

Fra *topoi* e nuove narrazioni: l'accoglienza critica alle artiste nella Roma dell'immediato secondo dopoguerra

ELISA GENOVESI

I durissimi anni in cui l'Italia è sconvolta dal secondo conflitto mondiale portano all'attenzione il contributo decisivo delle donne alla vita civile del Paese. A guerra finita si registra, dunque, un nuovo interesse nei confronti del loro apporto alla società e al mondo culturale italiano. Non fa eccezione il campo artistico, come dimostra l'articolo di Sergio Solmi sulle artiste attive nella Penisola nella prima metà del XX secolo, uscito nel 1946 su un numero speciale de "L'Illustrazione italiana" dedicato a *La donna italiana nel Novecento*; e il libro di Vieri Torelli, *Pittrici e scultrici italiane d'oggi*, pubblicato nel 1953. Entrambi partono dal presupposto che sia necessario reintegrare nella storiografia artistica le figure femminili, troppo a lungo trascurate o marginalizzate. Nel farlo rivelano però metodologie e sensibilità molto distanti fra loro. Dal testo di Solmi, redatto in qualità di amatore d'arte e visitatore di mostre, emerge ancora l'influenza del pensiero di Otto Weininger espresso in *Sesso e carattere* (1903)¹, in base al quale coesisterebbero all'interno di ciascun essere umano, in proporzioni diverse, un elemento femminile, associato dal filosofo a uno stato di inferiorità, e uno maschile, identificato come indice di superiorità. Da qui la possibilità di individuare delle qualità maschili anche nei lavori delle artiste donne, con un'implicita connotazione positiva (Solmi, 1946, p. 43). Nel caso di Torelli (1953), invece, la scelta da lui compiuta di svolgere un'indagine "sul campo", visitando gli studi delle artiste e parlando con loro, fa sì che la sua narrazione appaia meno schematica, riuscendo a dar conto delle reali difficoltà con cui esse, in quanto donne, dovevano confrontarsi sul piano sociale, familiare e della ricezione critica. Ciò induce a riflettere su come lo sguardo dei critici cambi e guadagni generalmente in capacità di penetrazione e complessità, nel

¹ Per un approfondimento sulla diffusione delle idee di Otto Weininger in Italia si rimanda a Cavaglion, 1982.

momento in cui essi scrivono del lavoro delle artiste, dopo aver avuto la possibilità di confrontarsi direttamente con loro.

Anche laddove si registra il tentativo di superare pregiudizi e stereotipi legati al genere, si riscontra al contempo, però, la difficoltà di liberarsi completamente da essi, come pure da un approccio patriarcale e paternalistico. Queste visioni, infatti, risultano talmente radicate nella cultura italiana da condizionare il pensiero comune, talvolta delle donne stesse, come riscontrato ampiamente dai sempre più numerosi studi storico-artistici che in Italia, dalla seconda metà degli anni Settanta a oggi, hanno saputo problematizzare la questione di genere². La critica d'arte del dopoguerra, soprattutto quella che popola le pagine dei quotidiani o delle riviste generaliste, offre un vasto campionario in tal senso. Da ciò la necessità di restringere il perimetro d'indagine in termini geografici e cronologici, per individuare dei casi-studio capaci di offrire degli spunti di riflessione sul modo in cui l'immagine di alcune artiste è stata "codificata" e trasmessa al pubblico attraverso la narrazione dei critici. La scelta è dunque ricaduta sul decennio dell'immediato secondo dopoguerra e sulla realtà romana che, per ragioni contingenti, risulta poco indagata dalle ricognizioni di Solmi e di Torelli, pur vedendo un'ampia presenza di donne attive in campo artistico, come ben messo in rilievo da Pier Paolo Pancotto (2001, 2006). In questo contesto si è deciso di puntare l'attenzione su sei autrici di spicco del dopoguerra, molto diverse fra loro per età, formazione, esperienza di vita e ricerca. Proprio in virtù di queste differenze, esse consentono di restituire uno spaccato della variegata scena artistica romana e, contestualmente, di mettere in luce alcuni pregiudizi e luoghi comuni che appaiono specifici della ricezione critica della produzione femminile.

² Oltre ai molti volumi recenti dedicati ai legami fra arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta (Perna, 2013; Scotini, Perna, 2019; Casero, 2020; Casero, 2021), altre pubblicazioni hanno ampliato il campo d'indagine all'intero XX secolo (fra questi: Iamurri, Spinazzè, 2001; Trasforini, 2006; Bottinelli, Gastaldon, 2019; Hecker, Ramsey-Portolano, 2023). Ai fini del discorso che si sta conducendo mi preme menzionare il saggio di Giorgia Gastaldon (2023), *Strike a Pose: Italian Women Artists' Self-Representation*, che riflette sulla costruzione dell'immagine pubblica di Carla Accardi e Giosetta Fioroni, attraverso il modo in cui si prestano all'obiettivo fotografico. Lo studio mette in evidenza i modelli a cui queste artiste si rifanno nel posare a favor di camera, e il messaggio che vogliono veicolare rispetto alla loro professione, in una chiave di autolegittimazione.

Liana Sotgiu: dall'affermazione all'oblio

Una figura che attualmente risulta quasi del tutto dimenticata è quella di Liana Sotgiu. La pittrice autodidatta muove i primi passi sulla scena artistica della Capitale a inizio anni Quaranta, sapendo ben presto catturare l'interesse di artisti e critici di primo piano.

Di fronte ai suoi quadri, raccolti presso la Galleria Minima Il Babuino nell'estate del 1943, Giulio Petroni rileva sulle pagine de "Il Tevere" il carattere poco femminile della sua pittura, per la quale – scrive – «non è consentito parlare di grazia, delicatezza od altre simili piacevolezze» (Petr[oni], 1943), data la violenza cromatica e l'«asprezza» della tavolozza impiegata. Egli comunque guarda con favore all'avvenire dell'artista, apprezzandone la serietà di intenzioni. A questa mostra ne fanno seguito molte altre, a cominciare da una nuova personale apertasi nel marzo dell'anno successivo alla Galleria Alla Campana, nel clima cupo di una Roma occupata dai nazisti. Tale appuntamento vale a Sotgiu il plauso di Luigi Bartolini (1953). Marcello Venturoli – prima ancora di divenire, a sua volta, un attento interprete della pittura dell'artista romana (Venturoli, 1948a, 1950, 1952a) – riporta, infatti, nelle sue *Interviste di frodo* come l'incisore e critico marchigiano gli avesse indicato proprio lei fra i pochissimi pittori di suo gradimento attivi in quel momento a Roma, insieme a Giuseppe Cesetti e Renato Guttuso (Venturoli, 1945, p. 52). Anche a distanza di circa un decennio Bartolini avrebbe confermato il suo giudizio, non esitando a proclamare Sotgiu «la migliore pittrice che oggi esiste nella grande Roma» e, ancora «una delle migliori pittrici italiane [...] una donna che fa molto onore al suo sesso in quanto dimostra di saper dipingere come qualche volta non lo fanno i presuntuosi pittori» (Bartolini, 1953).

Nei mesi successivi alla liberazione della Capitale, ritroviamo Sotgiu compresa in numerose collettive, a partire da *L'Arte contro la barbarie*, dove sembrerebbe essere stata l'unica presenza femminile. Nonostante il nome dell'artista non venga citato in catalogo, in questo caso la sua partecipazione sarebbe attestata da un articolo dedicato alla mostra, in cui si menziona *en passant* un suo lavoro avente per soggetto uno *Sterminio*, come rilevato da Chiara Perin (R., 1944; Perin, 2018, p. 270). Proprio la scelta di imporre come tema dell'esposizione opere volte a denunciare gli orrori perpetrati durante l'occupazione della città da parte delle truppe naziste, potrebbe aver inibito il coinvolgimento di un maggior numero di artiste, abitualmente orientate verso altre tematiche. La

stessa Sotgiu in quel periodo è solita esporre dipinti di paesaggio, nature morte e nudi femminili, a cui si vanno ad aggiungere, dopo il 1948, quadri dedicati a donne comuni, colte in momenti della loro quotidianità (fig. 1), con cui l'artista interpreta in chiave personale le indicazioni provenienti dalla dirigenza del Pci³.



Fig. 1 – Liana Sotgiu fotografata davanti alle sue *Cucitrici*, da Paola Masino, *Due donne raccontano il mondo*, in "Noi donne", n. 13, 30 marzo 1952, p. 16. Courtesy Archivia, Roma, Fondo "Noi donne"

La pittrice romana figura insieme a un più nutrito numero di colleghe, oltre che di colleghi, in altri due appuntamenti espositivi a tema libero che si tengono sempre nei locali della Galleria di Roma nella seconda metà del 1944: la *Prima mostra d'arte "Italia Libera"*⁴ e la *I Mostra d'Arte organizzata dalla Democrazia Cristiana* (Pancotto, 2006, p. 194). Tali partecipazioni consentono ad Attilio Crespi di presentare Sotgiu, nel 1945, come

³ A fronte della scelta di simili soggetti, Lorenza Trucchi sottolinea come Sotgiu, rispetto alle formule più oleografiche adottate dai "neo-realisti", sia riuscita a dimostrare la possibilità di «essere umanamente e socialmente attuali in arte e narrare con voce ben comprensibile umane lotte ed umane vicende non forzando o modificando il proprio temperamento pittorico» (Trucchi, 1952).

⁴ In questo caso, secondo Fortunato Bellonzi (1944), su una sessantina di partecipanti alla mostra le espositrici sarebbero state un quarto. Fra di esse dovevano esserci le sorelle Laura e Maria Letizia Giuliani, Gemma d'Amico Flugi d'Aspermont e una giovanissima Titina Maselli.

un'artista «già entrata a far corpo nella pittura italiana contemporanea» (Crespi, 1945).

È però in occasione della personale che le dedica la Galleria Sant'Agostino di Roma, a inizio 1948, che si accende il dibattito critico sulla pittrice, passata da modi espressionisti di derivazione *fauves* a uno stile più in linea con l'esperienza neocubista, come indicato da Virgilio Guzzi nella sua presentazione della mostra. Il testo insiste nel restituire la dimensione femminile dell'arte di Sotgiu in termini retorici. Guzzi esordisce affermando: «Ci sia lecito, una volta tanto, d'apprezzare la freschezza ingenua e scaltra di una pittrice. La pittura ha oggi, sovente, una misura fisica e ideale che ben s'attaglia al femminile gusto dell'effusione lirica» (Guzzi, 1948). Da questa considerazione generale, egli poi passa a riferirsi al caso specifico di Sotgiu, esaltandone il "garbo", il "gusto" e mettendo in rilievo nei suoi lavori l'esistenza di «un'aria di fiaba ingenua». Date simili parole, non può che far sorridere la reazione di un visitatore dell'esposizione, riportata da Arnaldo Ciarrocchi nel suo articolo per la "Fiera Letteraria":

A quel signore che alla Sant'Agostino si consolava di aver trovato una pittura maschile e non una pittura femminile, io non avevo saputo che rispondere. Vattelapesca cosa volesse dire! Non sapevo che la pittura avesse i sessi o, per lo meno, non mi potevo immaginare come, qualora si dovesse ammetterlo, ad una signora si addicesse di più dipingere da uomo.

Lasciamole dipingere queste signore, senza la paura del dipingere al femminile (Ciarrocchi, 1948).

E Ciarrocchi aveva ben ragione di affermare ciò, dal momento che, oltre a essere pittore e incisore lui stesso, era anche sposato con una pittrice: Raffaella Magliola.

Sulla difficoltà della critica di confrontarsi con l'arte delle donne in modo scevro da pregiudizi di genere insiste anche Fossati⁵ (1948), nel contesto di un articolo in cui rivendica il carattere originale e non diletteristico di Sotgiu. L'insinuazione di diletterismo, d'altronde, è qualcosa con cui la gran parte delle artiste deve fare i conti e che aleggia su di loro, sempre pronta a riemergere, come dimostra proprio la vicenda di Sotgiu. Nel 1954, infatti, la sua brillante carriera – consacrata dalla partecipazione a una Biennale di Venezia (1948) e a due edizioni della Quadriennale di

⁵ L'autore afferma: «Quando si tratta di donne la critica in genere infila un certo numero di parole ermetiche in cui è facile scoprire più cavalleria che non convinzione» (Fossati, 1948).

Roma (1948, 1951) – viene stroncata da uno scandalo sessuale che coinvolge lei e suo marito, un importante avvocato legato al Pci. L'episodio scabroso non solo viene chiamato in causa per gettare discredito sulla validità della pittrice, ma sulle pagine del periodico anti-comunista "Il Borghese", provoca una più ampia riflessione – profondamente misogina – sulla produzione artistica delle donne. Antonio Fornari, in un articolo emblematicamente intitolato *L'arte domestica*, si prende gioco di quei padri e mariti che incoraggiano le proprie figlie e mogli a dedicarsi alle "belle lettere" e alle "belle arti", spesso traendone una ragione di vanto. Egli poi sposta l'oggetto della sua contestazione sui critici d'arte di primo livello che negli anni hanno sostenuto l'"arte domestica" di Sotgiu, scrivendo:

Se ai giorni nostri l'arte ufficiale è ben buffa, quella domestica non le è seconda davvero. La signora Sotgiu, celebre oggi fra noi al pari di Pablo Picasso, permette di considerare l'arte delle donne di casa nei suoi incontri con la critica d'arte. [...] [la] critica più agguerrita [...], dopo essersi cimentata nell'intelligenza dei grandi maestri contemporanei, non disdegna l'arte delle signore e delle signorine di buona famiglia (Fornari, 1954, p. 841).

Leonor Fini: Critica ai critici

Caso eccezionale di artista che nella Roma dell'immediato dopoguerra si trova a sfidare apertamente il moralismo imperante è costituito da Leonor Fini. Con la stessa audacia con cui promuove un'immagine di sé trasgressiva ed eccentrica, nel 1945 la pittrice difende le sue opere esposte allo Studio La Finestra, pubblicando un articolo in cui risponde punto per punto alle osservazioni mossegli dalla critica e da lei ritenute meno appropriate. Nel fare ciò porta anche allo scoperto il sessismo di alcune osservazioni. Non le sfugge, ad esempio, il paternalismo con cui Ercole Maselli si rivolge a lei come ad «agnella smarrita» (Fini, 1945), biasimando il carattere mondano delle sue frequentazioni⁶. O, ancora, il «sapore di "lotta dei sessi"» (*Ibidem*) trapelante dalla nota di Nicola Ciarletta. Quest'ultimo, infatti, riconduce l'abilità disegnativa di Fini al suo essere donna. In quanto tale, la pittrice sarebbe stata animata da «una foga sessuale, ossia uno slancio tutto femminile, [...] quasi di dedizione» (Ciar-

⁶ Maselli nel suo articolo scrive: «Nessun sospetto, dunque, in questa cara e brava figliola, in questa geniale e durissima lavoratrice, di ciò che infine le viene, e rimarrà da quel genere di contatti e contagi?» (Mas[elli], 1945).

letta, 1945), che l'avrebbe portata a gettarsi nel disegno, lasciandolo "proliferare". A fronte di simili parole Fini denuncia la volontà del critico di sminuirla, descrivendola non come soggetto attivo e consapevole, ma piuttosto come «una specie di medium irresponsabile» (Fini, 1945). Inoltre, commenta questa *deminutio* rilevando che, nell'esprimere il suo giudizio, Ciarletta facesse uso di un tono scientifico e fenomenico consueto nei critici chiamati a confrontarsi con il lavoro delle artiste.

La reazione più aspra della pittrice è però provocata da Gino Visentini, nelle cui esternazioni coglie un «astio ben determinato contro le donne che in qualche modo emergono o si emancipano» (*Ibidem*). Sotto accusa è, in particolare, una metafora che egli utilizza per rendere il senso di disagio provocatogli dall'atmosfera mortifera trapelante dai quadri dell'artista, definiti espressione di un "artigianato snobistico" privo di un reale senso del dramma, nonché frutto di modelli "vecchiotti", riconducibili al simbolismo e al surrealismo. Per enfatizzare questo suo malessere, il critico scrive che la mostra suscita, come reazione, il bisogno di uscire e buttarsi fra le braccia "della serva", lasciandosi andare al richiamo aspro e volgare della vita (Visentini, 1945). A tale affermazione Fini ribatte: «trovo davvero brutto e molto "antidemocratico" questo invocare le serve quando si vuol creare contrasto e parlare di volgarità» (Fini, 1945), e poi continua sottolineando come già di per sé il termine "serva", scelto dal recensore, esprimesse una posizione retrograda. L'indignazione provocata da Visentini lascia il segno nell'artista, la quale, a distanza di anni, avrebbe ricordato le sue parole a testimonianza dei giudizi discriminatori con cui si era sempre dovuta confrontare, soprattutto in Italia (Siniscalco, 1966, pp. 12-13).

Bisogna sottolineare come Fini non si faccia scrupoli a contestare anche le recensioni più indulgenti, se ritiene che esse non colgano il senso della sua ricerca pittorica o si abbandonino a considerazioni errate sul Surrealismo, movimento a cui viene sistematicamente accostata dalla critica italiana⁷. D'altra parte, il successo di vendite registrato dai suoi quadri e il riconoscimento di cui gode a livello internazionale fanno sì che la stampa, con non troppo velato nazionalismo, adotti di frequente nei suoi confronti un tono celebrativo. In questi casi però si sente al contempo il bisogno di giustificare la singolarità della sua pittura e soprattutto dei suoi costumi, descrivendo l'artista come una sorta di maga (De Angelis, 1952,

⁷ Per approfondimenti si rimanda a Tulino, 2021.

Se anche nei commenti critici relativi alla pittura finiana si riscontrano spesso notazioni che ne evidenziano gli aspetti ritenuti più “maschili” o più “femminili”, non può sfuggire come in questo caso l’immaginario dell’artista abbia effettivamente una spiccata connotazione di genere⁸. Toni Bonavita, ad esempio, commentando la mostra di Fini ospitata nel 1952 a Roma da Chiurazzi, rileva come il mondo in disfacimento rappresentato dalla pittrice esprima «la stanchezza della donna che ha perso la fiducia nella vita e si compiace solo di guardare la sua immagine riflessa nella stagnante acqua di un lago» (Bonavita, 1952). Una visione ben più ampia e profonda della questione la ritroviamo affrontata solo qualche anno dopo da Alain Jouffroy. Sulla rivista parigina “Arts”, egli scrive di come Fini, al pari di altre sue colleghe, fosse riuscita ad arricchire il campo della pittura di nuove possibilità e di un nuovo universo, proponendo una vera e propria “mitologia femminile” da contrapporsi a quella maschile, che aveva dominato incontrastata per centinaia di anni (Jouffroy, 1955).

La riscoperta di Antonietta Raphaël

Nel novero delle artiste che nell’Italia del secondo dopoguerra godono di una grande fortuna critica, spicca il nome di Antonietta Raphaël De Simon⁹. Nel suo caso si potrebbe parlare, in effetti, di una vera e propria riscoperta. Dopo essere stata estromessa dal sistema delle arti fascista in quanto ebrea, con la fine della guerra Raphaël torna inizialmente a esporre al pubblico le sue sculture, ottenendone fin da subito un buon successo, come ha dettagliatamente ricostruito Marzio Pinottini (1971). Nel 1949, ad esempio, Libero De Libero la proclama «l’unica donna al mondo da considerare come un geniale scultore» (De Libero, 1949, p. 10), declinando quest’ultimo termine al maschile con fini encomiastici¹⁰. Fra i numerosi premi per la scultura che l’autrice riceve in questo periodo, vale la pena menzionare quello dedicato al tema della *Donna nella vita moderna* (1950), indetto dalla rivista “Vie Nuove” (*Il “Premio Vie Nuove”*

⁸ Diversi studi recenti si sono soffermati su questo aspetto (Scappini, 2017; Mahon, 2017, pp. 57-83).

⁹ Come indicato da Alfredo Mezio, inizialmente la pittrice era solita firmarsi “Raphaël”. Solo in un secondo momento avrebbe aggiunto anche il patronimico “De Simon” (Mezio, 1955).

¹⁰ Pinottini ricorda anche una lettera, andata perduta, di Marino Marini ad Antonietta Raphaël in cui egli avrebbe scritto: «lei non è scultrice, è scultore, signora: non deve aver paura di chiamarsi scultore» (Pinottini, 1971, p. 7).

ve”, 1950) e indicativo dell’interesse con cui si guarda alla realtà femminile in ambito comunista. È, però, l’esposizione organizzata da Linda Chittaro presso la romana galleria de Lo Zodiaco nel 1952, a portare alla ribalta i dipinti realizzati da Raphaël a Roma sin dal 1928 (Venturoli, 1952b). Queste prime prove pittoriche – esposte insieme ad alcuni quadri recenti e a un saggio della sua più nota produzione scultorea – catturano in particolare l’attenzione della stampa. Sono molte, infatti, le recensioni che fanno eco alla presentazione della mostra – firmata da Virgilio Guzzi (1952) – nel reclamare la necessità di accostare il nome dell’artista a quello dei ben più celebri Mario Mafai e Scipione, nella ricostruzione del sodalizio alla base della nascita della cosiddetta “Scuola romana”. Nonostante, infatti, Roberto Longhi già nel 1929, in un suo celebre articolo uscito su “L’Italia letteraria”, avesse colto un carattere comune nella pittura dei tre artisti (Longhi, 1929a), coniando per essi la fortunata definizione di “scuola di via Cavour”, con il tempo il ruolo da protagonista giocato in quel contesto dalla «sorellina di latte di Chagall» (Longhi, 1929b) era stato pressoché rimosso. Oltre a reinserire la figura di Antonietta Raphaël nella narrazione di quel recente capitolo della storia dell’arte italiana, a cui si guarda con particolare favore per la sua totale alterità rispetto ai caratteri di Novecento, la mostra del 1952 determina al contempo un vivace dibattito sull’eventuale influenza che l’artista lituana avrebbe esercitato nei confronti dei suoi compagni di strada. A fronte della sua cultura internazionale, acquisita – forse in modo non del tutto consapevole (Martinelli, 1952, p. 295) – vivendo dapprima a Londra e poi, più brevemente, a Parigi, personaggi autorevoli come Corrado Maltese (1952) e Renato Guttuso (1952) non esitano a individuare una derivazione della pittura scipionesca da quella di Raphaël, senza implicare con ciò una svalutazione della validità della ricerca artistica dello sfortunato pittore, morto giovanissimo nel 1933. La convinzione espressa da Guttuso, che la pittrice fosse stata il tramite per la conoscenza di Bosch, Chagall e Rousseau da parte di Scipione, viene condivisa anche da Michele Biancale (1952), autore di un articolo significativamente sottotitolato: *Ancora una volta sono le donne che nell’uso dei pennelli e della tavolozza riescono a sorprendere la malizia del critico*. Dopo aver sintetizzato i termini della polemica che stava dividendo la critica in quel momento, egli asserisce:

L’arte non si inventa. È da un ventennio che i nomi di Pascin, di Chagall, di Soutine, di Ronault [sic] si fanno nei rispetti d’una iniziazione scipionesca. Come li co-

nobbe Scipione? Anzi, poiché averli visti in riproduzioni non vorrebbe dire molto, com'ebbe il sentimento della loro pittura per la quale, a Roma, in quegli anni non si chiedeva meno di una iniziazione?

A tal punto potrebbe intervenire l'azione della Raphaël giunta di fresco in Italia, allora, nei suoi primi accostamenti a Mafai e al suo amicissimo [Gino] Bonichi. Cotesti uffici di suggestione in ogni campo sono riservati alle donne. Non per nulla l'Egeria romana fu una Ninfa! (Biancale, 1952).

Secondo Biancale, dunque, Raphaël avrebbe svolto una funzione da ninfa moderna, ispiratrice e consigliera dei suoi sodali, sia attraverso la parola, sia mediante la sua opera pittorica. Come già accennato, però, non tutti i critici si dimostrano pronti ad accettare una simile visione. Marcello Venturoli, ad esempio, pur tessendo le lodi della pittrice, ridimensiona il peso del suo presunto primato nella costituzione della Scuola romana, dato il carattere autonomo e ben definito delle personalità di Mafai e di Scipione. Egli, quindi, si rifiuta di parlare in proposito di "derivazioni" o, ancor più, di "sudditanze" (Venturoli, 1952b). Altri autori, addirittura, ribaltano i termini del discorso, dando per scontata la discendenza da Scipione della pittura dell'artista lituana¹¹, giunta a Roma senza avere alle spalle una formazione nel campo delle arti visive (Cantini, 1952).

La stessa Raphaël, d'altronde, sembra ricondurre la sua iniziazione pittorica a Mafai, divenuto in quegli anni lontani suo compagno di vita. Stando a un racconto dai contorni "mitici", più volte condiviso dall'autrice a vantaggio della stampa, sarebbe stato proprio lui ad averla incoraggiata a perseguire su quella via, dopo averle chiesto – quasi per gioco – di dipingergli una natura morta di fiori come regalo di compleanno (Masino, 1952; Venturoli, 1952c). Questa storia, per quanto capace di restituire il peso che la sfera degli affetti ha sempre rivestito nell'arte di Raphaël, mette però completamente in parentesi il fatto che, all'epoca, lei si fosse già indirizzata alla pratica artistica in maniera autonoma. Non a caso, il suo incontro con Mafai era avvenuto alla Scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

Se Raphaël giunge a sminuire il valore della sua pittura è anche perché la pratica espressiva in cui si riconosce di più è la scultura (fig. 3), sperimen-

¹¹ La stessa idea trapela dalla presentazione di Giorgio Castelfranco pubblicata all'interno del catalogo della mostra *Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945*, tenutasi nel contesto della VIII Quadriennale di Roma (Castelfranco, 1960, p. 12). Questa fonte è ripresa da Simona Weller ne *Il complesso di Michelangelo*, proprio per indicare la persistenza dei pregiudizi di genere che ancora, alla metà degli anni Settanta, impedivano di riconoscere il giusto peso alla figura di Antonietta Raphaël (Weller, 1976, p. 31).

tata a partire dai primi anni Trenta. Ciò viene rivendicato dall'artista (Russoli, 1955; Venturoli, 1955), a fronte del rinfocolarsi del dibattito critico sui suoi esordi pittorici, in occasione di una nuova mostra retrospettiva apertasi nella primavera del 1955, dapprima a Milano – alla galleria La Colonna – e poi a Roma, alla galleria La Tartaruga.

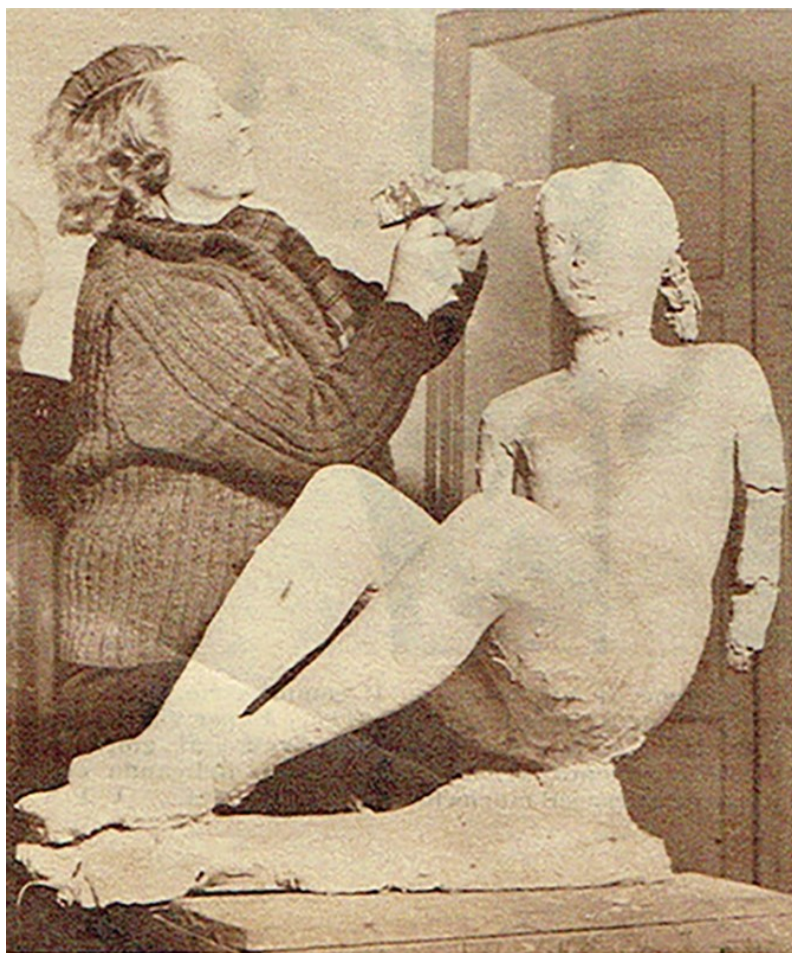


Fig. 3 – Antonietta Raphaël fotografata nel suo studio mentre lavora a una delle sue sculture, da Paola Masino, *Due donne raccontano il mondo*, in "Noi donne", no. 13, 30 marzo 1952, p. 16. Courtesy Archivia, Roma, Fondo "Noi donne"

Titina Maselli, pittrice della vita moderna

Fra le pittrici che esordiscono nella Roma del dopoguerra vi è Titina Maselli, giovane cresciuta a stretto contatto con l'ambiente artistico e intellettuale romano. Proprio in questo contesto, vivace e stimolante, avviene il suo lungo tirocinio, condotto da autodidatta per volontà di suo padre, il critico d'arte Ercole Maselli, il quale la dissuade dal frequentare l'Accademia di Belle Arti, sostenendo che le avrebbe «guastato il talento» (Maselli cit. in Vergine, 1984). Quando nel 1948 si apre la sua prima mostra personale presso la galleria de L'Obelisco, a Roma, la pittrice, dunque, gode già di una certa familiarità con letterati e critici che da anni osservano con interesse il suo lavoro¹². Significativamente, a presentare l'esposizione è lo scrittore Corrado Alvaro, prestatosi per l'occasione alla critica d'arte. Nel suo testo egli enuclea alcuni punti fondamentali della ricerca artistica di Maselli, che saranno ripresi negli anni seguenti anche da altri autori. Ciò si può riscontrare, ad esempio, sia in occasione della personale dell'artista ospitata dalla galleria Il Pincio nel maggio del 1951 (fig. 4), in cui espone i suoi celebri notturni e la serie dedicata alle partite di calcio; sia nel caso di quella apertasi a La Tartaruga nell'aprile del 1955, con i suoi paesaggi newyorkesi.

Alvaro, già nel 1948, sottolinea l'interesse dell'artista per la "vita moderna", espresso attraverso la scelta di elevare a soggetti dei suoi quadri gli oggetti più banali legati alla quotidianità dell'uomo contemporaneo, come una macchina da scrivere, un telefono, o anche piccoli rifiuti abbandonati per le strade della città, ridotti a presenze fantasmatiche nell'ambito di desolati notturni (Alvaro, 1948). In questi lavori il critico Enrico Galuppi coglie la capacità della pittrice di penetrare nel corpo delle cose che dipinge, restituendole nel momento in cui sembrano trasformarsi in qualcos'altro, sfuggendo così a una definizione certa. Egli interpreta ciò come un'espressione della crisi del mondo contemporaneo (Galuppi, 1948), secondo una lettura che trova conferma nella testimo-

¹² Tale confidenza trapela, ad esempio, nel "bersaglio" dai toni bonariamente ironici che Cesare Brandi - nei panni del suo *alter ego* Eftimio - le dedica su "L'Immagine" al momento del suo debutto "ufficiale" sulla scena dell'arte romana (E., 1948, p. 611), come pure nelle recensioni di Enrico Galuppi per "La Fiera Letteraria" e di Marcello Venturoli per "La Repubblica d'Italia" uscite nella stessa circostanza (Galuppi, 1948; Venturoli, 1948b).

nianza condivisa da Lorenzo Vespignani (1955) sulla ricerca pittorica della collega negli anni dell'immediato dopoguerra¹³.

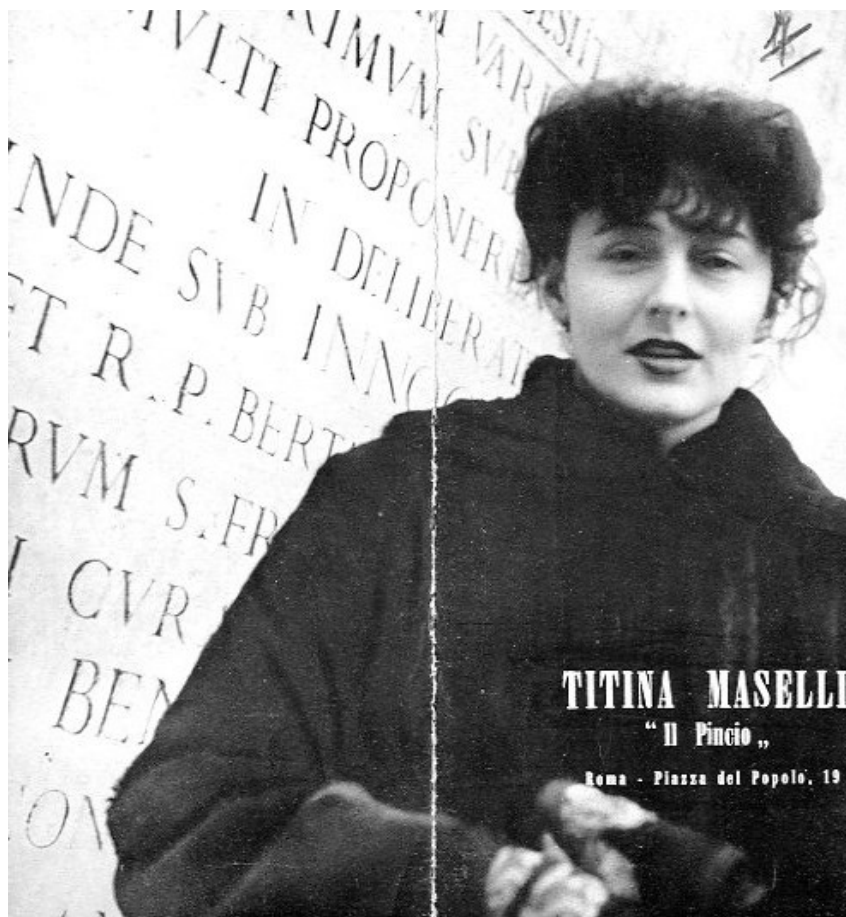


Fig. 4 - Brochure della mostra *Titina Maselli*, Roma, Galleria Il Pincio, 5-14 maggio 1951. Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Archivio Bioiconografico

¹³ Vespignani, in questo testo scritto per accompagnare la mostra personale di Titina Maselli a La Tartaruga, ricorda come per la pittrice, Muccini, Buratti e lui stesso, la pittura fosse essenzialmente un mezzo per comunicare il profondo disagio e le passioni della loro generazione, fortemente provata dalla paura e dalla disperazione causate dalla guerra (Vespignani, 1955).

Per Alvaro (1948), Maselli dipinge con «una impressionabilità pronta di donna, e con una mano ben più ferma», inserendosi a pieno titolo in una fase di svolta della pittura contemporanea, che egli reputa però ancora alla ricerca di un linguaggio adatto a esprimere il suo nuovo contenuto. A tal proposito l'autore guarda con favore alle possibilità dischiuse dall'arte astratta. Benché, in questo caso, egli non ne scriva in diretto riferimento alle opere di Maselli, diverse voci nel corso degli anni Cinquanta porranno l'accento sull'apparente vicinanza dei quadri dell'artista all'astrattismo, contraddetta, nei fatti, dal loro ineliminabile legame con la realtà visibile (S., 1951; Vespignani, 1955; *Due pittrici espongono a Roma*, 1955, p. 23). Altri, invece, la esalteranno come «una delle pochissime autentiche artiste figurative» (Lucchese, 1951a; cfr. T., 1951), proprio in virtù di quella che viene indicata come la sua capacità di reinterpretare in chiave soggettiva la realtà oggettiva. Una simile visione consente ad alcuni critici di individuare l'espressione di una sensibilità femminile nei temi su cui si concentra la poetica dell'artista (Moretti, 1951; Lucchese, 1951a), nonostante essi siano percepiti come piuttosto originali per una donna.

Nel caso di Maselli, inoltre, anche i recensori più diffidenti nei confronti delle pittrici sono pronti a riconoscerle lo *status* d'artista, alla luce di uno stile che «nulla ha di donnesco» (T., 1951). Se dei dipinti esposti a L'Obelisco viene ricordata la «singolare vigoria di impasto, quasi virile» (S., 1949), dinnanzi a quelli in mostra a Il Pincio un altro critico ne celebra il «colore ricco, denso, distribuito con un tocco netto, preciso e pulito» (T., 1951), specificando come l'artista fosse riuscita a non «cadere nella "cucina", nella grassa pasticciatura senza gusto, o [...] in una elegante inerte contestura decorativa». Questa osservazione appare indicativa di due termini di paragone – la cucina e la decorazione – spesso utilizzati dalla critica del periodo in senso dispregiativo nei confronti della produzione artistica delle donne, soprattutto se astratta.

Carla Accardi e la "difficile" via dell'arte astratta

Figura chiave del panorama dell'arte astratta in Italia è Carla Accardi. La pittrice siciliana, dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti a Palermo e a Firenze, si stabilisce nella Capitale nel 1946. Qui, nel marzo dell'anno successivo, co-firma, insieme ad altri sei artisti, il manifesto pubblicato sulla rivista "Forma 1", con cui si proclama "formalista" e "marxista". Nonostante la breve vita del gruppo, Accardi continua a esporre con alcuni

dei suoi sodali, confrontandosi già in questi primi appuntamenti con la problematica ricezione dell'arte astratta da parte di un ampio settore della critica italiana.

Nel 1950 la pittrice inizia a proporre le sue opere anche in mostre personali, come quella che si apre a Roma, il 16 novembre, alla galleria dell'Age d'Or, diretta da Piero Dorazio, Mino Guerrini e Achille Perilli. A presentarla è un altro ex-membro del gruppo Forma, Giulio Turcato, il quale in tutto il testo sottolinea l'eccezionalità di Accardi in quanto artista donna. Egli, ad esempio, le riconosce il merito di aver capito la necessità di far parte di un movimento, «a differenza di tutte le altre pittrici italiane» (Turcato, 1950). Inoltre, la celebra per le sue scelte artistiche, che l'avrebbero portata a sradicare da sé quei pregiudizi volti a identificare l'arte delle donne con una dimensione del femminile esemplificata dall'opera di Rosalba Carriera. Turcato, riportando l'attenzione sulle tempere di Accardi, afferma:

non è affatto vero che una pittrice debba essere delicata a tutti i costi; anzi possa [sic] benissimo esprimere un pensiero con forza e un giudizio sulla forma più di qualsiasi altro pittore.

Decade completamente la situazione particolare di servilismo atavico cui senza accorgersene la maggior parte crede ancora come al mondo delle stelle fisse di Aristotele e di Tolomeo (*Ibidem*).

La mostra di Accardi offre l'occasione ad Antonio Fornari di contestare l'indirizzo espositivo scelto dall'Age d'Or, accusandolo di passatismo per il suo attaccamento all'esperienza delle avanguardie storiche. Il recensore non a caso sottotitola l'articolo *Il profumo delle signore vestite di nero alla mostra della pittrice Carla Accardi* (fig. 5), evocando con quest'immagine le «vedove dell'avanguardismo del principio del secolo» (Fornari, 1950), le quali avrebbero visto nella pittrice rivivere il loro tempo passato, tornato nuovamente di moda. Fornari mantiene un tono dissacrante e provocatorio in tutto il pezzo, descrivendo in maniera macchiettistica l'artista e ridicolizzando l'apprezzamento che dimostrano nei suoi confronti i direttori della galleria. Antitetico a questo è un contributo uscito solo qualche giorno dopo sul "Corriere trapanese". L'autore vi esprime sincera ammirazione per il talento e la "severa" preparazione artistica della concittadina, che le hanno consentito di ottenere una rapida affermazione come pittrice. Al contempo, viene accolto con favore il suo essersi volta all'arte astratta, poiché si riconosce in questa esperienza un passaggio necessario per gettare le basi di «nuovi valori artistici» (Ennegiemme, 1950).

La scelta di Accardi di confrontarsi con il linguaggio astratto viene valutata in modo più cauto da Alfredo Mezio, autore della presentazione che accompagna la mostra personale dell'artista tenutasi a Roma, alla galleria Il Pincio, nel febbraio 1952. Secondo il critico la pittrice avrebbe intrapreso «la strada più impopolare e difficile per fare della pittura» (Mezio, 1952). Egli argomenta il suo punto di vista sostenendo che l'arte astratta non è compresa dal pubblico, a cui appare una sorta di "rompicapo". Al contempo essa risulta molto rischiosa, in quanto basta poco perché scada nell'arte applicata o nel "verbalismo pittorico". Anche Marcello Venturoli (1952d), pur lodando la pittura di Accardi per la sua finezza, eleganza e per l'unità formale raggiunta dalle sue composizioni attraverso un uso sapiente delle stesure cromatiche, non nasconde le sue perplessità circa la via intrapresa dall'artista nel nome dell'astrazione, in cui egli – da critico militante comunista qual è – ravvede parecchi limiti.

Dopo aver attraversato un periodo di crisi nel 1953, Accardi si indirizza a una pittura di segno che trova la sua ragion d'essere in una poetica vicina a quella di Origine e alle teorizzazioni sull'Informale di Michel Tapié (Messina, 2020, pp. 112-114). Il critico francese, non a caso, dalla metà degli anni Cinquanta diviene uno dei principali interpreti del lavoro dell'artista. Nel 1955, testimonia questa nuova fase della ricerca di Accardi la personale apertasi alla galleria S. Marco, a Roma. Nella presentazione, l'artista e curatore americano Hereward Lester Cooke dà ampio spazio alle parole della pittrice, la quale esplicita la sua volontà di «rappresentare l'impulso vitale che è nel mondo» (Accardi cit. in Cooke, 1955), rispecchiando «l'energia primordiale e i contrasti violenti della vita stessa» in opere che sfuggono dalle consuete categorie di "astratto" e "rappresentativo". Accardi tiene pure a specificare che i suoi quadri non possono fare a meno di offrire un ritratto simbolico della vita, secondo la sua visione soggettiva. Ciò fa sì che – come accade per ogni artista – anche le sue opere finiscano con l'esprimere alcuni caratteri legati alla sua individualità, alle sue origini, al suo genere e all'epoca in cui vive.

Tali lavori vengono accolti con una certa freddezza dalla critica, che li interpreta come eleganti capricci decorativi. Su "Il Tempo", Guzzi (1955) commenta i dipinti di Accardi e le sue parole riportate in catalogo, affermando: «Questi astrattisti [...] sono sempre un poco come la montagna famosa che partorì un bel giorno il famosissimo topo. Né diciamo con questo che valgano nulla, che talvolta non scoprono un bel temperamento di ermetici, o simbolisti o decoratori». Ancora una volta viene rimarcata, dunque, la convinzione che l'unico campo di "spendibilità" per l'arte

astratta sia quello della decorazione, a cui si riconosce un valore inferiore rispetto a quello delle cosiddette “arti maggiori”.

Bice Lazzari e il delicato confine fra decorazione e arte astratta

Il 1951 segna l'esordio sulla scena espositiva romana di un'altra artista votata all'astrazione a partire dalla fine degli anni Quaranta: Bice Lazzari. Come Accardi, anche lei frequenta le realtà che in città si fanno promotrici della cultura artistica contemporanea e del suo legame con l'esperienza delle avanguardie storiche, fra cui l'Art Club, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la libreria-galleria Age d'Or e poi la Fondazione Origine. Al contrario della ben più giovane collega, però Lazzari giunge alla sua prima mostra personale avendo superato da poco i cinquant'anni e potendo vantare una lunga e apprezzata carriera nel campo delle arti decorative. In quegli stessi anni a Roma, ad esempio, collabora con l'architetto Attilio Lapadula e con Afro alla decorazione del caffè Aragno (Pancotto, 1997, 2003) e insegna tappeto all'istituto d'arte Zileri, una scuola femminile d'indirizzo artigiano gestita dalle suore Orsoline Parmensi del Sacro Cuore e diretta da Toti Scialoja. Nel ruolo di docente, partecipa verosimilmente al progetto didattico di quest'ultimo, teso a promuovere un rinnovamento dei repertori decorativi tradizionali in nome di un gusto e una sensibilità moderni (Scialoja, 1950; Genovesi, 2023). Come le sue giovani allieve, anche Lazzari aveva iniziato a sperimentare il linguaggio astratto dapprima nell'ambito delle arti decorative e solo più di vent'anni dopo anche in quello dell'«arte con la A maiuscola» (Lazzari cit. in Cortesini, 2002, p. 105). Ed è significativo che l'artista compia questo passo non limitandosi a trasporre acriticamente nei quadri schemi e soluzioni già adottati nella sua attività di decoratrice, ma piuttosto intraprendendo un nuovo percorso di ricerca, volto a mettere a fuoco una modalità espressiva più in linea con il suo essere.

Eterogenea è l'accoglienza riservata alla sua prima mostra personale, ospitata nel dicembre del 1951 presso la galleria La Cassapanca, aperta a Roma dalla scultrice di origine armena Nwarth Zarian al posto dell'Age d'Or (Lucchese, 1951b). Nella sua recensione, Gino Frattani – che conosce personalmente Lazzari per via della comune collaborazione con l'Enapi (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie) – sente il bisogno di introdurre l'artista al pubblico, sottolineando la serietà e il ritegno con cui lavora e plaudendo con soddisfazione alla sua decisione di proporre finalmente al giudizio esterno alcuni dei suoi dipinti. Egli, inoltre, dedica

ampio spazio ad argomentare le ragioni che portano alcuni pittori a scegliere la difficile via dell'astrazione (Frattani, 1951). Molto severo è, invece, il parere espresso da Lorenza Trucchi sulle pagine de "Il Momento". La critica, dopo aver presentato Lazzari come l'«unica donna in Italia convertita all'astrattismo» (Trucchi, 1951), contesta il carattere tutto cerebrale della sua pittura, che non esita a definire "diabolica". Infine, conclude il suo discorso proponendo una riflessione che riguarda l'intero genere femminile, rispetto al quale pone il dubbio: «forse agli occhi prensili delle donne, così avidi di realtà, il difficilissimo e pericoloso credo di Klee non si addice». Meno *tranchant* è l'opinione di Giacomo Etna. Su "Il Giornale del Mezzogiorno" il recensore riconosce a Lazzari il merito di aver affrontato il rischio di un'arte astratta, "squisitamente cerebrale", riuscendo a proporre una pittura dal carattere sincero e sofferto, che ben si distingue «fra tante manifestazioni dell'astrattismo spesso fredde e accademiche o semplicemente decorative» (E[tna], 1951). Partendo da questo presupposto, egli si interroga però se la pittrice non abbia raggiunto l'estremo delle sue possibilità e ne auspica un ritorno al "concreto", pur facendo salva la preziosa esperienza acquisita. Tale riserva viene superata tre anni dopo, quando Etna si trova a dover recensire la nuova personale romana dell'artista, ospitata stavolta dalla galleria Schneider. Il critico torna a esaltare la qualità cromatica della sua pittura in cui coglie l'espressione di un carattere musicale, e riafferma in sostanza l'opinione già espressa nel suo precedente articolo, ossia che il lavoro di Lazzari gli appare ben diverso da quello di molti altri astrattisti, da lui reputati dei «decoratori più o meno eleganti» (Etna, 1954). Un simile giudizio trova conferma anche nel commento critico che Frattani redige in occasione della stessa mostra. Egli, infatti, rileva come nella sua produzione pittorica più recente l'autrice si sia liberata da «quel po' di decorativo o di esteriore che permetteva alle sue opere di essere trasformate in lavori artigiani; copiate o riprodotte», arrivando così al quadro e non al semplice "frammento" (Frattani, 1954).

Il pericolo di "scadere" nella decorazione, d'altronde, doveva essere ben presente alla pittrice. Rispetto a questo era stata messa in guardia anche da un altro suo amico, lo scultore e cesellatore Lorenzo Guerrini, il quale nel 1952 si rivolge a lei scrivendo:

Bisogna stare attenti Bice, il nostro grande pericolo è il gusto[.] è quello che ci frega, specialmente tu, che sei donna (seppure speciale) e che hai fatta molta decorazione bisogna che ti purifichi, devi riuscire a fare cose che siano belle oggi e

belle domani quando il gusto potrà essere all'opposto di quello di oggi (Archivio Bice Lazzari, Roma, 4.9 *Corrispondenza di Bice e Diego con Lorenzo Guerrini (1951-1970)*, lettera di Lorenzo Guerrini a Diego Rosa [e Bice Lazzari], 10 febbraio 1952).

Mentre la mostra alla Schneider vale ai dipinti di Lazzari l'apprezzamento di un personaggio non certo filo-astrattista come Marcello Venturoli (Vent[uroli], 1954), non mancano pure in questo caso opinioni più ostili. Giuseppe Sciortino su "La Fiera Letteraria" non esita a ricondurre l'operato dell'autrice «fuori dall'arte», anche se non esclude che «la sincerità del suo amore per la pittura» la possa portare in futuro a «espressioni più proprie e più personali, astratte o figurative che siano» (Sciortino, 1954).

Una comprensione più profonda della ricerca dell'artista emerge da un articolo pubblicato su "Arti Visive" nel 1955, riconducibile a Emilio Villa (fig. 6). Qui il critico individua alla base della pittura di Lazzari un nucleo lirico di natura autobiografica, che però non scade mai nell'intimismo e nello psicologismo fine a se stesso (arti visive, 1955). È, dunque, in una rivista "di settore", vicina agli interessi e alle concezioni della pittrice, che la sua opera viene finalmente letta in modo scevro da pregiudizi di genere e da riferimenti alla sfera del "decorativo".

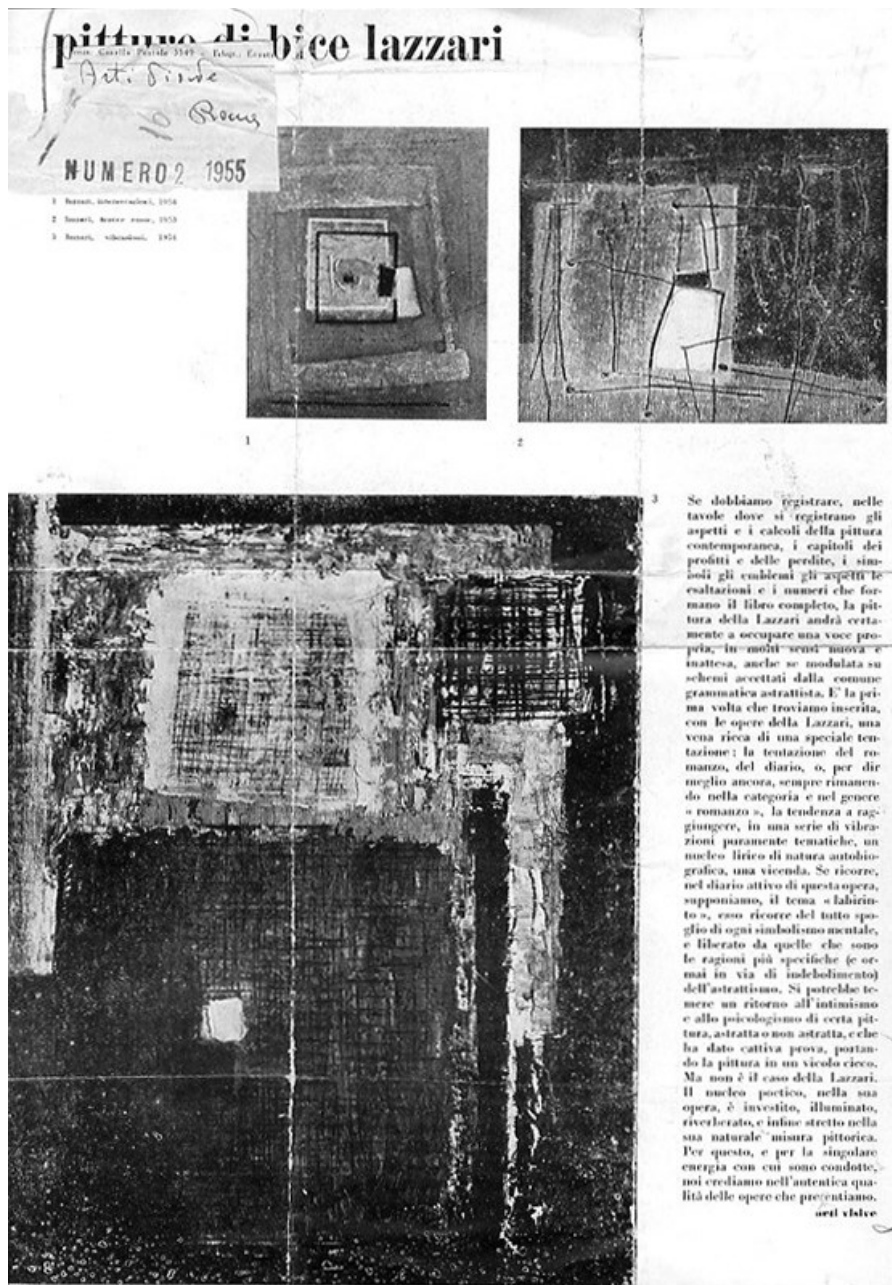


Fig. 6 – Ritaglio stampa, arti visive [Emilio Villa], *Pitture di Bice Lazzari*, in “Arti Visive”, III, no. 2, 1955, p. n.n. Courtesy Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Archivio Bioiconografico

Conclusioni

A fronte delle vicende sin qui ricostruite, possiamo osservare come la biografia di Liana Sotgiu – pittrice vicina a Renato Guttuso per orientamento politico e scelte stilistiche – offra un chiaro esempio della fragilità della carriera delle donne nel campo dell'arte. Queste ultime, infatti, appaiono esposte a un giudizio morale più pressante rispetto a quello cui sono sottoposti i colleghi uomini, e che si riflette sulla valutazione delle loro opere. Basti pensare che di fronte ai commenti riguardanti il lavoro di pittori e scultori non si rimarca mai il loro genere o la loro minore o maggiore rispondenza a una vaga immagine di "artista uomo", cosa che invece abbiamo visto accadere piuttosto regolarmente quando la critica si confronta con il loro corrispettivo femminile. Lo stesso emerge considerando la ricezione dei dipinti e disegni di Leonor Fini. L'artista, forte di una fama internazionale, può "permettersi" però di denunciare questo discrimine e allo stesso tempo rivendicare la legittimità delle sue scelte, sia in ambito artistico sia personale.

Sintomatica della nuova attenzione con cui si guarda al contributo delle donne negli anni del secondo dopoguerra è, invece, la riscoperta dell'opera di Antonietta Raphaël. Il dibattito apertosi attorno ai suoi primi quadri, a cui alcuni critici iniziano a guardare come gli incunaboli della cosiddetta "Scuola romana", porta alla luce la spaccatura fra chi si rivela pronto a riconoscere che un'artista possa avere meriti tali da porre in discussione gerarchie e visioni storiografiche consolidate, e chi nega per partito preso questa possibilità.

Altre tre artiste che colpiscono l'attenzione della critica per l'originalità della loro opera, lontana da un'immagine stereotipata di "pittura femminile", sono Titina Maselli, Carla Accardi e Bice Lazzari. Se la prima viene descritta efficacemente da Corrado Alvaro come pittrice della "vita moderna", le altre due, in quanto astrattiste, vengono sollecitate di frequente dai recensori a interrogarsi sulla validità della loro scelta espressiva, che le espone al rischio dello "scadere" nella decorazione. Anche in tali casi, quindi, a fianco di chi si sforza di giungere a nuove narrazioni, più fedeli alla ricerca che anima queste pittrici, vi è chi indugia nel ricorrere a *topoi*, il cui limite maggiore è quello di alimentare letture semplicistiche e fuorvianti.

In un clima sensibilmente mutato dal punto di vista socio-culturale, Simona Weller include queste autrici¹⁴ nella sua tanto ambiziosa quanto discussa impresa di ricognizione storica delle presenze femminili nell'arte italiana del XX secolo, pubblicata nel 1976 con il titolo *Il complesso di Michelangelo* (Weller, 1976; Iamurri, 2018). A Weller va riconosciuto il merito di aver sollecitato le artiste a interrogarsi sui condizionamenti che il loro genere ha determinato nel proprio percorso professionale. In questa circostanza, e nuovamente nel 1980, a fronte della sua inclusione nella celebre mostra curata da Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, Lazzari sarebbe stata portata a riflettere sulle discriminazioni subite in quanto artista donna (Weller, 1976, pp. 37-39; Cirio, 1980). Lo stesso sarebbe avvenuto per Raphaël, per Maselli e per Accardi, l'unica fra loro a diventare una militante femminista.

Ricostruire la ricezione critica del lavoro di queste autrici in quegli anni cruciali – durante i quali, nonostante tutto, sono riuscite ad affermarsi – porta allo scoperto i condizionamenti a cui è stata soggetta l'interpretazione della loro opera, solo perché realizzata da mano femminile. Inoltre, aiuta a mettere a fuoco la costruzione della loro immagine pubblica, insieme ai pregiudizi con cui si sono dovute scontrare e alla conseguente frustrazione di non essere comprese. Anzi, talvolta vilipesa.

¹⁴ Di tutte le artiste da noi considerate è presente nel volume una scheda bio-bibliografica, mentre di Antonietta Raphaël, Bice Lazzari e Titina Maselli c'è anche il resoconto dell'incontro avuto con Weller. Carla Accardi, invece, rifiuta questa modalità di presentazione, preferendo figurare solo con le sue risposte al questionario predisposto dall'autrice dello studio.

Bibliografia

Alvaro, C. (1948), [Testo], in *Titina Maselli*, catalogo della mostra, Galleria dell'Obelisco, Roma, dal 22 ottobre.

arti visive [Villa, E.] (1955), *Pitture di Bice Lazzari*, "Arti Visive", n. 2, p.n.n. [p. 18].

Bartolini, L. (1953), *Una pittrice che sarebbe piaciuta agli artisti della classicità greco-romana*, "Il Paese", n. 352, 22 dicembre 1953, p. 3.

Bellonzi, F. (1944), *Vecchia e nuova guerra del contenuto*, "Domenica", n. 9, 1° ottobre, p. 7.

Biancale, M. (1952), *Cartucce con sorpresa nel fucile del pittore. Ancora una volta sono le donne che nell'uso dei pennelli e della tavolozza riescono a sorprendere la malizia del critico*, "Momento Sera", n. 88, 11 aprile, p. 3.

Bonavita, T. (1952), *Le donne e la pittura. Leonor e Lisa*, "Il Popolo di Roma", n. 91, 15 aprile, p. 3.

Bottinelli, S., Gastaldon, G. (a cura di) (2019), *"Yet who is the Genius?" Women's Art and Criticism in Postwar Italy*, "Palinsesti", n. 8.

Cantini, R. (1952), *Sensualità spirituale di Raphaël Mafai*, "Epoca", n. 78, 5 aprile, p. 65.

Casero, C. (2020), *Gesti di rivolta. Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980*, Enciclopedia delle Donne, Milano.

Casero, C. (a cura di) (2021), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia-books, Milano.

Castelfranco, G. (1960), *Presentazione*, in Id., Durbé, D. (a cura di), *La scuola romana dal 1930 al 1945*, De Luca Editore, Roma.

- Cavaglion, A. (1982), *Otto Weininger in Italia*, Carucci, Roma.
- Ciarletta, N. (1945), *Una pittrice alla "Finestra"*, "Il Risveglio", 20 giugno 1945.
- Ciarrocchi, A. (1948), *Due pittrici: Liana Sotgiu alla "Sant'Agostino" e Laura Bellini da Chiurazzi*, "La Fiera Letteraria", n. 5, 6 febbraio, p. 5.
- Cirio, R. (a cura di) (1980), *Ebbene sì, sono astratta*, "L'Espresso", 13 gennaio 1980, pp. 103, 105.
- Cooke, H.L. (1955), [Testo], in *Accardi*, Galleria S. Marco, Roma, 16-30 giugno.
- Cortesini, S. (2002), *Bice Lazzari. L'arte come misura. Ritratto di una pittrice tra Venezia e Roma*, Gangemi editore, Roma.
- Crespi, A. (1945), *Liana Sotgiu*, Galleria La Margherita, Roma, dal 14 aprile.
- De Angelis, R. M. (1952), *Incontro con la sfinge*, "Il Lavoro Illustrato", n. 16, 20-27 aprile, p. 15.
- De Libero, L. (1949), *Mario Mafai*, De Luca, Roma, p. 10.
- Due pittrici espongono a Roma* (1955), "Noi Donne", n. 19, 8 maggio, p. 23.
- E. [Brandi, C.] (1948), *La nuova Titina*, "L'Immagine", n. 9-10, agosto-dicembre, p. 611.
- E[tna], G. (1951), *Pasquarosa e Lazzari*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 17 dicembre.
- Etna, G. (1954), *Mostre a Roma*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 20 dicembre.
- Ennegiemme (1950), *All'"Age d'or" di Roma una mostra personale della pittrice Carla Accardi*, "Corriere trapanese", n. 48, 7 dicembre, p. 3.
- Fini, L. (1945), *Critica ai critici*, "Domenica", 1° luglio, p. 5.

Fornari, A. (1950), *Alla Galleria dell'Age d'Or la preistoria nell'avanguardismo*, «La Voce Repubblicana», n. 278, 23 novembre, p. 3.

Fornari, A. (1954), *L'arte domestica*, "Il Borghese", 24 dicembre, pp. 841-842.

Fossati, I. (1948), *Liana Sotgiu*, "Arte Contemporanea: periodico mensile di tutte le arti", giugno.

Frattani, G. (1951), *Bice Lazzari*, "Il Paese", n. 339, 8 dicembre, p. 3.

Frattani, G. (1954), *Bice Lazzari alla "Schneider"*, "Il Paese", n. 342, 10 dicembre 1954, p. 3.

Galuppi, E. (1948), *Titina Maselli all'"Obelisco"*, "La Fiera Letteraria", n. 32, 31 ottobre, p. 5.

Gastaldon, G. (2023), *Strike a Pose: Italian Women Artists' Self-Representation in Photographic Portraits in the 1960s and 1970s*, in Hecker, S., Ramsey-Portolano, C. (a cura di), *Female Cultural Production in Modern Italy*, Palgrave MacMillan, Cham.

Genovesi, E. (2023), *Il contributo dell'istituto d'arte Zileri di Roma al rinnovamento del gusto nelle arti decorative italiane fra il 1948 e il 1951*, "Ceramica e Arti decorative del Novecento", n. 12, pp. 59-70.

Guttuso, R. (1952), *Antonietta Raphaël Mafai*, "Rinascita", marzo, p. 185.

Guzzi, V. (1948), *Liana Sotgiu*, Galleria Sant'Agostino, Roma, 24 gennaio - 2 febbraio.

Guzzi, V. (1952), *Testimonianza a Raphael*, in *Raphael Mafai*, Galleria dello Zodiaco, Roma, 15 - 30 marzo.

G[uzzi], V. (1955), *Interminabile carosello di astrattisti e figurativi [Carla Accardi]*, "Il Tempo", n. 185, 5 luglio, p. 3.

Hecker, S., Ramsey-Portolano, C. (a cura di) (2023), *Female Cultural Production in Modern Italy*, Palgrave MacMillan, Cham.

Iamurri, L., Spinazzè, S. (a cura di) (2001), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi editore, Roma.

Iamurri, L. (2018), *Un libro e una mostra per la storia delle artiste italiane del XX secolo: Il complesso di Michelangelo di Simona Weller, 1976*, "Studio-
lo", n. 15, pp. 82-97.

Il "Premio Vie Nuove" (1950), "Vie Nuove", 15 gennaio, p. 15.

Jouffroy, A. (1955), *Léonor Fini*, "Arts", 30 novembre.

Longhi, R. (1929a), *Alle belle arti. La Mostra romana degli artisti sindacati*, "L'Italia Letteraria", 7 aprile, p. 4.

Longhi, R. (1929b), *Clima e opere degli irrealisti*, "L'Italia Letteraria", 14 aprile, p. 4.

Lucchese, R. (1951a), *Colore che si fa forma in Titina Maselli*, "La Fiera Letteraria", n. 19, 13 maggio, p. 7.

Lucchese, R. (1951b), *Media bassa al Babuino*, "La Fiera Letteraria", n. 45, 25 novembre, p. 6.

Mahon, A. (2017), *La femminilità trionfante: il Surrealismo, Leonor Fini e la sfinge*, in Buccheri, A., Ingarao, G., Valenza, E. (a cura di), *Archetipi del femminile. Rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, Mimesis, Milano-Udine.

Maltese, C. (1952), *Raphaël Mafai. La rassegna di un'attività artistica esemplare e appassionata*, "L'Unità", 20 marzo, p. 3.

Martinelli, V. (1952), *Raphaël Mafai*, "Commentari", vol. IV, ottobre-dicembre, pp. 293-300.

Mas[elli], E. (1945), *Leonor Fini alla "Finestra"*, "Avanti!", n.s., n. 140, 16 giugno, p. 2.

Masino, P. (1952), *Due donne raccontano il mondo. A Roma, mostre personali di due artiste*, "Noi Donne", n. 13, 30 marzo, p. 16.

Messina, M.G. (2020), *I contesti di una pittura di segno/luce*, in Ead., Montaldo, A. M., Gastaldon, G. (a cura di), *Carla Accardi. Contesti*, Electa, Milano, pp. 106-127.

Mezio, A. (1952), [*Testo*], in *Accardi*, catalogo della mostra, Il Pincio, Roma, dal 14 febbraio.

Mezio, A. (1955), *A. Raphaël Mafai*, "Bollettino della galleria La Tartaruga", maggio.

Moretti, U. (1951), *Titina Maselli al Pincio*, "La Libertà", 12 maggio.

Perin, C. (2018), «*La vera mostra del fascismo*». *Arte contro la barbarie a Roma nel 1944*, "Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico-curatoriali", dossier 4, *Esposizioni*, pp. 262-279.

Pancotto, P. P. (1997), *Afro: i graffiti del Caffè Aragno a Roma*, "Alma Roma. Bollettino d'informazioni", n. 3, settembre-dicembre, pp. 115-148.

Pancotto, P. P. (2001), *Presenze femminili nell'arte della prima metà del Novecento a Roma*, in Iamurri, L., Spinazzè, S. (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi editore, Roma, pp. 107-118.

Pancotto, P. P. (2003), *Afro e i graffiti per il Caffè Aragno di Roma*, in Archivio Afro, Mercurio, G. (a cura di), *Afro il colore: dal paesaggio all'astrazione*, Skira, Ginevra-Milano, pp. 153-155.

Pancotto, P. P. (2006), *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editore, Roma.

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

Petr[oni], G. (1943), *Mostre d'arte Al Babuino*, "Il Tevere", n. 216, 8-9 luglio, p. 3.

Pinottini, M. (1971), *Scultura di Raphaël*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

- R. (1944), *L'arte contro la barbarie*, "Voce dei giovani", 4 settembre, p. 2.
- Russoli, F. (1955), *Raphaël patetica e romantica*, "Settimo Giorno", n. 20, 17 maggio, p. 69.
- S., P. (1951), *Titina Maselli*, "Il Messaggero del Lunedì", n. 132, 14 maggio, p. 5.
- S., T. (1949), *Mostra di litografie di Picasso*, "Emporium", vol. CIX, n. 649, p. 35.
- Scappini, A. (2017), *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Scialoja, T. (1950), [Testo], in *I Mostra Artigianato Artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno – 5 luglio.
- Sciortino, G. (1954), *Avventure del colore*, "La Fiera Letteraria", n. 52, 26 dicembre, p. 2.
- Scotini, M., Perna, R. (a cura di) (2019), *The Unexpected Subject: 1978 Art and Feminism in Italy*, Flash Art, Milano.
- Siniscalco, C. (1966), *Le mitologie di Leonor Fini. Intervista di Carmine Siniscalco*, "La Fiera Letteraria", 1° settembre, pp. 12-13.
- Solmi, S. (1946), *Pittrici e scultrici*, in *La donna italiana nel Novecento*, s.e., Milano, pp. 43-46.
- T., C. (1951), *Titina Maselli al "Pincio"*, "Il Giornale d'Italia", n. 113, 13 maggio, p. 7.
- Torelli, V. (1953), *Pittrici e scultrici italiane d'oggi*, Editoriale Fiammenghi, Bologna.
- Trasforini, M. A. (a cura di) (2006), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi editore, Roma.

Trucchi, L. (1951), *Alla Cassapanca l'astrattista Lazzari*, "Il Momento", 11 dicembre.

Trucchi, L. (1952), *Intellettualismo di realisti e di neo-realisti*, "Italia d'oggi", 19 marzo.

Tulino, G. (2021), *Leonor Fini prototipo di una specie: Les Finiens. Dalla rottura con la critica italiana all'affermazione dei Fantasts negli Stati Uniti (Roma-New York 1943-1949)*, "Predella", n. 49 e 1/2, pp. 109-118.

Turcato, G. (1950), *Tempere di Carla Accardi*, in *15 tempere. Carla Accardi*, Age d'Or, Roma.

Venturoli, M. (1945), *Interviste di frodo*, Sandron, Roma.

Venturoli, M. (1948a), *Liana Sotgiu alla "S. Agostino"*, "La Repubblica d'Italia", n. 38, 13 febbraio, p. 2.

Venturoli, M. (1948b), *Titina Maselli a "L'Obelisco"*, "La Repubblica d'Italia", n. 267, 12 novembre, p. 3.

V[enturoli], M. (1950), *Liana Sotgiu allo Zodiaco*, "Paese Sera", n. 57, 8 marzo, p. 3.

Venturoli, M. (1952a), *Sotgiu*, catalogo della mostra, Galleria Il Pincio, Roma, 11-24 marzo.

Venturoli, M. (1952b), *Un avvenimento nell'arte: La scoperta di Raphaël*, "Paese Sera", n. 75, 27 marzo, p. 3.

Venturoli, M. (1952c), *Un viaggio tra i poveri della pittrice Raphaël Mafai*, "Paese Sera", n. 256, 28 ottobre, p. 3.

Venturoli, M. (1952d), *Accardi a "Il Pincio"*, "Paese Sera", n. 52, 29 febbraio, p. 3.

Vent[uroli], M. (1954), *Mostre d'arte [Bice Lazzari]*, "Paese Sera", n. 304, 22 dicembre, p. 3.

Venturoli, M. (1955), *Raphaël Mafai alla Tartaruga*, "Paese Sera", n. 121, 20 maggio, p. 3.

Vergine, L. (1984), *Calciatori e grattacieli sul fondo della notte. Intervista a Titina Maselli*, "Il Manifesto", 25 marzo.

Vespignani, L. (1955), *Titina Maselli*, "Bollettino della galleria La Tartaruga", aprile.

Visentini, G. (1945), *La vetrina di Leonor Fini*, "La Città Libera", 14 giugno, p. 14.

Weller, S. (1976), *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana nel Novecento*, La Nuova Foglia Editrice, Pollenza (MC).