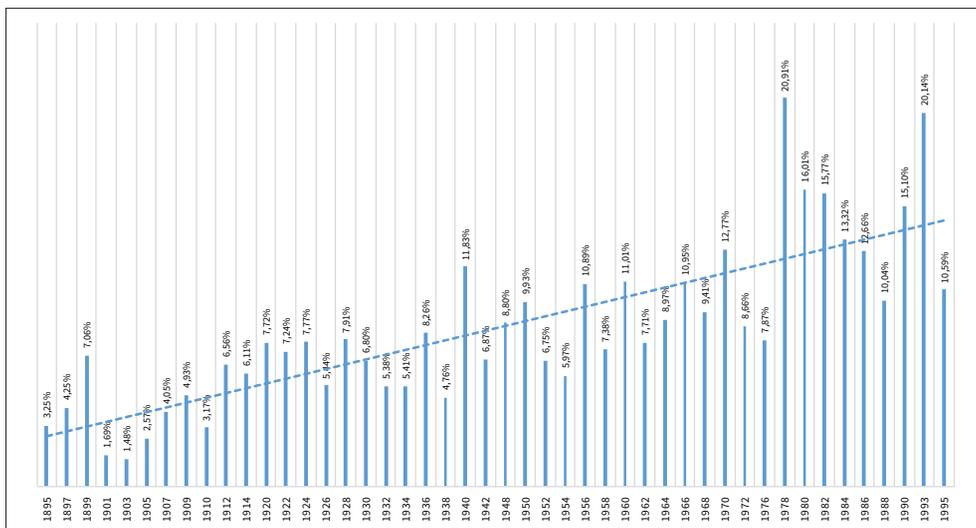


Grafico 5 Percentuali delle donne artiste sul totale dei partecipanti, 1895-1995

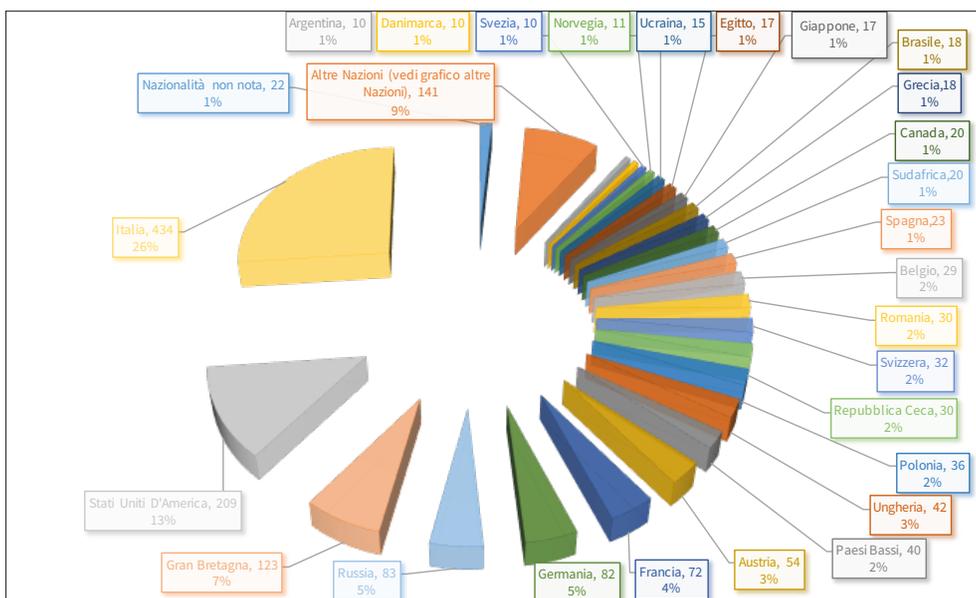


Grafico 6 Percentuali delle donne artiste per nazione, 1895-1995

te si è resa impossibile. Tale gruppo rappresenta una bassa se non minima percentuale: si tratta mediamente del 0,68% sul totale, un numero che dunque non influisce notevolmente sull'analisi di dati.

Osservando la variazione annuale dei partecipanti uomini e donne alla Biennale d'arte di Venezia [graf. 2], le annate 1928, 1940, 1948, 1956, 1978, 1990 e 1993 risultano momenti storici particolarmente favorevoli per le artiste: vi si registra un aumento pari al doppio o una crescita definibile notevole rispetto all'annata precedente, non riscontrabile invece nel caso della partecipazione maschile. Nel 1978, in particolare, gli uomini sono più che dimezzati rispetto all'edizione del 1976 mentre le artiste aumentano considerevolmente: si passa da 58 a 115 espositrici.<sup>2</sup>

Se i dati riportati fino ad ora si riferivano alla duplice presenza maschile e femminile all'interno dell'Esposizione d'Arte della Città di Venezia, il diagramma a barre verticali [graf. 3] e il successivo diagramma a linee [graf. 4] si concentrano esclusivamente sui dati relativi alle donne artiste che esposero dal 1895 al 1995.

Si può notare, ad una prima visione, quanto discontinua e variabile sia la presenza delle espositrici alla rassegna veneziana. Il grafico è caratterizzato da un andamento tendenzialmente sinusoidale: si registra un generale aumento fino al 1950, fatta eccezione di annate numericamente più basse che interrompono la tendenza crescente quali il 1926, 1932, 1938 e il 1942. Segue poi un andamento piuttosto basso fino al 1970 ed infine vi è una generale e tendenziale risalita, caratterizzata da picchi nelle edizioni della Biennale del 1978 (115 artiste) e del 1993 (119 artiste), anno che registra il culmine della presenza della donna alla Biennale di Venezia.

Di notevole interesse è soffermarsi sulle percentuali delle artiste sul totale degli espositori. Il grafico [graf. 5] mostra come non si giunga mai alla soglia del 50%. Il picco massimo si registra nel 1978 con una percentuale femminile del solo 20,91%. Sono dati significativi.

La linea di tendenza presente all'interno del grafico dimostra tuttavia che, nonostante la percentuale delle donne artiste dal 1895 al 1995 sia bassa, l'andamento è crescente col passare degli anni. Si registrano dei livelli più spiccatamente alti nelle edizioni della Biennale del 1978 (20,91%), del 1980 (16,01%), del 1982 (15,77%), del 1990 (15,01) ed infine del 1993 (20,14%).

Il grafico sulle percentuali delle donne artiste per nazione, 1895-1995 [graf. 6] e il grafico sulle percentuali della categoria «Altre nazioni», 1895-1995 [graf. 7], accertano infine l'internazionalità delle donne artiste all'Esposizione veneziana.

---

<sup>2</sup> Le annate 1901, 1932, 1938, 1942, 1952 e 1980 registrano invece un dimezzamento della presenza femminile.

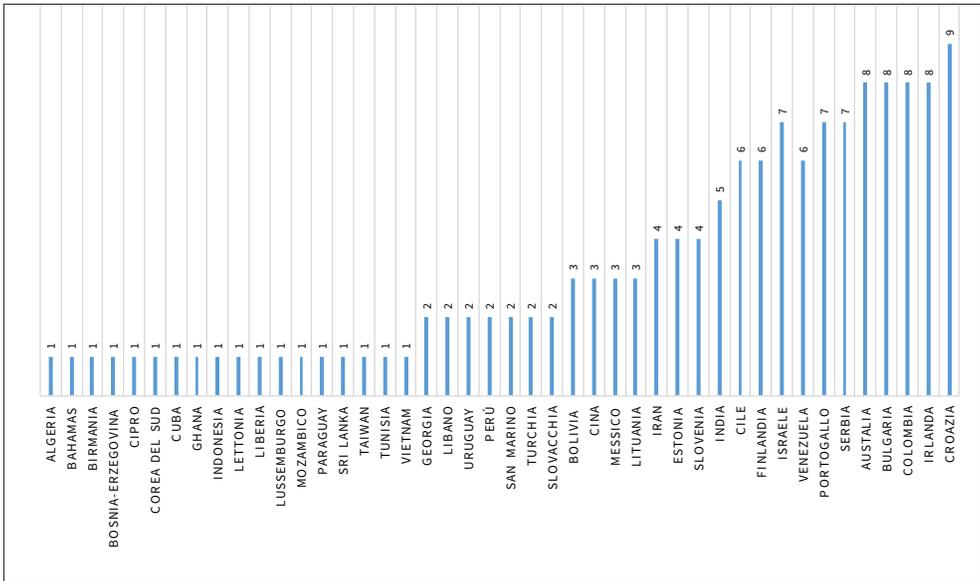


Grafico 7 Percentuali della categoria «Altre nazioni», 1895-1995

Le nazioni maggiormente rappresentate negli anni furono l'Italia (26%), gli Stati Uniti d'America (13%); la Gran Bretagna (7%) e infine la Russia e la Germania (5%).<sup>3</sup>

I risultati mostrati fino ad ora si sono avvalsi di un approccio di tipo quantitativo, che rappresenta un aspetto fondamentale e imprescindibile della ricerca.

La storia della partecipazione femminile alla Biennale di Venezia non può rimanere tuttavia solo un fatto numerico. L'indagine è stata così affiancata da un approccio di tipo qualitativo, volto a scoprire un mondo immenso, fatto di storie e vicende artistiche al femminile che si intrecciarono e vissero tramite le opere nelle sale della rassegna veneziana.

Il percorso non è stato facile ma è stato perseguito con la volontà di definire la posizione occupata dalle artiste all'epoca della loro partecipazione alla Biennale, esaltando il valore e l'arricchimento che esse vi apportarono.

In questo tentativo, vista l'ampiezza temporale presa in considerazione e l'alto numero di espositrici, la migliore idea è parsa quella di concentrarsi esclusivamente sulle prime dieci edizioni che han-

<sup>3</sup> In questi due grafici non sono comprese 22 artiste di cui non è stato possibile determinare la nazionalità.

no caratterizzato l'Esposizione Internazionale della città di Venezia, dal 1895 al 1912, esaminando le 189 donne che vi hanno preso parte.

Dal punto di vista storico e temporale è parso corretto cominciare la ricerca dal principio, dall'apertura della Biennale nel 1895. Le dieci annate scelte hanno permesso poi di contare su una visione generale abbastanza ampia che ha reso possibile compiere analisi e confronti sui dati. Gli anni compresi fra il 1895 e il 1912 si situano, infine, in un periodo particolare per la storia della donna artista. Sono questi, anni caratterizzati da forti cambiamenti che vedono le donne impegnate in una faticosa battaglia per la propria affermazione nel mondo dell'arte. Il numero di figure femminili che vi si dedica registra un forte aumento e

il lavoro dell'arte cominci[a] a rappresentare per molte, e di diverse classi sociali, una passione da trasformare in lavoro, una strada per il cambiamento della propria vita. (Trasforini 2017, 68)

L'aumento dell'alfabetizzazione delle donne, che si registra alla fine dell'Ottocento, porta le artiste ad una nuova consapevolezza: la necessità di ambire ad una migliore formazione, «ad un riconoscimento pubblico [volto all'affermazione di un proprio] status professionale» (Trasforini 2017, 67).

Rimane tuttavia indiscutibile che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento venisse ancora compiuta una differenza, come scrive Martina Corgnati, fra

'Arte' con la 'a' maiuscola e 'arte delle donne', una categoria a parte, non omogenea e non comparabile alla prima. (Corgnati 2004, 2)

Quale dunque si è rivelata la posizione delle donne che hanno esposto alla Biennale di Venezia nelle sue prime dieci edizioni? Quale il loro status di artiste?

Le 189 espositrici sono state, escludendo un piccolo gruppo di aristocratiche dilettanti,<sup>4</sup> professioniste dell'arte che si sono distinte nel panorama artistico della propria nazione e al di fuori di essa. Molte hanno avuto riconoscimenti ma tutte hanno dimostrato bravura e capacità di sperimentare il vasto repertorio di tecniche artistiche loro disponibile a dispetto di quell'

<sup>4</sup> Sono cinque le artiste amatoriali, il cui avvicinamento all'arte costituiva uno dei numerosi tasselli dell'ineccepibile educazione richiesta per una signorina di rango elevato. Nel 1895 si incontra Sofia Cacherano di Bricherasio (Torino 1867-Miradolo 1950), nel 1899 la contessa Maria Camerini Scola (Rovigo 1864-Creazzo 1937) e Nerina Pisani Volpi di Misurata (Firenze 1875-Roma 1942). Segue l'edizione del 1903 con Dada Albrizzi, quella del 1909 che vanta la partecipazione della contessa delle Fiandre Marie Louise Alexandrine Karoline Von Hohenzollern-Sigmaringen (Inzighofen 1845-Bruxelles 1912) ed infine la Biennale del 1912 con la baronessa Carla Celesia di Vagliasco (Firenze 1868-Collesalveti 1939).

infido stereotipo che attraversa la storia dell'arte e si rafforza nell'800 [...] che presenta le donne come prive di creatività, incapaci di significativi contributi e influenze nel campo artistico [...] negandone l'eterogeneità, la diversità e dunque la specificità del loro produrre e delle loro opere. (Trasforini 2017, 33)

La maggior parte di esse studiarono e si formarono presso le accademie, gli atelier di artisti e le scuole private, furono premiate con prestigiosi riconoscimenti e quasi tutte furono membri di associazioni o società artistiche.<sup>5</sup> Fra loro, molte aprirono un proprio atelier. Ne sono un esempio Dora Hitz e Tini Rupprecht che esposero alla Biennale del 1897, le sorelle Macdonald che si incontrano in quella del 1899, le americane Cecilia Beux, Elizabeth Elliot Shippen Green e Bessie Vonnoh Potter che parteciparono nel 1909 e infine la polacca Olga Boznanska e Theresa Feodorowna Ries che esposero l'anno successivo. L'apertura di un atelier assumeva un ruolo determinante, da intendere come «il simbolo di una nuova consapevolezza del proprio status di artista» (Bartoleina 2003, 76). Infine, alcune fra le donne artiste presenti all'Esposizione veneziana si dedicarono all'insegnamento dell'arte o fondarono scuole d'arte.<sup>6</sup> Un simile interesse per l'arte non poteva appartenere quindi ad una dilettante, categoria in cui le artiste venivano inserite, ma essere proprio solo di chi aveva scelto l'arte come propria ragione di vita.

## 2 La Biennale e la scultura al femminile

Un campo che si è dimostrato particolarmente interessante e ricco di rivelazioni è stato senza dubbio quello della scultura. L'Esposizione Internazionale della Città di Venezia rappresenta, in quest'ambito, un caso di grande eccezionalità.

Nella faticosità del lavoro e nella durezza dei materiali da trattare, sono da sempre stati individuati gli ostacoli che per lunghi anni hanno giustificato il tentativo di interdire alle donne il genere della scultura. Quest'ultima era considerata un mestiere da uomo, non adatto alle signorine per bene.

---

<sup>5</sup> Da sempre le associazioni hanno avuto un ruolo importante di aggregazione sociale. Sono luoghi in cui si facevano «circolare informazioni sulle innovazioni artistiche [...] [e si presentavano come occasione] di valutazione e autovalutazione degli artisti. L'appartenenza delle donne ad essi era un fattore dunque di fondamentale importanza segno della possibilità concessa all'artista di essere perfettamente inserita nel suo tempo» (Trasforini 2017, 45).

<sup>6</sup> Tra le insegnanti troviamo i nomi di Aletta Jacoba Von Thol che espose alla Biennale del 1897, Jassie Marion King che partecipò a quella del 1899 e Käte Kollowitz che prese parte all'edizione del 1909. Fondarono invece scuole d'arte Dora Hitz (Biennale 1897), Ernestine Schutze Naumburg (Biennale 1901) e Ketty Gilson (Biennale 1909).

In generale, a sfavore della scultura delle donne giocavano [...] la prevalenza dello studio del nudo e dell'anatomia, il costo dei materiali, oltre alla necessità di un corredo di attrezzi più da grande laboratorio che da piccolo studio, come la necessità di un atelier con trespoli, gessi, creta. (Trasforini 2017, 126)

A cavallo tra Ottocento e Novecento erano quindi poche coloro che avevano il coraggio e la volontà di intraprendere un percorso che si prospettava arduo e faticoso, situazione che rimarrà invariata in tutta la prima metà del Novecento fino agli anni Sessanta, momento in cui le scultrici saranno pienamente libere di creare e di acquisire visibilità e credibilità anche in questo settore dell'arte (Bartolena 2003, 152).

Andando a indagare le donne artiste che si dedicarono alla scultura nelle prime dieci edizioni della rassegna veneziana, è stato inaspettato scoprire che, nonostante il loro esiguo numero, esse siano state, senza ombra di dubbio, numericamente superiori alle espositrici dei settori del decorativo.

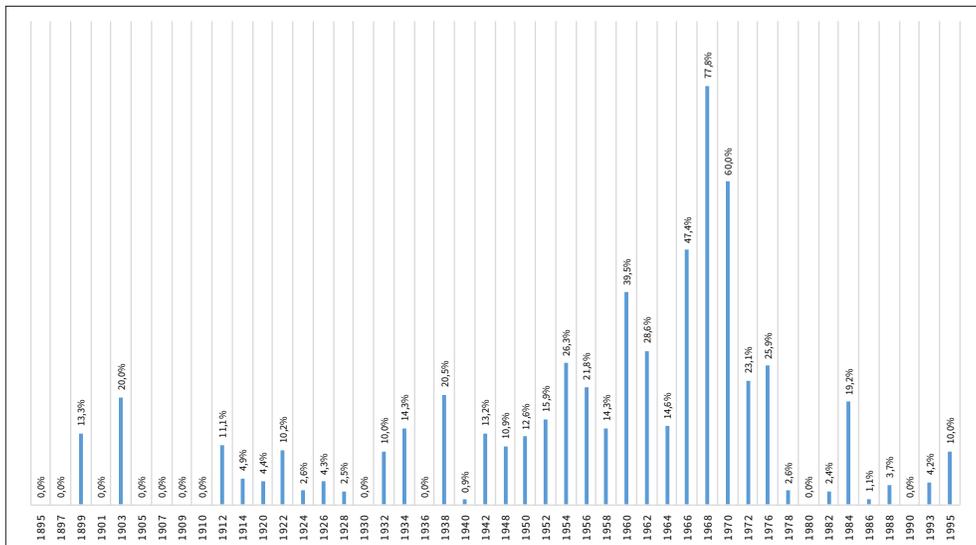
È questa una situazione decisamente rilevante, considerata l'idea generalmente diffusa che l'arte decorativa rappresentasse il genere prediletto dalle donne artiste e che la scultura al contrario non lo fosse. A cavallo fra Ottocento e Novecento il decorativo era visto come una caratteristica intrinsecamente propria della donna e trovava la sua ragione d'essere nel ruolo occupato dalla figura femminile nella società d'allora. Oltre che madri e mogli, le donne avevano il compito di occuparsi della casa, luogo a loro destinato.

Le donne [...] ornano la casa con la propria presenza ma anche con le risorse del loro spontaneo talento. Sono decorative e decoratrici; un ruolo, quest'ultimo, che cominciano a non esercitare più soltanto tra le pareti domestiche. (Altea 2012, 32)

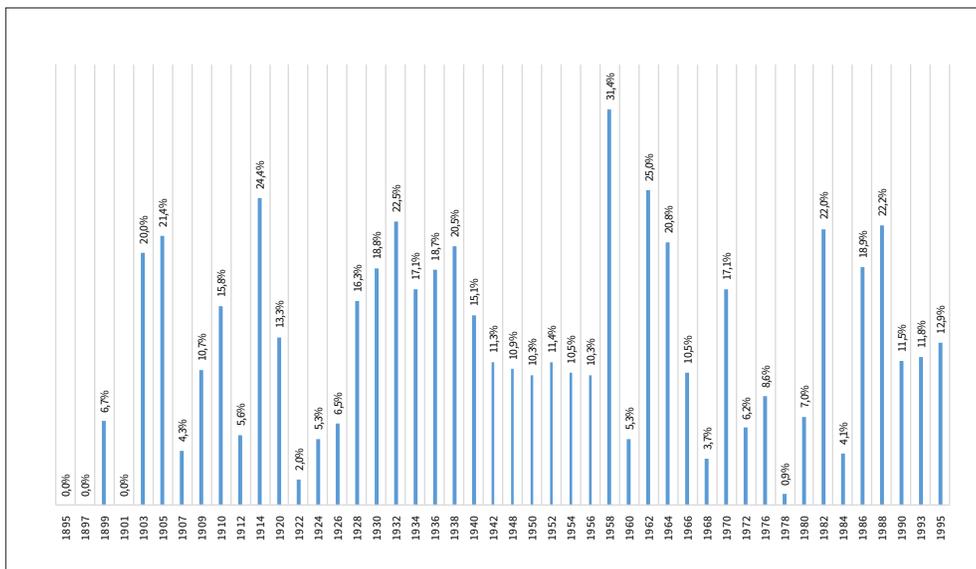
Linda Nochlin si domandava a tal proposito se le donne non fossero state «dirottate nelle cosiddette arti minori o decorative perché queste erano considerate meno esigenti e certo [...] meno prestigiose» (Harris Sutherland-Nochlin 1979, 55). È possibile e quasi certo che ciò sia accaduto: se un'artista dell'epoca desiderava diplomarsi nel modo dell'arte, l'unico settore loro aperto era quello delle arti decorative (Harris Sutherland-Nochlin 1979, 48).

Il grafico sulle percentuali delle donne artiste che espongono opere di Arte Decorativa, 1895-1995 [graf. 8] e il Grafico sulle percentuali delle donne artiste che espongono opere di Scultura, 1895-1995 [graf. 9], permettono di comprendere, attraverso un loro confronto, la singolare situazione che caratterizza la Biennale di Venezia.

Analizzando il settore delle Arti decorative si nota la loro assenza durante la prima edizione dell'Esposizione veneziana. Tale scelta era stata compiuta per distinguersi dall'Esposizione Nazionale Arti-



**Grafico 8** Percentuali delle donne artiste che espongono opere di Arte Decorativa, 1895-1995



**Grafico 9** Percentuali delle donne artiste che espongono opere di Scultura, 1895-1995

stica organizzata ai Giardini nel 1887, mostra che aveva lasciato largo spazio al decorativo (Scotton 1995, 123). È invece il 1899 che dà avvio all'esposizione femminile di opere d'arte decorativa.

Osservando l'arco temporale fino al 1912, si assiste alla mancanza di espositrici nelle edizioni del 1897, del 1901 e in quelle dal 1905 al 1910.

Le percentuali delle artiste sono da considerarsi quindi basse ed è stato sorprendente notare che lo rimarranno anche nelle annate successive fino al 1995. Si registrano numeri più alti solamente dal 1965 al 1970, in cui si supera la soglia del 50% nelle edizioni del 1968 e del 1970, con la percentuale massima registrata all'Esposizione d'arte del 1968 (77,8%).

Guardando invece al campo della scultura, se nelle prime due edizioni non vi sono artiste che espongono opere di questo genere, è l'annata del 1899 che apre la strada ad una loro partecipazione. Con una breve assenza nel 1901, dall'Esposizione veneziana del 1903 fino al 1912 quella delle scultrici sarà una presenza costante, priva di assenze fino al 1995.

### **3 Le scultrici alla Biennale d'Arte di Venezia, 1895-1912**

Le artiste che, nelle prime dieci edizioni della Biennale di Venezia, si dedicarono alla scultura furono tredici.

Nel 1899 si incontrano Isa Albazzi e la contessa Maria Camerini Scola (Rovigo 1864-Creazzo 1937). Nel 1903 espose Therese Feodorowna Ries (Mosca 1874-Lugano 1950), che presenterà due sculture anche nel 1910.

Alla Biennale del 1905 parteciparono Eliza Beetz (Schaerbeek 1875-Neuilly-sur-Seine 1949), Charlotte Gabrielle Besnard (Parigi 1855-Parigi 1930) e Ilse Twardowsky-Conrat (Vienna 1880-Monaco di Baviera 1942).

Il 1907 fu l'anno di Irma von Duczynska (Leopoli 1870-Monaco 1932). L'Ottava Esposizione Internazionale d'Arte del 1909 vide invece la partecipazione di tre scultrici: Martha Bauer, Eberle Mary Abastenia St. Leger (Webster City 1878-Webster City 1942) e Bessie Vonnoh Potter (Saint Louis 1872-New York 1955), mentre la Biennale del 1910, di Elza Kalmár Kövesházi (Vienna 1876-Budapest 1956) e Melicent Stone (Havant 1868-1922). La X. Esposizione Internazionale d'Arte infine registrò la presenza di Maria Antonietta Pogliani (Castell'Alfero 1886-Roma 1956) e nuovamente quella dell'inglese Melicent Stone.

Il numero delle artiste nominate è indiscutibilmente basso. Se da un lato questo è collegabile, come detto, alla difficile accettazione da parte del pubblico e della società della donna scultrice e alle difficoltà e agli ostacoli che coloro che si dedicavano a quest'ar-

te incontravano nel proprio cammino, dall'altro può essere tuttavia riconducibile ad una specificità propria della Biennale di Venezia. Nelle prime edizioni alla scultura è riservata nel complesso una minore attenzione rispetto alla pittura (Fergonzi 1995, 103). Solitamente, le esposizioni nazionali ed internazionali ottocentesche ponevano le opere di scultura nei corridoi di ingresso degli edifici, creando un effetto di monumentale grandezza. L'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia decise invece di virare verso una scelta opposta. Venne evitato di «riservare alla sola scultura l'ambiente più ampio e scenografico del Padiglione centrale» (Fergonzi 1995, 103) ponendola in dialogo con i dipinti, numericamente superiori. Le opere scultoree si trovavano così ad avere rilievo minore rispetto a quelle pittoriche.

Nell'osservare in modo più ravvicinato le figure delle artiste scultrici e nell'indagare la loro storia,<sup>7</sup> colpisce notevolmente l'eccellente qualità e la bellezza delle loro opere, unite ad un grande carattere e a una forte personalità che permise loro di brillare nel firmamento degli artisti espositori.

Esemplare è il caso di Charlotte Gabrielle Dubray Besnard, che in vita godette di un grande successo raggiunto con duro lavoro e caparbia.

Per la propria formazione artistica, l'artista parigina mise in atto un efficace e rigoroso programma che le permise di eguagliare la preparazione e il percorso compiuto dai colleghi maschi all'Accademia di Belle Arti di Parigi, il cui ingresso fu interdetto alle donne fino al 1897. Le sue parole d'ordine erano «étudier, puis se faire remarquer au Salon, pour enfin décrocher des commandes» (Moreau-Sionneau 2013, 4). La fase dello studio avveniva attraverso la copia attenta e meticolosa delle opere del padre Gabriel-Vital Dubray (1813-1892), facendo proprio un particolare stile accademico che caratterizza i lavori della prima giovinezza.

La grande forza di volontà e il carattere di Charlotte Dubray Besnard, le permisero così di farsi strada nel campo dell'arte scultorea, giungendo, come sperato, a partecipare in numerose occasioni al celebre Salon che si teneva con cadenza annuale nelle sale del Louvre e ad essere premiata nel 1900 con la medaglia d'argento all'Esposizione Universale di Parigi per l'opera *Saint François* (Moreau-Sionneau 2013, 6). Tale risolutezza si coglie nelle parole della critica d'arte francese, Camille Mauclair, che ne delineò la personalità affermando che ella fosse «très féminine avec un cerveau quasi masculin» (Mauclair 1914, 124).

---

<sup>7</sup> Non è stato possibile delineare il profilo delle artiste Isa Albazzi, Martha Bauer e Melicent Stone a causa della mancanza di informazioni sulle prime e delle esigue notizie rinvenute sulla terza.

Nel momento in cui Charlotte Dubray Besnard espose alla Biennale di Venezia ella aveva quindi già raggiunto un ampio riconoscimento presso un'importante esposizione, al pari dei colleghi uomini.

Nell'ottava sala dell'Esposizione d'Arte di Venezia, la sala francese, Charlotte Besnard espose due sculture: *Busto della signora G.* e *Busto della Signora Aman-Jean*, sua cara amica.

In quest'ultima opera, la Besnard lavora al genere del ritratto ad occhi chiusi, testimone del passaggio, compiuto dall'artista parigina, da una fase d'impronta accademica ad una di più libera sperimentazione di novità iconografiche. Esso «n'a plus rien à voir avec un portrait réaliste. La pose originale traduit au contraire un degré d'intimité réelle et illustre le goût qu'ont les artistes idéalistes» (Moreau-Sionneau 2013, 10). L'amica è colta in una posa dolce e sognante, con il capo reclinato verso destra. È una rappresentazione di grande delicatezza che esprime l'affetto e l'amorevolezza provata per la protagonista.

Nella lista dei nomi degli artisti che esposero alla Biennale di Venezia, il cognome Besnard compare più di una volta: oltre al marito Albert Besnard (1849-1934), illustre pittore e incisore parigino,<sup>8</sup> si distingue anche il nome di Philippe Besnard, terzogenito della coppia, che partecipò all'Esposizione veneziana nel 1930 e nel 1934 con opere di scultura. L'intera famiglia Besnard, ad eccezione del primogenito Robert, fece dell'arte la propria professione. La secondogenita, Germain seguì le impronte della madre divenendo scultrice mentre Jean si dedicò alle arti decorative con la realizzazione di ceramiche.

Quello di Charlotte si presenta quindi come il caso di un'artista che riuscì a coniugare perfettamente vita professionale e vita familiare, minando il pregiudizio diffuso secondo il quale il problema della donna artista nasceva dall'idea che quest'ultima non fosse capace di conciliare il ruolo di artista con quello di moglie e di madre (Corgnati 2004, 1).

È di notevole interesse soffermarsi anche sul ruolo ricoperto dalla Besnard come moglie di un famoso e rinomato artista.

Le donne artiste che si sono legate sentimentalmente ad un proprio collega sono numerose. Nell'ambito dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia ne sono un esempio Sientje Van Houten Mesdag, moglie del pittore olandese Hendrik Willem Mesdaga, e Etha Fles, compagna di vita di Medardo Rosso, che esposero alla Biennale nel 1895; Juliette Wytsman, compagna di Rodolphe Wytsman, e Gesina Mesdag Van Calcar, moglie del pittore Taco Mesdag, che parteciparono a quella del 1899.

---

<sup>8</sup> Albert Besnard partecipò a numerose edizioni della Biennale veneziana: fu presenza costante dal 1895 al 1909, edizione in cui gli venne dedicata una mostra individuale. Esposo inoltre nel 1912, 1922, 1924 ed infine nel 1934.

Tali relazioni se da un lato permettevano alle artiste di approfittare della notorietà di cui godeva il marito per avere una maggiore visibilità nelle mostre, dall'altro le relegava in una posizione marginale e limitata vissuta all'ombra del successo del proprio consorte. La storia della scultrice Beetz-Charpentier che espose, come la Besnard, alla Biennale di Venezia nel 1905,<sup>9</sup> ne è un esempio. Scarse sono le notizie reperite sulla sua formazione ed affermazione come artista. Eliza viene ricordata principalmente come moglie in seconde nozze dello scultore Alexandre Charpentier, suo maestro.<sup>10</sup>

Il caso di Charlotte Besnard è invece diverso. È stata avanzata l'ipotesi che lei non abbia occupato un ruolo secondario nella relazione con il marito ma che abbia avuto, al contrario, una certa influenza sulla sua carriera, le sue relazioni e sul suo successo a Londra.<sup>11</sup>

La grinta, lo spirito imprenditoriale e di autopromozione, unite alle notevoli capacità dimostrate in ogni campo<sup>12</sup> hanno reso Charlotte Gabrielle Besnard una grande artista, riconosciuta nel panorama artistico europeo e francese di fine Ottocento e inizio Novecento.

Nel gruppo delle scultrici presenti nelle dieci edizioni prese in esame, un'altra figura che si rivela intrigante è quella della russa Therese Feodorowna Ries. L'artista espose alla Biennale in due occasioni: nel 1903 presentando tre opere intitolate *Busto del conte Giovanni Hellmer*, *Busto dello scultore Prof. Hellmer*, *Il bacio* e nel 1910 con *La caduta*, lavoro in marmo e *L'anima ritorna a Dio*, in gesso.

L'artista condivide con le scultrici Ilse Twardowsky-Conrat, Irma von Duczynska ed Elza Kalmár Kövesházi,<sup>13</sup> la città di Vienna come luogo prescelto per la propria formazione artistica. Dopo aver passato una difficile giovinezza a Mosca, segnata dalla perdita di un figlio, dal divorzio con il marito e dall'espulsione dall'Accademia di Belle arti di Mosca a causa dell'irriverenza del suo carattere, Therese Feodorowna Ries decise nel 1894 di trasferirsi nella capitale austriaca per affinare le sue doti di scultrice (Johnson 2012, 205). Poiché l'Accademia di belle arti viennese non accettava ancora la

**9** Eliza Beetz-Charpentier presentò alla Biennale veneziana, nella V Sala internazionale, tre sculture una targa di bronzo caratterizzata da dei ritratti del marito.

**10** *Elisa Beetz-Charpentier*, Notice Artiste n° 2686, Musée d'Orsay, 2006-2019.

**11** Tale ipotesi è stata presentata dalla studiosa Chantal Beauvalot, che ha individuato nelle conoscenze intessute dalla Besnard con gli aristocratici inglesi, l'arma del rapido successo del marito (Moreau-Sionneau 2013, 15).

**12** La Besnard organizzò l'Exposition des femmes peintres al Salon du Lyceum di Parigi nel 1908 e fu autrice di articoli dedicati all'insegnamento dell'arte nelle scuole. (Moreau-Sionneau 2013, 13-14).

**13** Ilse Twardowsky-Conrat partecipò con un ritratto in marmo alla Sesta Esposizione Internazionale d'Arte del 1905 mentre l'artista Irma von Duczynska vi espose nel 1907 con l'opera in bronzo intitolata *Fratelli*. L'ungherese Elza Kalmár Kövesházi infine prese parte alla Biennale veneziana del 1910 con tre bronzi dal titolo *Fanciullo che danza*, *Danzatrice greca*, *Salomè* e alle successive edizioni del 1924, 1928 e 1932.

presenza femminile nei corsi che vi venivano impartiti,<sup>14</sup> la ventenne Ries convinse lo scultore Edmund von Hellmer a prenderla sotto la sua ala:

he at first demurred, but when he saw a photograph of her *Sleepwalker*, he gave her studio space at the Academy. (Johnson 2012, 205)

Si evince quindi che le doti innate di Therese dovevano essere notevoli, e che tali capacità le permisero prontamente di raggiungere grande fama e notorietà nell'ambiente viennese. Fanno sorridere a questo proposito le parole dello scrittore Karl Kraus, che, in occasione dell'apertura dell'atelier dell'artista russa al Palazzo Liechtenstein nel 1906, esclamò:

Too much Feodorowna Ries! A windstorm of publicity is blowing the Viennese leaflet-woods. (Johnson 2012, 1)

L'apice del successo era stato tuttavia raggiunto dall'artista anni prima, verso la seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, quando, dopo una visita al suo studio, fu invitata da Klimt e dagli altri membri della Secessione ad esporre le proprie sculture al Palazzo della Secessione di Vienna (Johnson 2012, 1).<sup>15</sup>

Guardando le opere create dalla Feodorowna si può certamente comprendere la ragione del suo grandioso successo: le sculture, d'impronta rodiniana, colpiscono per la forza che emanano, per l'espressività della materia che le compone e le movimentano. Se un'opera come *La strega* aveva destato scompiglio e scosso gli animi per la forte caratterizzazione del volto che era molto lontano dal consueto canone di bellezza, i capolavori esposti dall'artista alla Biennale di Venezia affascinano.

L'abbraccio che lega i due innamorati ne *Il bacio* è appassionato e struggente, l'opera funeraria *L'anima ritorna a Dio* è invece conturbante. Una figura seminuda con le braccia chiuse sul petto, è accolta fra quelle di una più grande che avvolge il suo volto, nascondendolo alla vista. Ciò che colpisce è la rappresentazione non dettagliata, sfuggente, quasi astratta di Dio e il vortice che si crea nel momento in cui l'uomo e la sua anima ritornano a lui.

<sup>14</sup> L'accademia aprì le sue porte alle artiste solo nel 1921. Si noti in questo il forte ritardo rispetto alla Russia (Johnson 2012, 205).

<sup>15</sup> Si racconta inoltre che August Rodin «un giorno, a Parigi, dinanzi alle opere della Ries, le strinse la mano, dichiarandole: 'noi siamo parenti'» (Malagola Carlo, «Una scultrice russa. Theresa Feodorowna Ries», *Airs et Labor. Musica e musicisti. Rivista mensile illustrate*, 61(7), 15 luglio 1906).

---

The artist has ingeniously broken with all conventions. All grave angels and urn carriers are set aside. But she has found something powerful to replace these, portraying neither earthly departure nor sorrowful end, but rather a shining new beginning: the union of the soul with God.<sup>16</sup>

Le tracce della scultrice russa iniziano a perdersi durante la fine degli anni Trenta del Novecento, quando lo studio di Therese Feodorowna Ries fu confiscato dai tedeschi e molte delle sue opere furono danneggiate o distrutte durante la guerra. È questo un destino che ha accomunato numerosi artisti in quei momenti difficili. Ne è un esempio la storia della scultrice viennese Ilse Twardowsky-Conrat che, nel 1942, decise di togliersi la vita dopo aver ricevuto un secondo ordine di espulsione.<sup>17</sup> Colpisce come la versatilità artistica e l'ammirazione che le sue opere avevano suscitato, abbiano potuto essere così bruscamente interrotte dalla sua morte.

La presenza delle artiste americane Eberle Mary Abastenia St. Leger e Bessie Vonnoh Potter, permette infine di volgere uno sguardo anche alla situazione della scultura negli Stati Uniti.

L'America a differenza dell'Europa era un paese in cui fu più facile per le artiste dedicarsi a questo genere d'arte.

In questo settore [...] le donne venivano incoraggiate a diventare scultrici proprio perché la scultura era indicata come un nuovo campo dell'arte americana, non ancora eccessivamente associata ad artisti maschi. (Trasforini 2017, 125)

L'attività di Eberle Mary Abastenia St. Leger si iscrive principalmente nella città di New York, luogo in cui si trasferì nel 1899 e da cui trasse ispirazione per l'iconografia dei propri lavori. L'artista, originaria dell'Iowa, divenne famosa per la creazione di piccole ed eleganti sculture in bronzo cariche di energia e di vita che raffiguravano bambini e donne delle classi sociali meno abbienti, colti nei momenti di vita quotidiana. L'opera *Ragazza che pattina* del Metropolitan Museum of Art, ne è un esempio di eccezionale valore. Una bambina è fermata nel bronzo nel momento in cui sta sfrecciando spensierata su un paio di pattini. Il vento le smuove i capelli, sottolineando il senso di movimento e di libertà che la scultura emana. L'artista racconta:

---

<sup>16</sup> Queste sono le parole di una delle recensioni dell'opera (Johnson 2012, 225).

<sup>17</sup> «Ilse Twardowski-Conrat» s.v., *Monuments*, Università di Vienna: [https://monuments.univie.ac.at/index.php?ttitle=Ilse\\_Twardowski-Conrat](https://monuments.univie.ac.at/index.php?ttitle=Ilse_Twardowski-Conrat) (2019-07-13).

The children of the East Side play without restrains; their griefs and their joys are expressed with absolute abandon... [T]heir natural emotions are not retrained by the pretty curtseys taught by governesses... They laugh loudly. They shout. They race on roller skates and dance unrestrainedly. [...] They are real-real as they can be. They express life. (Marter 2001, 629)

*Ragazza che pattina* del Metropolitan Museum of Art, presenta il titolo uguale a quello dell'opera che venne esposta da Eberle alla Biennale di Venezia del 1909. Non è tuttavia sicuro che si tratti dello stesso capolavoro poiché l'artista americana realizzò una serie di sei-otto bronzi dedicati al tema della ragazza sui pattini, lavorando a questa iconografia per ben due decenni.<sup>18</sup>

Nel momento in cui Eberle Mary Abastenia St. Leger partecipò alla Biennale veneziana, l'artista aveva raggiunto già una notevole notorietà in America, nonostante le sue opere di critica e di denuncia sociale e «her social radicalism positioned her work outside public taste» (Morgan 2018).

Nel 1906 era stata ammessa alla National Sculpture Society e l'anno successivo si era legata alla Galleria Machbeth, dove tenne numerose esposizioni (Marter 2001, 627). L'artista compì numerosi viaggi in Europa visitando l'Italia e Parigi tra il 1907 e il 1913, come d'abitudine per la formazione artistica delle americane che nel loro paese non potevano trovare capolavori dell'arte che fungessero da modelli di studio e dove mancava soprattutto una «tradizione di insegnamento artistico accademico» (Trasforini 2017, 104). Risale invece al 1895 il soggiorno che Bessie Vonnoh Potter compì nella capitale francese e che significò molto per l'artista americana: qui ella visitò lo studio di August Rodin, le cui opere avevano già largamente influenzato il suo stile di modellazione, in occasione del Chicago World's Fair in cui era esposto il *Ritratto di Paul Trubetsoky* dello scultore parigino (Morgan 2018).

Bessie Vonnoh Potter condivise con Eberle Mary Abastenia St. Leger una vita ricca di successi e di notorietà. Prima della partecipazione all'Esposizione veneziana, Bessie aveva aperto uno studio a Chicago e aveva vinto la medaglia d'oro al St. Louis World's Fair. Nel 1896, l'Art Institute of Chicago aveva acquistato numerose sue opere che rappresentarono «the first sculptures by a woman in its collection» e nel 1921, Bessie Vonnoh Potter fu accolta e nominata prima scultrice donna membro accademico permanente della National Academy of Design.

**18** Altri esemplari dello stesso tema iconografico si trovano nei seguenti musei: Des Moines Art Center; The Museum Of Art, Rhode Island School of Design, Providence; Whitney Museum of American Art, New York (Marter 2001, 629).

I suoi bronzi rappresentano in maniera delicata e squisita giovani donne avvolte in voluminosi vestiti, eleganti danzatrici e madri che teneramente stringono a sé o sono circondate dai propri figli come si può ammirare nell'opera in bronzo *Maternità* esposta dalla Vonnoh Potter alla Ottava Biennale veneziana del 1909.

Tali iconografie familiari colpiscono la critica e il pubblico per la loro dolcezza e conferiscono a Bessie Vonnoh Potter un posto speciale nel panorama artistico americano. Esempolari sono le parole dedicate da un autore anonimo:

It would be useless and unprofitable to compare Mrs. Vonnoh with other American sculptors, because her work occupies its own special and well-defined place, just as the works of Partridge, Saint-Gaudens, French, Barnard and MacMonnies have their own respective characteristics sharply drawn and accentuated. In her own field – the field of the statuette – Mrs. Vonnoh has no superiors in this country.<sup>19</sup>

Accomunate da una vicina ricerca artistica e da una comune passione per il bronzo, Eberle Mary Abastenia St. Leger e Bessie Vonnoh Potter, con i loro successi e la propria indipendenza artistica prepararono il terreno per i futuri sviluppi dell'arte scultorea americana al femminile.

## Bibliografia

- Altea, Giuliana (2012). *Il fantasma del decorativo*. Milano: il Saggiatore.
- Bartolena, Simona (2003). *Arte al Femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*. Milano: Mondadori Electa.
- Cognati, Martina (2004). *Artiste. Dall'Impressionismo al nuovo millennio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Fergonzi, Flavio (1995). «La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)». *Venezia e la Biennale 1995*, 103-10.
- Harris Sutherland, Ann; Nochlin, Linda (1979). *Le grandi pittrici 1550-1950*. Milano: Feltrinelli.
- Hassler, Donna J.; Marter, Joan M.; Tolles, Thayer (2001). *American Sculpture in The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1865 and 1885*, vol. 2. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Johnson, M. Julie (2012). *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. West Lafayette (IN): Purdue University Press.
- Marter, Joan (2001). «Girl Skating, 1906». Hassler, Marter, Tolles 2001, cat. no. 288.
- Mauclair, Camille (1914). *Albert Besnard. L'homme et l'oeuvre*. Parigi: Delagrave.

---

**19** Leininger-Miller Theresa, «Bessie Potter Vonnoh: Sculptor of Women», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 8(2), 2009, <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn09/bessie-potter-vonnoh-sculptor-of-women> (2019-07-13).

- Méneux, Catherine; Pernoud, Emmanuel; Wat, Pierre (2013). *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXe siècle, Master 1 (2012-2013)*. Paris. Pubblicato online sul sito dell'HiCSA nel gennaio 2014.
- Moreau-Sionneau, Hélèn (2013). «Charlotte Besnard (1854-1931): être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XXe siècle». Méneux 2013, 1-18.
- Morgan, Ann Lee (2018). *The Oxford Dictionary of American Art & Artists*. Oxford: Oxford University Press.
- Pajusco, Vittorio (2017). «Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi) e l'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913». Stringa, Nico; Portinari, Stefania (a cura di), *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 159-83. DOI <http://doi.org/10.14277/6969-197-3/SAC-1-8>.
- Pancotto, Pier Paolo (2006). *Artiste a Roma nella prima metà del '900*. Roma: Palombi.
- Scotton, Flavia (1995). «Arti applicate: dalla fondazione al Padiglione Venezia». *Venezia e la Biennale 1995*, 123-8.
- Trasforini, Maria Antonietta (2017). *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*. Bologna: il Mulino.
- Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995). Milano: Fabbrì Editori.
- Vergine, Lea (1980). *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milano: Mazzotta.

