

La I Mostra femminile italiana di fotografia (1934): contesti di un'iniziativa pionieristica

CRISTIANA SORRENTINO

Nel numero di novembre del 1934 della rivista mensile *Il Corriere fotografico* (1904-), la rubrica *Nel mondo fotografico* dà l'annuncio di una mostra che si sarebbe tenuta il mese successivo, dal 9 al 14 dicembre, nei locali della Società Pro Cultura Femminile di Torino, in via Mercantini 3:

A coronamento del Corso d'Arte Fotografica, svoltosi con successo lo scorso inverno, la Società *Pro Cultura Femminile* di Torino organizza per il mese di dicembre una Mostra Artistica di Fotografia, che sarà diretta ed ordinata dal rag. Mario Bellavista. [...] È assai notevole il fatto che questa sarà la prima Mostra femminile di fotografie che si terrà in Italia. Attendiamo con viva curiosità alla prova il gentil sesso fotografo... (Redazionale, 1934d).

L'iniziativa viene promossa, in parallelo, dal *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile* (1914-), organo ufficiale dell'associazione, che, oltre a indicare più nel dettaglio il calendario di eventi collaterali alla mostra – facendo riferimento, per il pomeriggio del giorno d'inaugurazione, a una «Proiezione di fotografie in nero e a colori, fatta da MARIO BELLAVISTA» (Redazionale, 1934b, p. 2)¹ – fa eco al testo pubblicato su *Il Corriere* fornendo ulteriori dettagli sulla preparazione di quell'evento espositivo:

La partecipazione è libera a tutte indistintamente le Socie. A datare dal 17 novembre, e fino all'apertura della Mostra, avrà luogo ogni sabato, dalle 14,30 alle 15,30 una riunione settimanale per l'esame delle fotografie da esporre e per consigli e chiarimenti da parte del coordinatore della Mostra. Tutte le Socie che desiderano esporre le proprie opere fotografiche sono invitate a intervenire senz'altro alla prima riunione. Confidiamo che anche nel campo dell'Arte Fotografica la nostra Società potrà svolgere una manifestazione artistica degna di

¹ Maiuscolo nell'originale. Il *Bollettino* aveva incluso nell'intestazione sociale la dicitura "Istituto fascista di cultura" a partire dal 1929 (cfr. *I settant'anni della Pro Cultura*, 1981, p. 10).

quelle che finora si sono affermate negli altri campi, tanto più che la nostra costituirà la prima Mostra femminile di Fotografie che si tenga in Italia (Redazionale, 1934b)².

Gli aspetti che emergono da una prima lettura di questi brevi testi delineano i tratti di una vicenda del tutto inedita nell'ambito della storia della fotografia italiana, che richiede di essere analizzata da una prospettiva quantomeno duplice. Da una parte, l'interesse si rivolge verso la ricostruzione di un'iniziativa effettivamente pionieristica, in cui si rivendica l'assoluto primato, su scala nazionale, di un progetto collegiale e partecipativo interamente incentrato sulla produzione creativa femminile. Dall'altra, è necessario problematizzare l'evento all'interno di un contesto culturale specifico, importante per riflettere su questioni storiografiche più ampie che possano contribuire ad arricchire un ambito della storia della fotografia italiana, quello legato all'attività femminile ma anche agli anni Trenta, non ancora sufficientemente indagato se non in maniera disorganica e frammentaria³.

La vicenda legata alla *I Mostra femminile di fotografia* si colloca in un tessuto associativo, quello della Società Pro Cultura Femminile, colto e particolarmente fecondo, che definisce una propria, marcata, identità già a partire dalla sua fondazione nel 1911⁴. Nell'anno dell'Esposizione universale di Torino, città-laboratorio che contribuisce a interpretare l'immaginario moderno del nuovo secolo, la creazione di un ambiente culturale aperto, aconfessionale e apartitico definisce in senso progressista un programma di iniziative volto a valorizzare il ruolo civile, sociale e formativo della donna, in contrasto con i meccanismi che ne perpetuano una funzione subordinata e ancillare. Nel costituirsi come un'associazione 'di genere', che nel contesto borghese trova, in quegli anni, un terreno fertile di emancipazione, la Società Pro Cultura è uno spazio dinamico in cui poter proseguire la propria educazione scolastica

² Il testo è corredato di una fotografia che ritrae un bambino a mezzo busto che gioca con due statuette a forma di cigno. Seppur non vi sia alcuna indicazione sull'autore o autrice, ipotizziamo che possa trattarsi di una delle fotografie realizzate in occasione del corso che precede l'esposizione.

³ Per una panoramica più generale sulla storia della fotografia femminile in Italia si veda Valtorta, 2001. Sulla fotografia in Italia negli anni Trenta e sul contesto torinese si rimanda ad Alinovi, 1982 e Reteuna, 2002.

⁴ Per un approfondimento sulla storia della Società Pro Cultura Femminile, che oggi svolge le proprie attività all'Archivio di Stato di Torino, si rimanda ai più recenti: Paviolo, Favero, Nastro, 2011 e Balbiano d'Aramengo, 2012. Per una panoramica più generale sull'associazionismo femminile nella storia italiana cfr. Taricone, 1995.

e, grazie anche a una ricca biblioteca circolante, arricchire la propria formazione; ma è anche un baricentro relazionale in cui fare esperienza collettiva del tempo libero attraverso attività artistiche, musicali, letterarie e iniziative di natura sociale⁵.

È in questo contesto che la mostra di fotografia assume una precisa connotazione culturale, allineandosi a una serie di altre iniziative che vedono il coinvolgimento di importanti artisti di quegli anni come Felice Casorati, che tiene frequentemente delle conferenze sulle “Conquiste della pittura moderna”⁶, ma anche di critici ed esponenti del mondo letterario e accademico⁷. L’organizzazione di mostre che coinvolgono personalmente le socie nell’esposizione dei propri lavori, come la Mostra d’arte femminile del 1930 o la Mostra femminile d’arte decorativa moderna del 1932, mette in luce l’importanza pedagogica della Pro Cultura, che si definisce come uno spazio aggregativo e di scambio intellettuale, ma anche come un luogo di produzione creativa in cui fare esperienza diretta dei linguaggi artistici.

Il corso di fotografia

Il corso che precede l’esposizione fotografica ne costituisce un momento preparatorio fondamentale, anche in relazione alle dinamiche che caratterizzano la cultura fotografica nazionale di questi anni. Esso è tenuto sempre dall’amatore Mario Bellavista, tra gli autori torinesi più autorevoli nella ridefinizione, soprattutto estetica, dei linguaggi della fotografia italiana moderna degli anni Trenta⁸, oltre che coordinatore, nello stesso periodo, di altre simili attività di formazione⁹. Ancora sulle pagine de //

⁵ In Bobbio, 2002 [1977], il filosofo e storico torinese cita l’associazione femminile insieme ad altre due società di cultura attive in quegli anni sul territorio, ovvero l’Associazione cattolica di cultura fondata da Gaetano De Sanctis e la Società di cultura presieduta da Lionello Venturi (pp. 30-31).

⁶ Balbiano d’Aramengo, 2012, s.p. Per l’ambito artistico si ricordano anche i contributi di critici come Venturi, Marziano Bernardi o Edoardo Persico, che nel 1935 tiene alla Pro Cultura una conferenza dal titolo *Profezia dell’architettura* (Persico, 1935).

⁷ Nel 1926 la Società Pro Cultura aveva ospitato una conferenza del poeta indiano Rabindranāth Tagore. Nel 1932 Giuseppe Ungaretti interviene con un commento all’opera di Leopardi (cfr. Paviolo, Favero, Nastro, 2011, p. 64).

⁸ Tra i vari contributi di estetica fotografica firmati da Bellavista si ricorda l’importante rubrica *Tre concetti per fotografi moderni*, pubblicata tra il 1934 e il 1936 sulla rivista *Galleria*. Per la prima puntata della rubrica si veda Bellavista, 1934.

⁹ Si veda, ad esempio, il Corso di cultura fotografica organizzato nel 1934 e per l’anno successivo dalla Società Fotografica Subalpina (Redazionale, 1934a).

Corriere fotografico ne viene dato l'annuncio in un trafiletto piuttosto ricco di informazioni, che mette subito in luce alcune questioni rilevanti:

La benemerita *Società torinese Pro-Cultura Femminile*, la più importante organizzazione femminile di cultura d'Italia, riconoscendo nella fotografia un mezzo di affinamento spirituale e culturale, oltretutto un diletto elevato, ha incluso nella propria attività sociale del 1934 anche un Corso di fotografia, con speciale riferimento al paesaggio, alla natura morta e alla fotografia dei bimbi.

L'organizzazione e lo svolgimento di questo Corso, che è impostato in modo speciale per la psicologia femminile, sono stati affidati al noto fototecnico sig. Mario Bellavista. [...] Integreranno le lezioni, una serie di proiezioni speciali, conversazioni tecniche e gite. L'inaugurazione del Corso ha avuto luogo il 16 dicembre davanti ad un folto uditorio con una conferenza di Mario Bellavista sul tema: «Che cosa si può fare con la fotografia?» (Redazionale, 1933b).

Ulteriori utili dettagli sono forniti poi nel trafiletto pubblicato sul *Bollettino* dell'ottobre-novembre 1933:

Per soddisfare alle richieste rivolteci da molte socie, la Presidenza ha pregato di tenere un corso di divulgazione dei metodi e dell'arte della fotografia artistica moderna, il prof. MARIO BELLAVISTA, ben noto per la sua geniale attività nel campo fotografico.

Il corso si svolgerà in 8 lezioni, che saranno integrate da esercitazioni pratiche di fotografia artistica in località pittoresche. Le lezioni avranno luogo di sabato [...] a cominciare dal 16 dicembre (Redazionale, 1933a, p. 2).

L'idea legata alla funzione della fotografia come strumento formativo oltre che creativo, sintetizzata dal titolo della conferenza di apertura di Bellavista riportato nel comunicato del *Corriere*, si lega a una concezione più ampia di fotografia moderna (in ambito italiano, ma anche europeo e internazionale) in rapporto alla dimensione educativa e pedagogica di questo *medium* e oggetto sociale. Negli anni Trenta, essa si riflette nelle attività svolte presso i luoghi di formazione scolastica specializzata e i corsi amatoriali di cultura e tecnica organizzati dalle associazioni fotografiche, sovente sostenute dall'appoggio del regime fascista¹⁰, i cui pro-

¹⁰ «Molte associazioni fotografiche, alcune delle quali costituite nel 1933, prosperano in svariate città d'Italia. Tutte coteste associazioni godono il pieno appoggio del Governo Fascista, il quale scorge nello sviluppo e nel perfezionamento della fotografia uno dei migliori mezzi per allargare e diffondere la conoscenza delle bellezze dell'Italia, nonché delle grandiose imprese portate a compimento dal regime» (Redazionale, 1933d, p. VII). In generale, numerose sono le esperienze di questo genere rintracciate nel periodo in esame.

grammi prevedono altresì gite e visite fuori porta per le esercitazioni. In secondo luogo, si riverbera negli spazi delle riviste e delle esposizioni, anch'essi importanti luoghi di definizione, oltre che di verifica e sperimentazione, delle pratiche fotografiche coeve¹¹. Non c'è da stupirsi, dunque, se nel paragrafo dal titolo *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, che introduce il celebre annuario *Luci ed Ombre* (1923-1934) di quell'anno, si legga come «Tra le scuole fotografiche da segnalare [vi siano] quella della Y.M.C.A. di Torino e della *Pro-Cultura Femminile* pure di Torino (la prima scuola femminile in Italia)» (Redazionale, 1933d, p. VIII)¹².

Un ulteriore e interessante aspetto che emerge dal primo trafiletto rimanda, poi, alla relazione che si cuce tra la pratica fotografica e la creatività propriamente femminile, secondo quel dibattito, già parzialmente affrontato dalla storiografia internazionale soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta, che si interroga sulla possibilità di individuare un nesso inscindibile tra le opere d'arte realizzate dalle donne e l'appartenenza al genere femminile¹³. Seppur questo particolare evento storico-artistico si collochi in un periodo precedente a quello che accoglierà, anche in Italia, un dibattito critico vivo «sulle relazioni ambigue e instabili tra arte, politica e soggettività» (Perna, 2013, p. 13), esso ci consente in ogni caso di leggere in filigrana alcune delle contraddizioni e dei meccanismi linguistici e sociali alla base della definizione dei ruoli di genere nella storia della fotografia italiana, che alla donne ha riservato uno spazio marginale e ancora non del tutto problematizzato. L'idea di impostare il corso alla Pro Cultura «in modo speciale per la psicologia femminile» (Redazionale, 1933b), attitudine che richiama dinamiche discriminatorie proprie anche dei decenni successivi¹⁴, si lega a un preciso riferi-

Si segnala in questa sede, per la forte risonanza avuta nelle pubblicazioni periodiche coeve, la fondazione della Scuola di fotografia Teofilo Rossi di Montelera di Torino, a cui lo stesso Bellavista dedica alcuni articoli (si veda, a titolo di esempio, Bellavista, 1935).

¹¹ Sull'importante tema della dimensione pedagogica ed educativa della fotografia nel periodo in esame e nell'ambito centroeuropeo cfr. più ampiamente: Witkovsky, 2007, pp. 53-67.

¹² Pubblicato tra il 1923 e il 1934, *Luci ed Ombre* rappresenta uno degli esiti più rilevanti della produzione fotografica italiana di quegli anni.

¹³ I riferimenti sul tema e le posture critiche nella storia dell'arte sono innumerevoli. Si rimanda perciò qui solo brevemente a Pollock, 2003 [1988]. Tra le riflessioni in ambito italiano cfr. Trasforini, 2006.

¹⁴ Così, ad esempio, una fotografa come Carla Cerati (1926-2016) sulla propria esperienza negli anni Sessanta: «[...] molti direttori di giornali avevano il preconconcetto che per fare un

mento ai generi fotografici oggetto principale delle lezioni teorico-pratiche – il paesaggio, la natura morta e la fotografia di bambini –, formulando una sorta di dichiarazione programmatica ed estetica sulla pertinenza e l'attinenza del linguaggio femminile in relazione ad alcuni dei soggetti con cui si misura la pratica fotografica nel periodo in esame. Nella logica dei generi intorno alla quale si organizzano ancora parte delle iniziative fotografiche di quegli anni – si, pensi, ad esempio, ad alcuni dei commenti critici che introducono i numeri di *Luci ed Ombre* – è interessante notare come il corso non preveda (almeno non in maniera prioritaria) l'insegnamento della fotografia ritrattistica, genere invece piuttosto praticato insieme alla fotografia di paesaggio. D'altro canto, la fotografia di bambini si allinea alle scelte iconografiche legate a numerosi contributi pubblicati sulle riviste, anche sulla base degli esiti dei concorsi fotografici, che dedicano ampio spazio a questo tema non solo in relazione alla produzione fotografica propriamente femminile (si veda, ad esempio, il lavoro di una fotografa come Eva Barrett¹⁵), ma anche in rapporto a un contesto sociale che vede nelle attività di cura materne la forza propulsiva e conservativa dei principi del regime.

La I Mostra femminile di fotografia

L'allestimento della *I Mostra femminile italiana di fotografia*, uno spazio di aggregazione in cui il linguaggio fotografico diviene, per le socie della Pro Cultura, strumento di esercizio visivo e confronto creativo, intercetta l'interesse di alcune delle riviste più importanti nella diffusione della cultura fotografica di quegli anni. Oltre che nel già menzionato *Il Corriere fotografico*, brevi articoli di commento all'esposizione o trafiletti che ne danno un sintetico resoconto vengono infatti pubblicati, per citarne solo alcuni, su periodici come "Galleria" (1933-1939), "Il Progresso fotografico" (1894-) e "Pagine fotografiche" (1934-1939). Si tratta, in tutti i casi, di progetti editoriali fortemente modellati da consessi e su modelli maschili, un parterre intellettuale nel quale la presenza femminile, tranne alcune eccezioni, è quasi del tutto esclusa¹⁶. È certamente anche per questi motivi

certo tipo di reportage, ad esempio nelle scuole, erano più adatte le donne che si muovono con più garbo, fanno meno rumore, sono più psicologhe» (Chiti, G., Covi, L., 2013, p. 21).

¹⁵ Cfr. Barrett, 1929.

¹⁶ Il numero di autrici che pubblicano le proprie fotografie sulle riviste specializzate edito in Italia negli anni Trenta è estremamente ridotto. A titolo di esempio, della fiorentina Virginia Bartesaghi, tra le fotografe più note di questi anni, si rintracciano in tutto meno di quindici

che l'esperienza della Società torinese, che sembrerebbe però isolata a questo evento specifico e dunque priva di una continuità programmatica, rivendica la propria natura pionieristica, ricevendo, grazie poi a un'evidente attività di autopromozione, una certa eco sulle pagine delle pubblicazioni nazionali.

I contributi rintracciati sulle riviste costituiscono delle fonti preziose per ricostruire questo episodio. Nel fondo Pro Cultura Femminile, conservato all'Archivio di Stato di Torino e inventariato nel 2012, i materiali documentari relativi alla mostra sono infatti del tutto esigui, anche alla luce di un'esperienza piuttosto breve che si è collocata all'interno di un calendario molto fitto di attività ed eventi, non tutti, probabilmente, documentati allo stesso modo e con il medesimo interesse¹⁷. Nel restituire una descrizione più esaustiva della mostra, anche in merito alla partecipazione delle fotografe dilettanti, alla tipologia e alla qualità delle opere esposte e all'accoglienza del pubblico, le riviste ci consentono dunque di analizzarle e comprenderne maggiormente le peculiarità, non tralasciando l'importanza del contesto storico-culturale all'interno del quale circoscriverla.

Riguardo all'apprezzamento dell'iniziativa e alla qualità dei lavori, i commenti sono decisamente concordi. Secondo quanto riportato dalla rivista "Galleria", infatti, seppur con un linguaggio venato di un sottile paternalismo:

Un centinaio erano le opere esposte e per quanto fossero frutto di autrici che tentano da pochi mesi le risorse della fotografia, dobbiamo dire, non per incoraggiare, ma per constatare, che l'intenzione artistica in molte delle espositrici ha raggiunto risultati ottimi, poiché si è dimostrato di aver compreso quelle che sono le determinazioni della fotografia, e le sue finalità più sostanziali e maggiormente efficaci (Redazionale, 1934e)¹⁸.

pubblicazioni tra il 1930 e il 1937 (quattro delle quali negli annuari *Luci ed Ombre*). In altri casi, le fotografe – seppur attive, come emerge dalle fonti, nel periodo in esame – non vengono mai citate negli studi storiografici. La situazione resta pressoché immutata anche nei decenni successivi. Nel 1959, il critico Giuseppe Turrone include nella sua importante monografia *Nuova fotografia italiana* (Turrone, 1959) solo due autrici italiane, ovvero Giulia Niccolai e Chiara Samugheo, quest'ultima esclusivamente citata.

¹⁷ Tra i pochi documenti rintracciati sulla mostra di fotografia vi sono il biglietto di invito all'inaugurazione e due ritagli di giornale in cui se ne annuncia l'apertura. Dalla consultazione del fondo non è emerso, inoltre, alcun materiale fotografico relativo all'evento.

¹⁸ In un trafiletto pubblicato su "Pagine fotografiche" si fa riferimento a «90 opere esposte» (Redazionale, 1935a).

A questa recensione fa poi eco un altro contributo pubblicato nuovamente su “Il Corriere fotografico” che, ricordando «il numeroso pubblico che continuamente affollava le sale della Mostra», riferisce delle «numeroso opere esposte nella loro grande varietà di soggetti, nella buona esecuzione tecnica e nel loro squisito senso artistico» (Redazionale, 1934f). Il trafiletto, inoltre, fornisce ulteriori informazioni sulle espositrici e sui soggetti delle opere:

Tra i più pregevoli lavori presentati notiamo due bei tramonti di Emma Alzona e di Anna Maria Bianco; i delicati fiori di Regina Biffignandi e di Lina Garitta; le visioni di montagna e di laguna di Sofia Oneglio Morra e di Anny Wild (quest'ultima presentava pure numerose autocromie); buoni pure i lavori di Clara Albertazzi, di Adriana Amerio, di Fernanda Baraldi, di Silvia Basilio, di Lucia Demichelis, di Ernesta Grosso, di Maria Mascalchi, di Bice Monet, di Enrichetta Richard e di Elena Prandi (*Ibidem*).

Delle fotografe citate da *Il Corriere* si scrive anche nel commento su “Galleria” menzionato in precedenza:

Notevoli sono le opere della Garitta, dove predomina il senso della decorazione e della poesia, raccolti in semplici elementi floreali, di Marangoni, per i ritratti, di Oneglio Morra, per i suoi effetti di luce, di Prandi per la moderna inquadratura, e poi di Albertazzi, Alzona, Amerio, Bianco, Baraldi, Biffignandi, Demichelis, Grosso, Monet, Richard, della Wild la quale espose anche una trentina di autocromie suggestive e perfettamente rese (Redazionale, 1934e)¹⁹.

Sebbene questi contributi non diano molte più informazioni di quelle riportate, per esempio in merito all'allestimento delle opere (ma possiamo ipotizzare che esse siano state organizzate e suddivise per autrici, immaginando ad esempio le autocromie di Wild esposte insieme), essi costituiscono comunque delle fonti di rilevante interesse. L'articolo su “Galleria” citato poco sopra viene pubblicato insieme a tre fotografie, rispettivamente due paesaggi invernali – *Solitudine alpina* di Silvia Basilio e *Alpe* di Sofia Oneglio Morra – e un ritratto femminile, *Contadina* di Lina Marangoni. Le immagini sono tra quelle che illustrano il piccolo catalogo

¹⁹ Anche in “Pagine fotografiche” si scrive, mettendo in evidenza una certa ripetitività cronachistica che caratterizza i contributi di questo genere pubblicati nelle rubriche delle riviste: «Particolarmente notati i lavori di Emma Alzona, di Anna Maria Bianco, di Regina Biffignandi, di Lina Garitta, di Sofia Oneglio-Morra e di Anny Wyld, la quale ultima presentò pure numerose autocromie» (*Ibidem*).

edito in occasione della mostra, a cura anch'esso di Mario Bellavista, che raccoglie una selezione di dodici delle fotografie esposte²⁰, ovvero, oltre a quelle appena citate: *Serotino* di Emma Alzona, *A sera* di Anna Maria Bianco, *Colonne* di Fernanda Baraldi, *Fioritura* di Regina Biffignandi, *Fiori di pesco* di Lina Garitta, *Regina della pineta* di Ernesta Grosso, *Pagliai* di Maria Mascaldi, *Basilica di San Paolo* di Bice Monet, *In laguna* di Anny Wild.

Il volumetto, prezioso nella sua esile materialità²¹, si apre con una brevissima introduzione firmata da Lea Mei, Presidente Generale della Società Pro Cultura, che fa nuovamente riferimento alla disposizione del carattere e della soggettività femminile nell'aderire ai principi dell'estetica fotografica:

La Società Pro Cultura Femminile di Torino, indicando questa Prima mostra femminile di fotografia [...] desidera mettere in evidenza come la fotografia sia un'arte molto adatta al temperamento femminile. La donna, per la sua notevole sensibilità artistica e per la caratteristica capacità di lavoro paziente, può trovare nella fotografia una occupazione atta a soddisfare artisticamente il proprio spirito amante del bello (*I Mostra femminile italiana di fotografia*, 1934, s.p.).

La seconda parte del testo di Mei viene ripresa in un articolo di commento alla mostra pubblicato da Mario Bellavista sul "Bollettino della Società Pro Cultura Femminile", anticipata e arricchita da una riflessione dalla quale, però, trapela nuovamente un velato paternalismo:

Questa interessante rassegna ha dimostrato non soltanto che il vicino insegnamento fotografico è stato assimilato con una rapidità e una completezza che possono dirsi sorprendenti, consentendo così la realizzazione di visioni artistiche con una veste estetica signorile e corretta; ma ha dimostrato altresì che la donna, per la sua notevole sensibilità artistica... (Bellavista, 1934-1935, p. 7).

²⁰ Si veda *I Mostra femminile italiana di fotografia*, 1934. Un trafiletto pubblicato su "Rivista fotografica italiana" riferisce di «un opuscolo che riproduce le dodici opere migliori che furono presentate alla "Prima Mostra femminile italiana di fotografia"» (Redazionale, 1935b).

²¹ L'unica copia del catalogo (16 pp., 17 cm) conservata nelle biblioteche italiane si trova alla Bibliomediateca Mario Gromo del Museo nazionale del cinema di Torino. Sul retro di copertina del volumetto, su cui è stampata una dichiarazione di Mussolini, è presente anche una dedica manoscritta a matita verde: "Dedico questa prima mostra sperimentale a Italo Bertoglio, Achille Bologna, Luigi Andreis, Riccardo Peretti Griva, coi quali, più viva, sento la comunità d'intenti. [termine non leggibile] Torino 11/12/34/XIII". Seppur la parola alla fine della frase non sia decifrabile, si tratta con molta probabilità di un omaggio di Mario Bellavista ai colleghi fotografi torinesi.

Il contributo del fotografo non manca poi, alla fine del testo, di configurarsi in senso propriamente deterministico. La *I Mostra femminile*, infatti:

[...] rimarrà idealmente composta nel nostro spirito a dimostrare che anche coll'arte della fotografia la donna ha saputo esprimere la propria sensibilità con la stessa grazia, la stessa finezza, la stessa elevatezza che ha sempre posto, e sempre porrà, nelle altre manifestazioni del suo spirito gentile (Ivi, p. 8).



Fig. 1 – *I Mostra femminile italiana di fotografia* (1934), catalogo della mostra, Arti Grafiche G. Marchisio, Torino, copertina

La succinta galleria di immagini che illustrano il volumetto stampato in occasione dell'esposizione (fig. 1), che si conforma ai metodi di stampa dei cataloghi di mostra delle associazioni, generalmente costituiti da una

ristretta selezione delle opere esposte²², è seguita dall'elenco delle diciassette espositrici (già tutte sin qui citate) e delle rispettive fotografie titolate, 91 in totale più 29 autocromie di Anny Wild, raggruppate alla fine dell'indice. Quest'ultima, d'altra parte, non era nuova a esporre in contesti propriamente fotografici, dato che l'anno precedente il suo nome figurava fra i 43 della *Mostra internazionale di fotografia* organizzata in occasione della V Triennale di Milano a cura, tra gli altri, dell'architetto Gio Ponti e del pittore Mario Sironi²³.

Nella problematicità di risalire alle singole biografie di queste fotografe dilettanti, obiettivo che non si pone comunque come scopo di questo contributo, è possibile fare delle considerazioni in merito ad alcuni materiali fotografici a disposizione, di particolare interesse anche a partire dal commento di Bellavista – «una rapida scorsa delle opere più significative» (*Ibidem*) – pubblicato sulle pagine del *Bollettino*²⁴.

La scelta delle opere pubblicate in catalogo si concentra soprattutto sui paesaggi e i soggetti floreali – come le composizioni di Lina Garitta, «trame fini e delicate di fiori e foglie organizzate con estrema finezza, e distribuite con un senso di profonda competenza delle leggi dell'equilibrio estetico» (Ivi, p. 7)²⁵ –, rispettando in buona parte i propositi originari del corso. Tra i paesaggi, il fotografo e curatore celebra *Solitudine alpina* di Silvia Basilio (fig. 2, fot. a destra), per il suo appartenere alla “scuola moderna”²⁶, e *Alpe* di Sofia Oneglio Morra (fig. 3, fot. a sinistra) per la composizione classica, nella quale emergono «profonde le sue doti di elevata e fine sensibilità» (*Ibidem*). Se le vedute alpine costituiscono, per ragioni linguistiche e soprattutto geografiche, un genere privilegiato dalla cultura fotografica torinese²⁷, le due autrici interpretano tale soggetto in modi

²² A titolo di esempio, si vedano i volumetti pubblicati in occasione della XX e XXI Esposizione sociale della Società Fotografica Subalpina di Torino, rispettivamente nel 1932 e 1933 (*XX Esposizione sociale d'arte fotografica*, 1932 e *XXI Esposizione sociale d'arte fotografica*, 1933).

²³ Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, 1933, p. 532. Qui il nome della fotografa viene riportato come Annie invece che Anny, specificandone la provenienza torinese. Tre le altre fotografe che espongono in questa occasione, vi sono: Virginia Bartesaghi (Firenze), Gege Bottinelli (Milano), Maria Falchetti (Milano) e Trudy Goth (Firenze).

²⁴ Il commento si sofferma anche su alcune opere non incluse nel catalogo.

²⁵ Una fotografia di Lina Garitta, *Spighe d'oro*, verrà pubblicata nel maggio 1935 su *Galleria*. Molto probabilmente si tratta, poiché reca lo stesso titolo, di una delle fotografie esposte anche alla mostra torinese.

²⁶ Bellavista attribuisce uno «spirito ultra moderno» anche a due fotografie del Foro Mussolini di Elena Prandi, non presenti però fra quelle del catalogo.

²⁷ Cfr. Cavanna, 2005.

diversi: Basilio lavora sui contrasti tra luci e ombre nella texture chiara della superficie innevata, guardando con evidente interesse alla ricerca fotografica moderna che trovava nella resa grafica dei contrasti luministici, soprattutto in questa tipologia di paesaggi, una delle sue cifre rappresentative²⁸; Oneglio Morra si concentra, diversamente, su una ricerca più incentrata sulla resa del disegno, realizzando una veduta rasserenata e lirica.

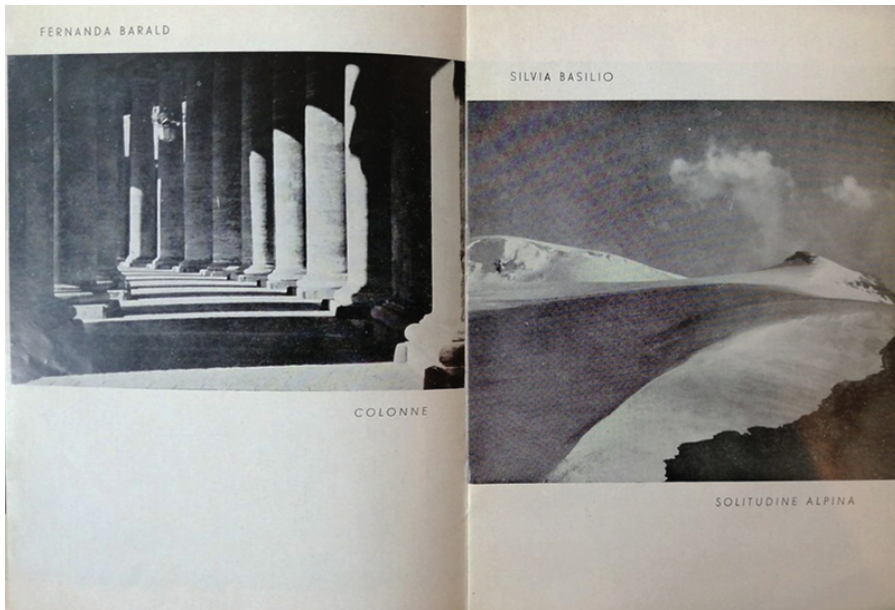


Fig. 2 - *Mostra femminile italiana di fotografia* (1934), Arti Grafiche G. Marchisio, Torino, s.p. Fotografie di Fernanda Barald, *Colonne* e Silvia Basilio, *Solitudine alpina*

²⁸ Si vedano, tra i numerosi esempi, fotografie come *Tracce* di Stefano Bricarelli e *Linee* di Cesare Giulio, pubblicate rispettivamente in *Luci ed Ombre* del 1932 e del 1933.

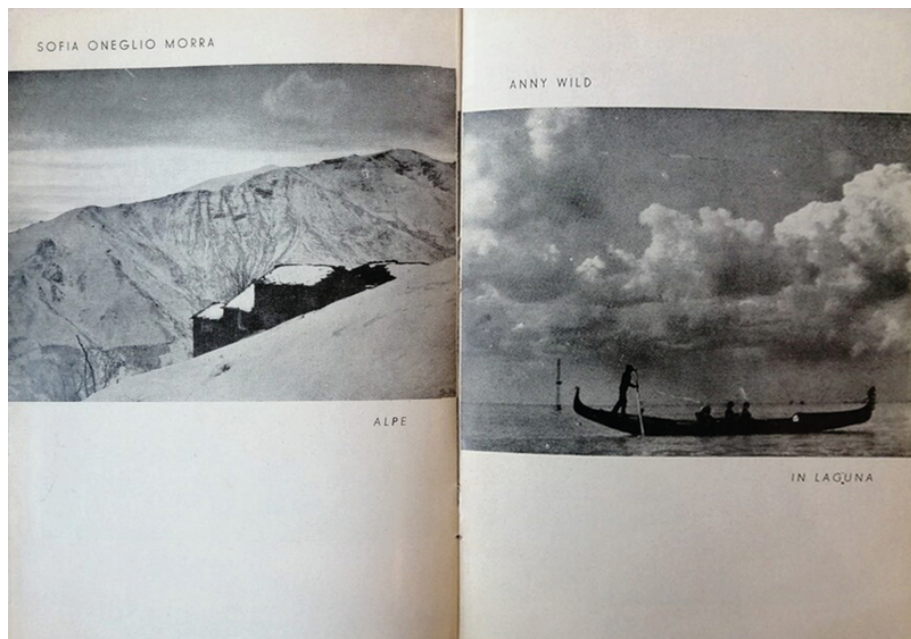


Fig. 3 – I Mostra femminile italiana di fotografia (1934), Arti Grafiche G. Marchisio, Torino, s.p. Fotografie di Sofia Oneglio Morra, *Alpe* e Anna Wild, *In laguna*

La fotografia di Oneglio Morra necessita, tra l'altro, di un ulteriore approfondimento. Diversi anni prima essa compare, infatti, con il più sintetico titolo *Alp*, tra le 51 immagini scelte per illustrare il primo numero dell'annuario *Luci ed Ombre* del 1923 (tav. 32), datata in basso a destra 1914 e firmata con l'iniziale S inscritta all'interno di una O²⁹. Se, da un lato, questa pubblicazione consente di collocare la realizzazione della fotografia in un periodo decisamente precedente a quello in cui viene allestita la mostra alla Società Pro Cultura, dall'altro fa emergere aspetti inediti relativi al profilo biografico della sua autrice, già evidentemente attiva in ambito fotografico a partire dagli anni Dieci³⁰. A confermare quest'ultimo assunto, infatti, è un'altra fotografia di Oneglio Morra, *Sera d'inverno a Cogne*, presentata nel marzo 1926 su "Il Corriere fotografico" e

²⁹ Nell'annuario vengono pubblicate le fotografie di altri autori che avranno un ruolo chiave nella cultura fotografica italiana tra anni Venti e Trenta, tra cui Stefano Bricarelli e Achille Bologna.

³⁰ Sofia Oneglio Morra, inoltre, è verosimilmente la moglie di Piero Oneglio, fotografo torinese anch'egli attivo nei decenni in esame, che pubblica nello stesso numero di *Luci ed Ombre* del 1923 due fotografie di paesaggi alpini. A confermare questa ipotesi è l'indicazione degli indirizzi di residenza dei due alla fine del volume, che coincidono.

commentata, come di consueto, nella rubrica *Le nostre illustrazioni* pubblicata in ogni volume: «Ed artistica invero – scrive il critico Comirias de Albroit – è la disposizione del quadro con quello scorcio di via che si apre in mezzo ai casolari, sommessamente animata dalle due figure di portatori d'acqua, mentre a destra geme la fontanella le sue gelide acque» (De Albroit, 1926). Tali considerazioni, inoltre, complicano la possibile ricostruzione dell'evento espositivo alla Pro Cultura – a cui prendono evidentemente parte dilettanti già vicine alle esperienze fotografiche torinesi che presentano delle fotografie non inedite – e di conseguenza del corso a esso affine, rispetto al quale non risultano del tutto chiari la partecipazione e il ruolo assunto dalle autrici. Inoltre, sarebbe utile comprendere le motivazioni che hanno portato Bellavista a inserire nel volumetto la fotografia di Oneglio Morra *Alpe*, piuttosto datata e di gusto più tradizionale, anche in rapporto al rinnovamento che stava invece caratterizzando, a partire dai contributi dello stesso fotografo, la cultura fotografica di quegli anni.

Il piccolo catalogo della *I Mostra femminile* presenta anche due fotografie di soggetto architettonico: *Basilica di San Paolo* di Bice Monet e *Colonne* di Fernanda Baraldi, che mostra «un grazioso effetto di luce sotto il colonnato di San Pietro, la cui armonia è stata resa con rara eleganza» (Bellavista, 1934-1935, p. 7). La fotografia di Baraldi risulta poi di particolare interesse se analizzata a confronto con altri studi di identico soggetto pubblicati in quegli anni, in cui il già citato interesse per la resa dei contrasti luministici trova nel motivo architettonico del colonnato, che proietta fasci di luci e ombre in forme di ricercato linearismo, un indirizzo di sviluppo e di verifica (figg. 4-5). Questo aspetto, inoltre, mette in evidenza una certa conoscenza dell'autrice dei linguaggi fotografici coevi, restituita nella rielaborazione di alcuni temi della cultura visiva italiana moderna e acquisita non solo tramite le attività legate al corso di fotografia – tra cui le proiezioni a integrazione delle lezioni e le esercitazioni fuori porta – ma possibilmente anche, su indicazione di Bellavista, attraverso un'attenta osservazione delle immagini pubblicate sulle riviste specializzate.

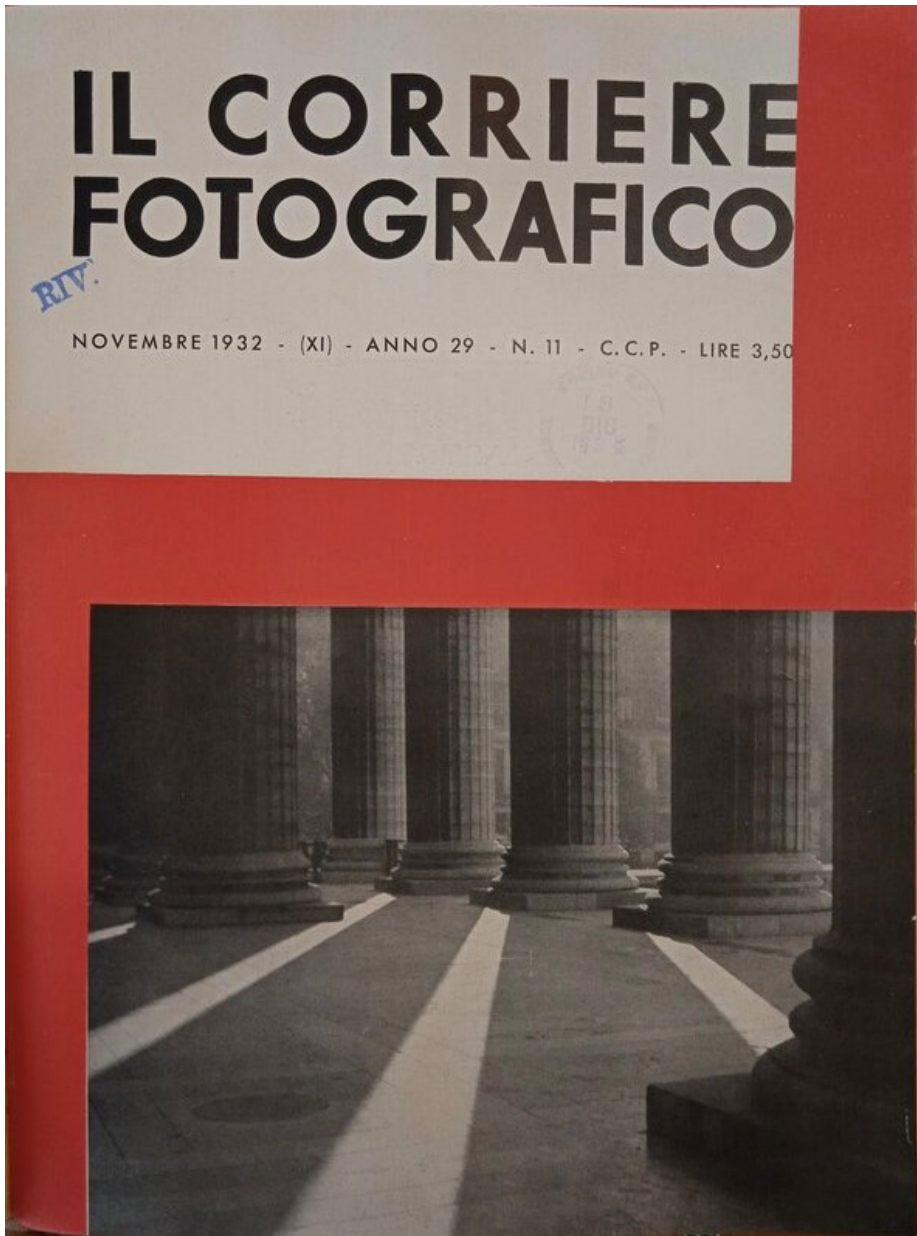


Fig. 4 – Italo Bertoglio, senza titolo [*Parigi, la Madeleine*]. In “Il Corriere fotografico”, no. 11, 1932, copertina

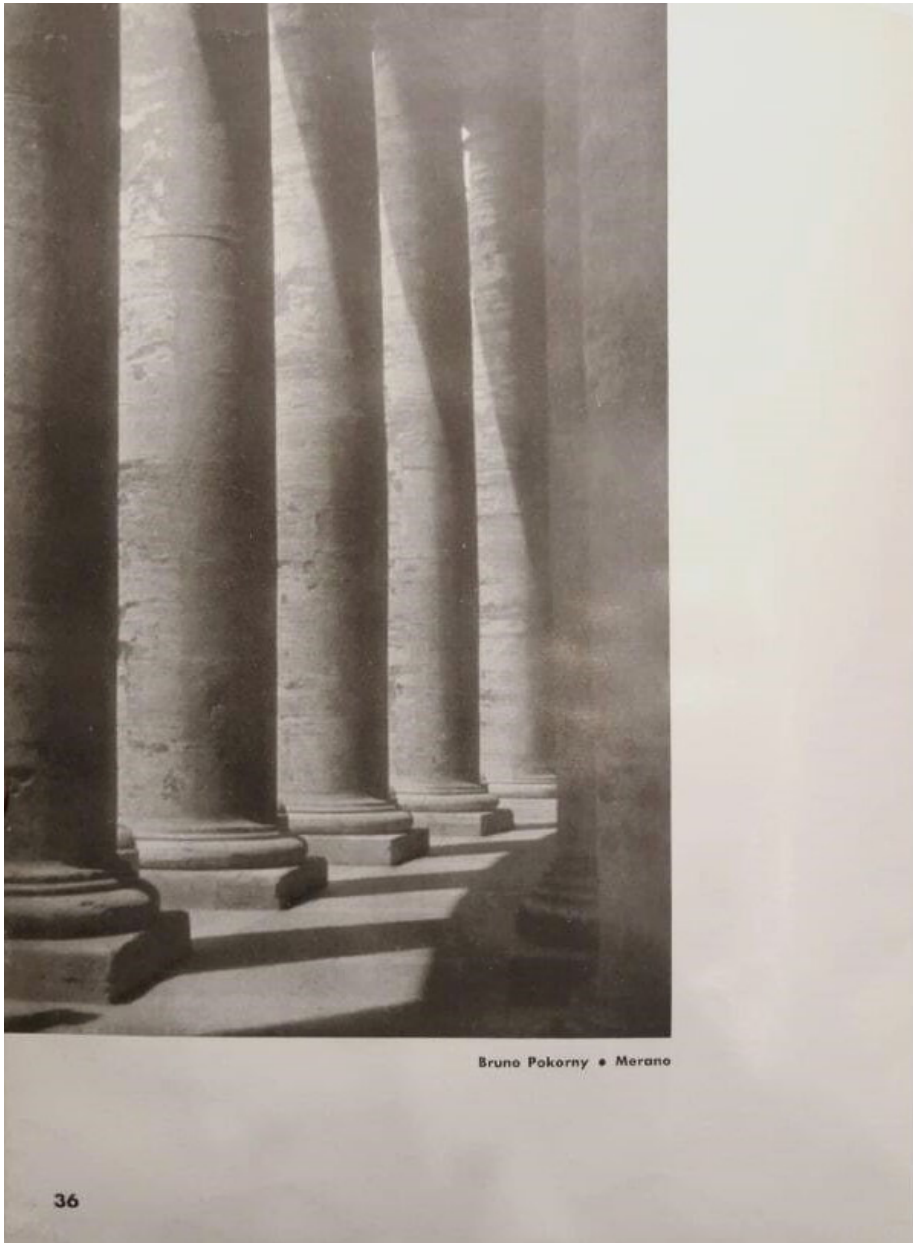


Fig. 5 – Bruno Pokorny, *Travertino*. In *Luci ed Ombre*, 1932, tav. 36

Conclusioni

Sebbene non vi siano – o proprio perché non vi sono – esperienze simili documentate in quegli anni, la *I Mostra femminile di fotografia* rappresenta certamente un caso di studio interessante per cucire alcune riflessioni sui temi legati alla produzione femminile nell'ambito della fotografia storica. Da un lato, per fare luce su un episodio che si impone come esemplare in un periodo in cui difficilmente si rintracciano riferimenti a mostre personali o collettive di fotografe attive in quegli anni³¹, seppur in un contesto in cui questo genere di eventi fosse piuttosto frequente soprattutto nelle sedi delle associazioni e delle società fotografiche, interamente governate da consessi maschili. In secondo luogo, per contribuire, in una forma di recupero archeologico di lacerti e frammenti, a riscrivere una parte della storia della fotografia italiana, in particolare quella dei primi decenni del Novecento, in cui finora la partecipazione femminile è stata esclusa in una duplice prospettiva: quella propriamente storica, che ha estromesso culturalmente le donne dalla pratica e dal pensiero artistico; quella storiografica, che ha emarginato l'opera delle fotografe ufficialmente attive nel periodo in esame e scoraggiato l'interesse a ricostruirne e studiarne le biografie³².

A partire da queste premesse, inoltre, un evento come quello analizzato ci induce a ricalibrare e ridiscutere l'importanza delle fonti, invitandoci a organizzare un lavoro di scavo a partire da strumenti di ricerca apparentemente di secondaria rilevanza, sinossi materiche di "microstorie" che necessitano di essere riattivate³³. Allo stesso tempo, ci esorta a considerare nuovi metodi per analizzare e problematizzare questi oggetti di ricerca, tenendo conto dell'importanza dei contesti nei quali sono stati prodotti e delle embricazioni che ne hanno determinato la natura culturale.

³¹ Nel numero di luglio del 1936, "Il Progresso fotografico" riporta la notizia di una mostra di resinotipie di Valeria Testa, attiva in ambito genovese (nello Studio Testa, fondato dal padre Achille), allestita nelle sale dell'Associazione Fotografica Ligure. Si veda: Redazionale, 1936.

³² Come nel caso della fotografa milanese Bettina Weymar, che negli anni Trenta collabora ampiamente con diversi periodici italiani non specializzati in fotografia, tra cui la rivista di divulgazione "Natura" (1928-) e "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943), supplemento del noto quotidiano fondato da Mussolini nel 1914.

³³ Il riferimento teorico è all'indirizzo di ricerca storiografico elaborato soprattutto da studiosi come Giovanni Levi e Carlo Ginzburg.

Bibliografia

Alinovi, F. (1982), *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Bortolotti, N. (a cura di), *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano, pp. 409-433.

Balbiano d'Aramengo, G. (a cura di) (2012), *Quando le donne vollero sapere. La Società Pro Cultura Femminile 1911-2011*, s.e., Torino.

Barrett, E. (1929), *Come fotografo i bimbi*, "Il Corriere fotografico", n. 4, pp. 253-255.

Bellavista, M. (1934), *Tre concetti per fotografi moderni (1, 2, 3)*, "Galleria", n. 1, p. 10.

Bellavista, M. (1934-1935), *La 1° Mostra femmin. di fotografia*, "Bollettino della Società Pro Cultura Femminile", n. 3-4, pp. 7-8.

Bellavista, M. (1935), *All'Italia la più bella scuola di fotografia*, "Rivista fotografica italiana", n. 10, pp. 189-191.

Bobbio, N. (2002 [1977]), *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino.

Cavanna, P. (a cura di) (2005), *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Alinari, Firenze.

Chiti, G., Covi, L. (a cura di) (2013), *Parlando con voi. Incontri con fotografe italiane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna.

De Albroit, C. (1926), *Le nostre illustrazioni*, "Corriere fotografico", n. 3, p. 60.

I Mostra femminile italiana di fotografia (1934), Arti Grafiche G. Marchisio, Torino.

I settant'anni della Pro Cultura Femminile 1911-1981 (1981), s.e., s.l.

Paviolo, A., Favero, R., Nastro, M. (a cura di) (2011), *Pro cultura femminile 1911-2011. Cento anni di attività per l'emancipazione femminile una storia di cui essere orgogliose*, Lions Club Alto Canavese, Santhià.

Perna, R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano.

Persico, E. (1935), *Profezia dell'architettura*, "Casabella", n. 102-103, pp. 2-5.

Pollock, G. (2003 [1988]), *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, London-New York.

Redazionale (1933a), *Corso di tecnica ed arte fotografica*, "Bollettino della Società Pro Cultura Femminile", n. 1-2, pp. 2-3.

Redazionale (1933b), *La benemerita Società torinese Pro-Cultura Femminile...*, "Il Corriere fotografico", n. 12, p. 660.

Redazionale (1933c), *Corso di coltura fotografica*, "Rivista fotografica italiana", n. 11, p. 220.

Redazionale (1933d), *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, "Luci ed Ombre", pp. VII-VIII.

Redazionale (1934a), *Corso superiore di cultura fotografica alla Soc. Fotografica Subalpina*, "Galleria", n. 9, p. 14.

Redazionale (1934b), *Calendario sociale per i mesi di Novembre-Dicembre*, "Bollettino della Società Pro Cultura Femminile", n. 1-2, pp. 1-2.

Redazionale (1934c), *Mostra fotografica*, "Bollettino della Società Pro Cultura Femminile", n. 1-2, p. 6.

Redazionale (1934d), *A coronamento del Corso d'Arte Fotografica...*, "Il Corriere fotografico", n. 11, p. 608.

Redazionale (1934e), *Prima mostra femminile italiana di fotografia*, "Galleria", n. 12, p. 15.

Redazionale (1934f), *Pro Cultura Femminile*, "Il Corriere fotografico", n. 12, p. 658.

Redazionale (1935a), *Pro Cultura Femminile - Torino*, "Pagine fotografiche", n. 1, p. 18.

Redazionale (1935b), *La «Società pro cultura femminile»*, "Rivista fotografica italiana", n. 1, p. 15.

Redazionale (1936), *Mostra di resinotipie della Sig.na Testa*, "Progresso fotografico", n. 7, p. 313.

Reteuna, D. (2002), *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, Alinari, Firenze.

Taricone, F. (1996), *L'associazionismo femminile italiano dall'Unità al Fascismo*, Unicopli, Milano.

Trasforini, M. A. (a cura di) (2006), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma.

Turrone, G. (1959), *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano.

V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale (1933), Ceschina, Milano.

Valtorta, R. (2001), *Il contributo delle donne alla fotografia in Italia*, in Leonardini, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà, Torino.

Witkovsky, M. (a cura di) (2007), *Foto Modernity in Central Europe, 1918-1945*, Thames & Hudson, London.

XX Esposizione sociale d'arte fotografica (1932), Società Fotografica Subalpina, Torino.

XXI Esposizione sociale d'arte fotografica (1933), Società Fotografica Subalpina, Torino.