



Manuela Soldi

## Esporre il femminile. L'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890)



### Abstract

L'esposizione dedicata al mondogemmine e organizzata a Firenze nel 1890, nell'ambito deifesteggiamenti in onore di Beatrice Portinari, fu un episodiocontroverso, a partire semplicemente dall'intitolazione alla musadantesca. Anche per questo, forse, non ha goduto di una forteattenzione critica. Eppure essa si inserisce in un percorso espositivocomplesso che – tra mostre specialmente dedicate al mondo femminile esezioni di esposizioni nazionali e internazionali – alimenta un dibattito molto forte che unisce le ragioni di un nascentemancipazionismo alle istanze di recupero e valorizzazione del patrimonio artigianale italiane che in quegli anni venivanoconcretizzandosi. L'articolo diventa l'occasione per ricostruire,attraverso l'analisi dei documenti del Fondo Angelo De Gubernatis, suo principale animatore, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, il contesto culturale nel quale nasce l'iniziativa, la tradizioneespositiva in cui si inserisce, il dibattito a cui dà luogo e i fruttiche porterà.

The exposition dedicated to women and organized in Florence in 1890 on the occasion of Beatrice Portinari's anniversary was a very controversial event. Maybe this is the reason for the lack of attention by critics. Nevertheless, as others women's expositions, national as well as international ones, it has fueled a debate about women's liberation, applied arts and education. This paper will reconstruct the social and cultural context in which the exposition took place, starting from the correspondance of its promoter, Angelo De Gubernatis, that can be consulted in Florence, at the Biblioteca Nazionale Centrale.



L'*Esposizione Beatrice*, tenuta a Firenze nel 1890, presenta, nel panorama delle esposizioni femminili italiane del primo cinquantennio unitario, caratteri peculiari. Prima di approfondire l'analisi di questa e dei suoi precedenti, è bene tentare una riflessione sull'aggettivo "femminile" che connota questi eventi e gli oggetti esposti. Durante il periodo che prendiamo in esame è infatti possibile distinguere una serie di accezioni del termine "lavori femminili" che si estendono da quella più larga, che include qualsiasi tipo di attività lavorativa – preferibilmente orientata al guadagno e non alla mera conduzione familiare – svolta da persone di genere femminile, a quella più stretta che intende indicare solamente un ristretto numero di attività artigianali, volte anche semplicemente all'autoproduzione per sopperire a bisogni familiari o al mero esercizio virtuosistico, che si identificano in

parte con un'altra locuzione diffusa, quella dei "lavori ad ago" (cucito, rammendo, ricamo, merletto), ai quali si affiancano la maglieria realizzata ad aghi, la realizzazione di merletti con diversi strumenti (uncinetto, tombolo, nodi... ecc.), ma anche attività fuori dall'ambito tessile, spesso soggette a mode passeggere, finalizzate alla produzione di oggetti decorativi. È molto difficile situare in un preciso contesto l'una o l'altra sfumatura, sebbene la seconda sia evidentemente più conservatrice mentre la prima fu la più praticata nel contesto emancipazionista. In realtà, anche quando si volle impostare un'analisi secondo l'accezione più ampia, fu spesso necessario ridurre il campo d'azione gradualmente fino ad una quasi sostanziale coincidenza con quella più ristretta. Diversità di interpretazione emergono anche all'interno delle grandi esposizioni ottocentesche<sup>1</sup> dove, a seconda dei criteri di ordinamento prescelti, manufatti identificabili come "lavori femminili" in senso stretto potevano comparire in diverse classi, a seconda che queste fossero impostate, ad esempio, in base alle materie prime utilizzate o alla provenienza sociale dell'artefice (studente, esponente della classe popolare, artigiano...); laddove tale etichetta era contemplata, spesso contraddistingueva anche oggetti che di "femminile" avevano solo il pubblico di riferimento, oppure manufatti antichi di provenienza incerta, che potevano tutt'al più servire da modello alle lavoratrici contemporanee.

La difficoltà di individuare un dominio definito e l'enorme massa di esposizioni allestite nella seconda metà dell'Ottocento in Europa e in Italia, fanno sì che in questa sede ci si concentri solo sugli eventi ad essi espressamente dedicati, e in particolare all'*Esposizione Beatrice*, rispetto ai quali ultimamente si riscontra un timido risveglio di interesse (Firenze: l'Expo 1861 e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili 1871 2011; Soldi 2014; ed. Ciuffoletti 2014).

Senza dubbio il precedente più importante dell'evento del 1890 è l'*Esposizione Nazionale dei Lavori femminili* tenuta nella primavera del 1871 a Firenze, che nelle intenzioni degli organizzatori doveva esaminare tutti i settori della produzione artistica e industriale, senza limitarsi ai "lavori femminili" in senso stretto. Ma l'epoca

---

<sup>1</sup> La classificazione e l'ordinamento degli oggetti era un punto nodale nell'organizzazione delle esposizioni. Tali pratiche erano informate certamente da retaggi dello spirito illuminista che era stato alla base della redazione di opere enciclopediche come quella di Diderot e D'Alembert, intrecciato a quello positivista. Il problema emerge già nella lunga teoria di esposizioni locali organizzate nel corso della prima metà dell'Ottocento, che precedono la Great Exhibition del 1851. A Parigi nel 1855 per la prima volta si tese a ordinare gli oggetti, per ogni tipo di industria, partendo dalle materie prime per giungere al prodotto lavorato, metodo che ebbe grande fortuna in seguito. Il francese Pierre Guillaume Frédéric Le Play in occasione dell'esposizione di Parigi del 1867 tenderà invece a tenere in considerazione il criterio di utilità nel classificare gli oggetti, e riunirà nell'allestimento i prodotti appartenenti a singole classi provenienti da nazioni diverse. I problemi, nel corso delle edizioni successive, si moltiplicheranno insieme al moltiplicarsi degli spazi espositivi, che inizieranno ad essere distribuiti in diverse aree (Schroeder-Gudehus, Rasmussen 1992; van Wesemael 2001; Zanella 2011).

relegava l'attività femminile ad ambiti limitati, perciò l'esposizione si risolse quasi in un censimento delle produzioni tessili coeve. Dal carteggio tra il Comitato centrale preposto all'organizzazione dell'evento e il Ministero della Pubblica Istruzione, retto all'epoca da Cesare Correnti, sappiamo che il progetto, la cui idea cominciò a circolare nel 1868, fu privato<sup>2</sup> e tale rimase, sebbene alle istituzioni fossero chiesti legittimazione e appoggio economico<sup>3</sup>, interpellando anche il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio<sup>4</sup>. In generale l'accoglienza dovette essere piuttosto tiepida: il conte Carlo Demetrio Finocchietti<sup>5</sup>, presidente del Comitato, ricordava come l'idea fu ritenuta, nelle fasi iniziali, una «fola di menti esaltate», che non suscitò solo incredulità, ma addirittura dilleggio (Finocchietti 1871, pp 6-7). Con questi presupposti furono inevitabili difficoltà: lo stesso Finocchietti identificò tra i mali che afflissero l'organizzazione la guerra franco-prussiana, il disinteresse dei Ministeri, del Municipio di Firenze (che pure intervenne direttamente nell'ultima fase<sup>6</sup>) e di molti importanti municipi che non organizzarono i Sotto-comitati deputati alla raccolta degli oggetti e dei fondi necessari. L'inaugurazione venne posticipata dal novembre del 1870 al marzo del 1871, e sulla decisione influirono probabilmente anche la confusione generata dai fatti di Porta Pia e dal conseguente spostamento della capitale da Firenze a Roma. Le istituzioni fiorentine, del resto, si trovavano in difficoltà a causa dei debiti contratti per adeguare la città al nuovo ruolo, così presto abbandonato. Il ritardo ovviò ad un altro problema, la cui insorgenza evidenzia lo stretto legame tra

---

<sup>2</sup> ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, b. 6, f. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Lettera del Segretario del Comitato Cesare Parrini al Ministro del 18 giugno 1871.

<sup>3</sup> Per ovviare alle pessime condizioni economiche del Comitato, si tentò di incentivare l'afflusso del pubblico attraverso una lotteria avente come premi alcuni degli oggetti esposti. Fu inoltre promossa la vendita di azioni da cinque lire, che però non raggiunse gli esiti sperati. Non partecipò alla sottoscrizione, ad esempio, lo stesso ministro Correnti, che accordò però un sussidio ammontante alla metà della cifra richiesta, oltre al pagamento di spese di viaggio per gli istituti che intendevano visitare la mostra e un buon numero di medaglie, delle quali si fece carico dividendo gli oneri con il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Il ministero operò infine vari interventi presso le ferrovie e il Ministero dei Lavori Pubblici, affinché soccorressero le necessità logistiche di espositrici e Comitato. Una delegazione composta da alcuni esponenti del Comitato fu inoltre ricevuta anche dal Segretario generale del Ministero d'Agricoltura, Industria e commercio Luzzatti, che aderì con piacere alla causa, così come Marco Minghetti, che all'epoca dirigeva il Dicastero del Commercio, il quale inviò una circolare ai prefetti e ai sindaci dei capoluoghi di provincia per la costituzione dei Sotto-comitati.

<sup>4</sup> Contro ogni aspettativa, la ricerca presso i fondi dei ministeri conservati all'Archivio Centrale dello Stato ha avuto esiti positivi solo per quanto riguarda il Ministero della Pubblica Istruzione.

<sup>5</sup> Il Conte, già amministratore generale dei Reali palazzi e ville della Toscana, e dal 1860 amministratore generale dei palazzi e ville dello Stato, ha, come abbiamo visto, già avuto a quest'epoca e avrà ancora un ruolo in diverse esposizioni a livello nazionale, internazionale e universale in qualità di membro di commissioni organizzative e giurato (Firenze 1861, Londra 1862, Parigi 1867, Vienna 1873). Oltre a far parte della Società per la scuola preparatoria d'intaglio ed altre arti professionali fondata a Firenze nel 1869, partecipa in particolare all'attività della Regia Accademia Toscana di Arti e Manifatture, ed è redattore della rivista *L'arte in Italia*, pubblicata a Firenze tra 1869 e 1872, dove però si occupa per lo più di intaglio ligneo.

<sup>6</sup> Si evince dalla presenza di una pratica riguardante l'evento nella documentazione relativa agli Affari generali del Sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi (ASCF, Affari generali del Comune di Firenze, Segreteria del Sindaco Ubaldino Peruzzi, 1871, Affare n°3493).

educazione e lavori femminili, cioè la vicinanza cronologica alla mostra didattica che si tenne a Napoli nel 1870, che da più parti aveva sollevato lamentele. Tra le conseguenze più vistose vi fu invece l'idea della possibile istituzione in città di un Museo Nazionale dei lavori femminili, forse stimolata dall'arrivo del direttore e fondatore dell'Österreiches Museum für Kunst und Industrie, Rudolph Eitelberger Von Edelberg, inviato dal Governo austriaco a studiare l'evento per programmarne poi uno simile, il quale chiese e ottenne alcuni degli oggetti esposti per l'istituzione che rappresentava. Una circolare emessa dal comitato il 17 giugno 1871 ci aggiorna in proposito: in Austria si valutava l'organizzazione di una mostra sul modello di quella italiana per il 1872 (17 giugno 1871, Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Circolare del Comitato Centrale per l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, n° 1035, ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica [...], b. 6, f.). I contatti tra Firenze e Vienna sembrano aver prodotto risultati tangibili, dato che all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, sotto il patronato della consorte dell'arciduca Ranieri, presidente della manifestazione, ebbe luogo un'«Esposizione particolare di lavori femminili della più alta aristocrazia d'ogni paese, che figureranno nel gruppo speciale, recentemente creato a questo effetto» (Il lavoro delle donne 1873). Forse rassicurato dall'attenzione internazionale, Finocchietti interpellò il ministro Correnti a proposito dell'istituzione di un museo, e questi radunò una commissione di signore – tra quelle già coinvolte nell'esposizione – tesa a valutare la fattibilità della progetto. Quest'ultimo è presente tra le carte del Ministero, datato al 2 giugno 1871, e reca una descrizione dettagliata dell'istituzione, che doveva risolversi in una mostra permanente divisa in tre sezioni: artistica, industriale e scientifico-letteraria. Qui Finocchietti azzardava una previsione che guarda al Novecento inoltrato:

Quando il disegno industriale sarà studiato ed applicato all'industria femminile, potrà riuscire eziandio ad un altro interessantissimo intento, quello cioè che il museo [possa essere] un futuro [emporio] della Moda, che spogliata della sua parte frivola e capricciosa potrebbe sempre offrire larghissima probabilità di guadagni. Ma non credasi che per essere seguaci della moda basti volerlo: - senza convenienti studj, senza determinate condizioni di disegno, non si possono ottenere quei luminosi trionfi che si sono veduti riportare sulle rive della Senna dalla intelligenza femminile (Finocchietti, C.D., 12 luglio 1871, Lettera al Ministro avente per oggetto "Trasmissione di carte relative al Museo Nazionale Femminile", Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica [...], b. 6, f.).

Finocchietti si era convinto che approfondire risorse e sforzi in direzione dell'artigianato tessile italiano potesse riscattare l'Italia dalla sudditanza alla moda francese, con largo anticipo rispetto ai movimenti e ai tentativi più tardi. A ciò contribuì nello stesso periodo la momentanea interruzione del flusso di figurini dalla Francia a causa degli avvenimenti bellici, che insinuò l'idea che l'Italia potesse affrancarsi dall'influenza d'oltralpe proprio grazie al ricorso alla propria tradizione artistica, possibile fonte d'ispirazione, e alla propria ricchezza artigianale. Per questo il progetto sembrava auspicare la nascita non tanto di un museo del lavoro femminile, quanto di un museo che accogliesse produzioni tessili locali, in grado di contrastare il primato francese. Il pubblico venne informato dell'iniziativa dal ministro stesso (Finocchietti 1871, pp 51-6) già in occasione delle premiazioni delle espositrici, tenute il 14 maggio 1871, quando sembrava mancare solo un reale decreto per l'attuazione, ma durante l'estate sopraggiunse un ripensamento di Correnti che si mostrò più propenso a un'esposizione itinerante, in grado di raggiungere un pubblico più vasto rispetto a un museo permanente.

Non appare dunque casuale che Emilia Bossi, titolare dell'omonima casa di mode<sup>7</sup>, proponesse un progetto per un'*Esposizione campionaria di abbigliamento femminile in Firenze* nel 1876, in collaborazione con il medesimo gruppo<sup>8</sup> che animò l'esposizione del 1871, con la quale la mostra si sarebbe posta in esplicita continuità. Il campo d'azione non era più il lavoro femminile, come nel caso precedente, ma si guardava a «un'esposizione nazionale di tutti i generi attinenti alla Moda, per quanto concerne l'abbigliamento femminile» (Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi 1876, p 3). Un'indicazione chiara che da un lato circoscriveva le categorie merceologiche presenti, marcando in senso più specialistico la manifestazione, dall'altro eliminava la caratterizzazione di genere dai criteri di individuazione dei possibili espositori per spostarla invece sul pubblico, definendo con maggiore coerenza i contenuti e collocandola in una strategia di promozione di un settore manifatturiero più che di una categoria sociale, strategia che cercava fondamento nel primato raggiunto dalle produzioni italiane durante il medioevo e l'età moderna, senza peraltro andare ad insidiare il predominio francese sul disegno dell'abito. Il *Progetto* riconosceva inoltre il ruolo catalizzatore dell'evento, che «[...] riavvicinerebbe e coordinerebbe le industrie nazionali. Le relazioni sulla Esposizione, le quali occuperebbero la stampa, farebbero conoscere, con una pubblicità ufficiale, la qualità, l'importanza e il grado di

---

<sup>7</sup> Emilia Bossi, fornitrice della Real Casa, in particolare della Principessa Margherita, e imprenditrice titolare di magazzini a Firenze e Roma, si occupava di moda pronta (Pinchera 2009, pp. 29, 87).

<sup>8</sup> Parteciparono sia Demetrio Carlo Finocchietti che Cesare Parrini, segretario del comitato centrale dell'esposizione del 1871.

perfezionamento di ciascuna delle industrie concorrenti» (Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi 1876, p 20). Finocchietti giunse a contattare il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, per consegnare una relazione sull'evento, da realizzarsi entro l'autunno stesso o al più tardi la successiva primavera (Esposizione campionaria di prodotti nazionali per l'abbigliamento femminile in Firenze 1876, ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, b. 116b, f), ma nelle cronache dell'epoca non rimane traccia dell'effettiva organizzazione dello stesso<sup>9</sup>.

Bisognerà attendere il 1887 per la realizzazione di un evento dedicato al tessile che non faccia riferimento, almeno idealmente, al mondo femminile: *l'Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti antichi in Roma* (Bruno 2013; Soldi 2014, pp 236-242), che si tenne al Palazzo delle Belle Arti sotto l'egida del Museo Artistico Industriale di Roma, a cura del suo direttore, Raffaele Erculei. Essa si inseriva in un programma di esposizioni di arti applicate organizzate dal museo negli anni Ottanta, definite per l'appunto "retrospettive e contemporanee" e caratterizzate dalla volontà di presentare una panoramica delle produzioni storiche a fianco delle principali produzioni italiane contemporanee. Il fine era duplice: conoscenza e divulgazione, da un lato, di uno straordinario patrimonio tecnico e artistico e, dall'altro, educazione dei contemporanei, che dovevano trarre didattico beneficio dal confronto tra antichi manufatti di diversa destinazione e provenienza, e dalla comparazione tra quanto veniva realizzato nel resto d'Italia. Una novità fu la prevista presenza, nel progetto, di una sezione dedicata al costume storico e di una dedicata a quello regionale (Placidi, B., 26 giugno 1886, "Esposizione di tessuti e merletti in Roma nel 1887", Lettera del Presidente della Commissione Biagio Placidi al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio, oggetto: "Esposizioni parziali di industrie artistiche", ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, b. 79, f): ma, se erano presenti abiti e accessori antichi, nel catalogo non si riscontra la presenza della seconda categoria. Al testo collaborarono peraltro nomi importanti come Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, autore di pubblicazioni sul merletto veneziano, e il conte Alberto Gandini, grande collezionista che aveva da poco donato la sua vasta raccolta tessile alla città di Modena (ed. Erculei 1887).

*L'Esposizione Beatrice* ha dunque alle sue spalle diverse esperienze, nonostante all'epoca cercasse di qualificarsi come un'esperienza innovativa. Sebbene una cronaca dettagliata dell'evento sia già stata tracciata in altre sedi

---

<sup>9</sup> Ma nel giugno del 1876 la Camera di Commercio manifesta il proprio sostegno al comitato promotore ('Cronaca della città' 1876).

(Corradi 2014; Soldi 2014, pp 242-47) è bene riassumere brevemente quali siano le vicende che ne sono all'origine. Essa fu allestita tra il maggio e il giugno del 1890 all'interno del Politeama fiorentino parato alla maniera medievaleggiante, nell'ambito dei festeggiamenti per il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari, musa di Dante e ideale coprotagonista della terza cantica della *Commedia*. L'iniziativa fu solo una tra le tante che costellano le celebrazioni: vi trovano un largo spazio soprattutto le lettere, ma anche esecuzioni di *tableaux vivants* ispirati alla *Vita Nova*, concorsi vari, esibizioni musicali, come quella della compositrice Augusta Holmes, conferenze, rievocazioni storiche.

Colpisce che Angelo De Gubernatis, presidente del Comitato esecutivo e principale animatore della manifestazione, non accenni direttamente alla precedente mostra fiorentina - fu piuttosto la stampa a istituire una relazione (Biagi 1890)<sup>10</sup> - tanto da suscitare una piccata precisazione di Raffaello Gianni<sup>11</sup>, che in una lettera al periodico *Fieramosca* rivendicò il primato dell'evento del 1871, all'organizzazione del quale aveva concorso (Gianni 1890). Rispetto a quella manifestazione, che pure avrebbe voluto farlo, ma per la mancanza di partecipazione alle sezioni interessate non era stata in grado di essere rappresentativa, la nuova esposizione dedicò molto più spazio all'arte e alla letteratura, forse anche perché erano aumentate le donne italiane che si dedicavano liberamente e con successo a queste attività. Nell'evento più recente, insomma, la femminilità fu rappresentata con maggiori sfumature, ma ancora una volta le più visibili furono le donne che lavoravano per il tessile, sia attraverso imprese che si collocavano sul mercato come la ditta di Michelangelo Jesurum<sup>12</sup>, coinvolto anche come giurato, o quella di Francesco Navone<sup>13</sup>, sia

---

<sup>10</sup> Le due manifestazioni non solo hanno in comune la città, ma avrebbero dovuto utilizzare la stessa sede, il Politeama. L'esposizione del 1871 non se ne avvale solo a causa del ritardo nei lavori che lo coinvolgevano e che resero necessario uno spostamento in una fase dell'organizzazione molto avanzata.

<sup>11</sup> Nel Fondo De Gubernatis, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si trovano diverse cassette relative all'esposizione, delle quali una, la 147, contiene una rassegna stampa.

<sup>12</sup> Michelangelo Jesurum, ricordato anche come "il Michelangelo dei merletti", dalla metà degli anni Sessanta recuperò la produzione di pizzo a fuselli veneziana, dando vita all'omonima ditta a Pellestrina (1870) con la collaborazione dell'anziana merlettaia Giustina Coja e con l'appoggio di Paulo Fambri, implicato anche nell'istituzione della scuola dei merletti di Burano. Jesurum a partire dal 1875 sperimentò anche una nuova lavorazione: il merletto policromo, medaglia d'oro all'esposizione universale Parigi nel 1878. I successi commerciali portarono all'istituzione di una scuola e di sette laboratori a Venezia, Burano, Murano, Chioggia, Pellestrina, dove si provvide anche all'apertura di un museo privato del merletto nel 1906, che esponeva l'imponente collezione del titolare. Jesurum fu sempre molto attivo in ambito espositivo, e diede alle stampe anche un saggio, *Cenni storici e statistici sull'industria dei merletti* (1873).

<sup>13</sup> La Ditta Navone (1870-1978), una delle più conosciute realtà del ricamo fiorentino, fu fondata dal torinese Francesco Navone (1837-1899), inizialmente in società con il commerciante di merletti Emanuele Campodonico di Rapallo, poi da solo dopo la morte del socio (1870). Navone intuì le potenzialità del merletto veneziano, diventando concessionario della scuola di Burano, nata in quegli anni, ed importava merletti fiamminghi. All'Esposizione universale di Sant Louis del 1904, dove ottenne una medaglia d'oro, la ditta instaurò un rapporto commerciale anche con la contessa Gabriella

attraverso una virtuosistica autoproduzione<sup>14</sup>. Non a caso tra gli oggetti più ammirati vi fu una bandiera a tre punte in velluto rosso cesellato e ricamato, con applicazioni di *dentelles*, donata dalle donne di Anversa a Firenze in occasione della ricorrenza. Peculiare è naturalmente la componente “dantesca”, che si esplicò soprattutto nella Tribuna Beatrice, dove furono ospitate opere artistiche e letterarie che riguardano Beatrice Portinari e Dante, dipinti e ricami sul tema raffiguranti pergamene, cetre e cartigli con versi del Poeta, e ancora codici e opere critiche, accanto a vere e proprie reliquie dantesche, ad accentuare con note sepolcrali il carattere neoromantico dell'insieme.

Forse De Gubernatis volle mantenere il suo lavoro sul piano della promozione culturale, fu anzi egli stesso a descriverlo in questi termini, piuttosto che su quello economico e sociale: sebbene infatti non vi sia alcun dubbio che negli intenti di Finocchietti e dei suoi compagni nel 1871 la dimensione culturale ed artistica fossero ben presente, il progetto della mostra campionaria prevista a Firenze nel 1876, alla quale questi ultimi avevano aderito, aveva indirizzato i loro sforzi su un versante più pragmatico ed economico-commerciale<sup>15</sup>.

Soffermiamoci ora su colui che abbiamo già indicato come il protagonista della *Beatrice*, alla cui organizzazione presiedette coadiuvato da un socio, Felice Carotti, e dal segretario Oreste Orsi, cioè Angelo De Gubernatis<sup>16</sup>, che è figura molto nota per i suoi studi di orientalistica e letteratura e per le numerose riviste da lui fondate. La sua adesione al progetto non fu improvvisata, come sembrano suggerire i contatti che ebbe con alcuni dei protagonisti delle precedenti esposizioni, emersi dal suo

---

Spalletti Rasponi, assorbendo la produzione di ricami su filet dei laboratori da lei fondati a Lucciano e Quarrata, nel pistoiese, in seguito da essa rilevati (Fortunato 2006).

<sup>14</sup> È la stessa *Rivista Beatrice*, rassegna dell'esposizione, che identifica ancora l'ornamento dell'abito e della casa come due attività connesse strettamente alla femminilità (MMP 1890).

<sup>15</sup> La componente commerciale, tuttavia, non fu trascurata: i palchi del Politeama vennero infatti adibiti a veri e propri negozi (Pictor 1890).

<sup>16</sup> Di Angelo De Gubernatis (1840-1913) è utile sottolineare i contatti giovanili con l'ambiente anarco-socialista. Mentre era professore di sanscrito all'Università di Firenze, divenne frequentatore delle “riunioni democratiche” in casa di Francesco Dall'Ongaro (del quale De Gubernatis curò l'edizione postuma dell'epistolario) e Francesco Pulszky, e presso quest'ultimo conobbe Michail Bakunin, appena giunto in Italia, dal quale rimase affascinato e con il quale condivideva le opinioni antimazziniane; questo incontro lo indusse a dare le dimissioni dall'incarico universitario che uno Stato che non riconosceva più gli aveva conferito, e ad unirsi all'attività segreta, dalla quale prese le distanze dopo un brevissimo periodo. De Gubernatis sposò la cugina di Bakunin, Sofia Besobràsoff, e con la sua dote aprì una tipografia destinata a vita breve. Pur tornando all'insegnamento nel 1867, dopo questa parentesi si dedicò sempre più spesso alla stampa popolare, alla creazione di nuovi periodici (attività già praticata anche in precedenza, che ebbe tra i suoi frutti *Natura ed Arte*, *Rivista Contemporanea*, *Rassegna mensile di letteratura italiana e straniera*, *La vita Italiana*, la *Rivista della tradizioni popolari italiane* e molte altre), e ad interessarsi alle problematiche dell'istruzione femminile, anche attraverso le pagine di *Cordelia*. *Rivista per giovanette*, pubblicazione destinata ad una lunga vita, che prese il nome da sua figlia, fondata nel 1881 e di lui diretta fino al 1884. Una rivista di stampo prettamente didattico e letterario, dove non veniva concesso spazio alle frivolezze della moda né tanto meno ai lavori femminili, se non come oggetto di brani per lo più letterari. (De Gubernatis 1900, pp. 219-269; ed. Taddei 1995-2001, 4 voll).



carteggio: negli anni Settanta con Finocchietti (BNCF, De Gubernatis, 53, b. 57) e Parrini (BNCF, De Gubernatis, 96, b. 25), poi con Gandini nel 1890 (BNCF, De Gubernatis, 61, b. 63) e alla metà degli anni Novanta anche con Erculei (BNCF, De Gubernatis, 48, b. 34). L'esposizione, che nacque dall'idea manifestata da Felicità Pozzoli, della quale si fece interprete, come presidentessa del comitato del sesto centenario della morte di Beatrice, la musicista e letterata Carlotta Ferrari da Lodi (1830-1907)<sup>17</sup>, rappresentò uno sfortunato episodio nella vita di De Gubernatis, che gli causò tanti problemi finanziari e personali, oltre che la fama di "eccentrico" e una polemica con Giosuè Carducci (Cordoba 1999, pp 207-08, n. 80)<sup>18</sup>: non a caso nel mesto discorso tenuto in occasione delle premiazioni, il conte alluse all'organizzazione dell'evento come a «una lotta feroce da cui usciamo vulnerati», non dimenticando di rivendicare la mancanza di aiuto da parte delle istituzioni, che in realtà offrirono medaglie (provenienti non solo dai ministeri, ma anche da alcune Camere di Commercio). De Gubernatis del resto teneva al riconoscimento del proprio lavoro e lesse in quest'occasione una lettera del Ministro della Pubblica Istruzione Boselli dove si sottolineava il valore dell'esposizione come momento di confronto per monitorare lo stato dell'istruzione e del lavoro femminile<sup>19</sup> (De Gubernatis 1890, pp 5-9; "Firenze. Esposizione Beatrice. VI° Centenario di Beatrice", ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, b. 8, f.).

---

<sup>17</sup> Tra le sue molteplici attività la Ferrari pubblicò nel 1897 un saggio sulla critica dantesca, *Di alcuni pareri di critici esimi intorno a Dante, Beatrice, Gemma Donati e la donna gentile* *Di alcuni pareri di critici esimi intorno a Dante, Beatrice, Gemma Donati e la donna gentile*.

<sup>18</sup> In una lettera che De Gubernatis scrisse nel 1892 per riallacciare un rapporto con Olga Ossani Lodi, la quale aveva fieramente criticato la scelta di intitolare a Beatrice l'esposizione, e per chiederle di collaborare alla sua *Natura ed Arte*, si legge: «[...] ho perduto, sì del mio, 70.000 lire; per fare onore a' miei impegni ho venduto un castello e una galleria di quadri [...] ma non presi un soldo a nessuno, né al municipio, né al governo, né ai privati; ressi da solo all'impeto della bufera [...]» e si confermano le difficoltà incontrate (Cordoba 1999, p. 207). Si veda anche il giudizio di Croce sulla questione: «il De Gubernatis, non sapendo a quale altra nobile passione consacrarsi, indisse la celebrazione, pel 1890, del sesto centenario della morte di Beatrice [...] e vi perdette tutto il suo avere, riuscendo all'effetto di rovinarsi, come non pochi altri, per una donna, ma (e questa fu la sua originalità) per una donna che non si sa se sia mai esistita» (Croce 1943, p. 390). Il conflitto con Carducci era certamente precedente, come ricorda il De Gubernatis stesso (De Gubernatis 1900, pp. 317 e segg.; Taddei 1990). Olga Ossani Lodi (Roma, 1857-1933) giornalista e scrittrice per ragazzi romana, si firmava Febea e Diego De Miranda (Cordoba 1999). Trasferitasi a Napoli, coltivò una grande amicizia con Matilde Serao. Collaborò con *Cronaca Bizantina*, nella cui redazione fu introdotta nel 1883 da Edoardo Scarfoglio. Tornata a Roma, venne introdotta da Gabriele D'Annunzio alla redazione de *La tribuna* e sposò l'emiliano Luigi Lodi, affiancandolo nella direzione dei periodici da loro stessi fondati. Morì nel 1933, dopo aver partecipato attivamente al dibattito relativo al voto femminile. È utile ricordarla anche come estensore, su incarico del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, della relazione *Esposizione di Tessuti, Tappezzerie, merletti tenuta nel Palazzo delle Belle Arti nell'anno 1887* rinvenuta tra le carte del ministero stesso ("Esposizione di tessuti e merletti in Roma nel 1887", ACS, Fondo Ministero Agricoltura [...] b. 79, f.) e quale partecipante alla mostra *Operosità femminile* tenuta a Roma nel 1902.

<sup>19</sup> Il fascicolo si limita ad una breve corrispondenza tra questo ministero e quello di Agricoltura Industria e Commercio per definire eventuali competenze sulla materia.

Per quanto riguarda l'allestimento, il professore stesso accenna ad alcuni problemi: in primis il grande numero degli oggetti raccolti dai Sotto-Comitati locali, circa 40 mila per oltre 2100 (ma secondo il direttore Felice Carotti sono 2500) espositrici, che concorse a creare una certa confusione, conseguenza della quale sarà anche la mancata pubblicazione di un vero catalogo, sostituito da un elenco di espositrici pubblicato in occasione delle premiazioni. Nella stessa *Rivista Beatrice*, Alessandrina Cesa si lamenta esplicitamente per le tempistiche del concorso: troppo poco il tempo a disposizione per approntare materiale originale per l'evento, sbagliata la scelta della stagione (Cesa 1890, pp 2-3). Dall'esame del carteggio De Gubernatis si evince del resto che i primi contatti per la formazione di comitati locali furono presi, con alterni successi, solo alla fine del 1889, e che essi cominciarono ad operare non prima di marzo (BNCF, De Gubernatis, 143-146). Per questo una sala raggruppò lavori tra loro accomunati solo dal ritardo, e molti oggetti non furono nemmeno tolti dalle casse per mancanza di tempo e spazio. Sebbene poi alcune sale fossero espressamente dedicate alla pittura e alla grafica, arti figurative e applicate convissero in quasi tutti gli ambienti. Non si può dunque nemmeno dire che alla base della distribuzione degli oggetti ci fosse un criterio di affinità tecnica o merceologica. Alcune sale furono dedicate a strutture educative (istituti scolastici, collegi: se ne contarono circa trecento), altre a manifatture, altre videro la compresenza di istituti, professioniste e dilettanti, mischiando il piano privato con quello didattico e più propriamente artigianale manifatturiero (Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze 1890, pp 17, 41-70; Biagi 1890; Cordoba 1999, pp 207-09). Nella Sala Beatrice, furono esposti, in base alla provenienza, la maggior parte dei "Lavori d'ago e di ricamo", in una mostra a cura dell'ispettrice scolastica Adele Martignoni<sup>20</sup>, di Guido Poggianti e Alessandro Pagliai. È interessante a questo punto sottolineare, rispetto alle precedenti esposizioni, la continuità dell'azione portata avanti dalle donne che parteciparono ai comitati. L'idea delle celebrazioni venne da donne, a differenza delle precedenti, e tra le componenti dei comitati locali ritroviamo attiviste del movimento femminile di fine secolo: ad esempio una giovane Dora Melegari<sup>21</sup> nel comitato romano; Emilia Mariani<sup>22</sup>, voce

---

<sup>20</sup> La Martignoni fu anche pittrice e animatrice della Scuola Tecnico Letteraria femminile di Milano ('La Mostra delle Scuole Professionali e d'arte industriale italiane' 1908).

<sup>21</sup> Dora Melegari (Losanna, 1849 – Roma, 1924) scrittrice e storica, fu sempre impegnata nell'attività filantropica, prima con l'Unione per il Bene (1894), poi con la Federazione romana opere femminili (1899) e infine con il Consiglio Nazionale Donne Italiane, del quale fu vice Presidente.

<sup>22</sup> Emilia Mariani (Torino, 1853 – Firenze, 1917), insegnante, giornalista e attivista politica, in gioventù aderì al credo mazziniano, poi si accostò al socialismo (fu amica di Andrea Costa), in seguito alla delusione per la svolta moderata che l'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890) aveva impresso al movimento femminile, per poi distaccarsene per le sue idee interventiste a ridosso del primo conflitto. Fu tra le maggiori sostenitrici del suffragismo italiano (Sacchi 1918). Collaborò a diverse riviste femminili italiane come *Cordelia*, l'emancipazionista *La donna*, che accolse in particolare diversi

decisamente più radicale del femminismo italiano, particolarmente delusa dall'esperienza, in quello di Torino; a Milano Sofia Bisi Albini<sup>23</sup>, allieva di un amico del professore, Giovanni Rizzi (De Gubernatis 1900, p 338). De Gubernatis stesso, a posteriori, tiene molto (Ibidem, pp 471-94) a porre l'evento in continuità con quelli che furono immediatamente successivi: l'*Exposition des art de la Femme* tenuta a Parigi nel 1892, e *Old and New Lace in Italy* all'Esposizione Universale di Chicago nel 1893, curata da Cora Slocomb di Brazzà (Brazzà 1893; Soldi 2014 pp 155-57, 249-50). Per quanto riguarda questo secondo caso, egli ricorda come il primo auspicio di una nuova esposizione di lavori femminili, da organizzare a Roma nel 1893 per le nozze d'argento dei sovrani, fosse uscito dalla penna di Michelangelo Jesurum in qualità di presidente del giurì dell'*Esposizione Beatrice* (De Gubernatis 1900, p 491). Ma il dato più importante è forse la presenza di molte delle donne gravitanti intorno alla *Beatrice* e della stessa Slocomb nell'organizzazione della mostra *Operosità femminile*, tenuta a Roma nel 1902 (Soldi 2014, pp 268-72), e propedeutica all'istituzione delle Industrie Femminili Italiane, la cooperativa che per la prima volta riunì sotto il controllo di un gruppo dirigente femminile decine di laboratori nati sul territorio italiano per promuovere il lavoro femminile unito al nostro artigianato tessile, realizzando auspici formulati già in occasione dell'esposizione del 1871. La storia delle esposizioni femminili italiane della seconda metà dell'Ottocento va nella direzione di una presa di coscienza degli strumenti tecnici e culturali in possesso in particolare del settore tessile italiano da un lato, dall'altro vede le donne passare dalla posizione di semplici strumenti di produzione a una di coordinamento, e in questo passaggio la chiave di volta è proprio l'*Esposizione Beatrice*, definitiva presa di coscienza che porterà le partecipanti dal ruolo di comprimarie a quello di animatrici dei successivi eventi espositivi.

### L'autrice

Manuela Soldi (1981), mantovana, si laurea con lode nel 2009 in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Parma, con la tesi "L'ago e la matita. Tessili e lavori femminili nelle riviste d'architettura tra le due guerre", insignita del Premio Adriano Braglia per la miglior tesi d'arte contemporanea. Nel 2014 consegue il dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo presso la stessa università con la tesi "Mani italiane. Artigianato tessile e industrie artistiche in Italia 1861-1911". Nel frattempo partecipa all'allestimento di mostre e pubblicazioni relative ai suoi principali interessi di ricerca: la

---

interventi della Mariani relativi alla Beatrice, descritta come un'occasione perduta, *Flora letteraria, Vita femminile italiana*. Ne fonderà alcune, come *Italia femminile* (1899) e *Cronache femminili* (1904).

<sup>23</sup> Sofia Bisi Albini (Milano, 1856 – Rapallo, 1919), scrittrice e giornalista, legata al C.N.D.I., fondò nel 1894 *Rivista per signorine*, che dirigerà fino al 1913, e dal 1907 diresse anche *Vita femminile italiana*, all'interno della quale era ospitato il bollettino del C.N.D.I. e trovavano posto le discussioni su educazione, politiche sociali e cultura, viste dal punto di vista femminile.

pittura italiana tra Ottocento e Novecento e la storia della moda e dell'artigianato tessile. Da diversi anni si occupa inoltre di archivi, rivestendo dal 2010 il ruolo di coordinatore dell'archivio del Festival Letteratura di Mantova.

e-mail: manuela.soldi@virgilio.it

### Riferimenti bibliografici

Amadori, R (ed.) 1902, *Operosità femminile italiana*, Roma.

Biagi, G 1890, 'Le feste di Beatrice', *L'illustrazione italiana*, n. 24, pp. 407-410.

Bruno, I 2013, 'Il tessuto in mostra. L'esposizione romana del 1887', *Annali di critica d'arte*, IX, vol. II, pp. 553-565.

Cesa, A 1890, 'Scopo ed utilità delle esposizioni femminili', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, pp. 2-3.

Ciuffoletti, Z (ed.) 2014, *Le artigiane della moda e la creatività femminile. Le esposizioni dei lavori femminili a Firenze, Parigi e Milano (1871-1890-1902-1906)*, Aska, Firenze.

Cordoba, F (ed.) 1999, *Caro Olgogigi. Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1934)*, a cura di Ferdinando Cordoba, Franco Angeli, Milano.

Corradi, GL 2014, 'L'esposizione Beatrice, la seconda mostra Nazionale delle arti e delle industrie femminili di Firenze (1890)', in *Le artigiane della moda e la creatività femminile. Le esposizioni dei lavori femminili a Firenze, Parigi e Milano (1871-1890-1902-1906)*, ed Z Ciuffoletti, Aska, Firenze, pp. 29-50.

Croce, B 1943, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Laterza, Bari.

'Cronaca della città' 1876, *La Nazione*, 1 giugno, p. 3.

Erculei, R (ed.) 1887, *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti. Museo storico artistico industriale di Roma. Catalogo delle opere con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*, Civelli, Roma.

*Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze 1890*, Civelli, Firenze.

Finocchietti, DC 1871, *Della Prima Esposizione dei Lavori Femminili tenutasi in Firenze. Cenni del Conte Demetrio Carlo Finocchietti*, Tip. Wilmant, Milano.

*Firenze: l'Expo 1861 e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili 1871*, Available from: <http://www.georgofili.net/schedadigitale.asp?IDV=3155> [27 febbraio 2015].

Fortunato, S 2006, *La ditta di merletti e ricami Francesco Navone*, Edizioni Firenze, Firenze.

Gianni, R 1890, 'L'esposizione', *Fieramosca*, vol. 53, n. 23-24, estratto.

De Gubernatis, A 1890, 'Discorso del presidente dell'esposizione nel giorno della proclamazione dei premi', in *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze, maggio-giugno 1890*, Civelli, Firenze.

De Gubernatis, A 1900, *Fibra. Pagine di ricordi*, Forzani, Roma.

'Il lavoro delle donne' 1873, *L'esposizione universale in Vienna illustrata*, Sonzogno, Milano, p. 62.  
MMP, 1890, 'Per voi, signore', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, p. 2.

'La Mostra delle Scuole Professionali e d'arte industriale italiane' 1908, in *Vita femminile italiana*, n.3, p. 355.

Pictor, 1890, 'Fiera fiorentina', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, p. 17.

Pinchera, V 2009, *La moda in Italia e in Toscana. Dalle origini alla globalizzazione, La moda in Italia e in Toscana. Dalle origini alla globalizzazione*, Marsilio, Venezia.

*Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi*, 1876, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze.

Sacchi, B 1918, 'Commemorazione', in E Mariani, *Ascensione femminile. Scritti scelti*, Comitato Pro Donne, Torino, pp. XII-XXX.

Schroeder-Gudehus, B, Rasmussen, A 1992, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, Parigi.

Slocomb, C 1893, *A guide to old and new lace in Italy*, Ongania, Venezia.

Soldi, M 2014, *Mani italiane. Lavorazioni tessili e industrie artistiche in Italia 1861-1911*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte e dello Spettacolo, Università degli studi di Parma.

Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Mup, Parma.

Taddei, M (ed.) 1995-2001, *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, Istituto universitario orientale, Napoli, 4 voll.

van Wesemael, P 2001, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, 010 Publishers, Rotterdam.