

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale



COLLANA DEL PREMIO
FRANCA PIERONI BORTOLOTTI

MARTA SERAVALLI

**ARTE E FEMMINISMO A ROMA
NEGLI ANNI SETTANTA**

REGIONE TOSCANA - CONSIGLIO REGIONALE
SOCIETÀ ITALIANA DELLE STORICHE

COLLANA DEL PREMIO FRANCA PIERONI BORTOLOTTI

Il Premio Franca Pieroni Bortolotti ha una lunga e importante storia. Nel 2013 ha raggiunto la sua XIX edizione grazie al rinnovato impegno che il Consiglio Regionale della Toscana ha voluto dedicargli. In un momento storico in cui si comprende che dalle condizioni di crisi si esce con la valorizzazione dei talenti di cui la società dispone, è fondamentale che si parta da quell'immenso potenziale di capitale umano che è rappresentato dalle donne.

Questa collana offre quindi un duplice contributo: dare un'occasione alle giovani e ai giovani studiosi che intendono affermarsi nella ricerca e, al tempo stesso, diffondere al meglio il contributo che le donne hanno portato nella Storia dall'antichità ad oggi.

Daniela Lastri

Consigliera Regionale – Ufficio di Presidenza

Il Premio Franca Pieroni Bortolotti, istituito nel 1990, è intitolato alla storica fiorentina (1925-1985) pioniera della storia culturale e politica del movimento di emancipazione delle donne in Italia. Questa collana, frutto della collaborazione tra la Società Italiana delle Storiche e il Consiglio Regionale della Toscana, accoglie studi di giovani storiche e storici selezionati ogni anno dalla giuria del Premio. Nella preparazione dei testi per la stampa, le autrici e gli autori sono affiancati da una *tutor* della Società Italiana delle Storiche.

Con la pubblicazione di opere originali e importanti, il Premio Franca Pieroni Bortolotti apre alle nuove generazioni di studiosi di storia delle donne e di genere, in Italia e nel mondo, dall'antichità all'età contemporanea.

Isabelle Chabot

Presidente della Società Italiana delle Storiche

Marta Seravalli

**ARTE E FEMMINISMO A ROMA
NEGLI ANNI SETTANTA**

Copia fuori commercio - Vietata la vendita

Immagine di copertina:

Elaborazione da Simona Weller, *I colori rossi*, 1971.

Tutte le opere riprodotte nell'apparato iconografico sono pubblicate per gentile concessione delle autrici.

Novembre 2013

Biblink editori, Roma

Indice

Introduzione	p.	7
1. Arte e Femminismo. Vicinanza e lontananza Carla Lonzi e le artiste in Rivolta femminile – Il femminismo italiano e l'arte: presenza e assenza nella riflessione teorica – Il rapporto con le istituzioni	p.	15
2. Arte femminista/Arte femminile: l'esperienza romana negli anni Settanta Riconoscibilità e irrisconoscibilità del femminismo nell'opera delle artiste romane – Collettivi, associazioni e mostre – Uno sguardo all'attività delle artiste in Italia – Il confronto con il caso americano	p.	55
3. Rapporti con la situazione artistica contemporanea Il contesto italiano e romano negli anni Settanta – L'arte come mondo maschile chiuso – Critiche d'arte e femminismo	p.	131
Conclusioni	p.	171
Bibliografia	p.	193
APPENDICE		
Intervista a Suzanne Santoro	p.	217
Intervista a Simona Weller	p.	225
Intervista a Cloti Ricciardi	p.	233
Intervista a Ida Gerosa	p.	240
Intervista a Silvia Bordini	p.	247

Introduzione

Nel 1931, alla vigilia dell'avvento del Terzo Reich, Leontine Sagan, regista austriaca trapiantata in Germania, gira il suo *Mädchen in Uniform* (*Ragazze in uniforme*). Il film è incentrato sulla storia di un amore lesbico tra una studentessa e un'insegnante all'interno di un collegio femminile; il tema scabroso dell'omosessualità, appena celato da un presunto rapporto madre-figlia tra la professoressa e la giovane scolara orfana, viene affrontato con grande coraggio, acquisendo rara forza drammatica nell'inquietante analisi della psicologia femminile, espressione del desiderio della regista di parlare dell'omosessualità tra donne, questione ancor più 'vietata' rispetto a quella maschile, che da non molto tempo aveva conquistato un suo diritto di cittadinanza almeno in ambito letterario¹. *Mädchen in Uniform*, costruito su un cast rigorosamente femminile, non prevede alcuna presenza maschile, neanche una comparsa. Un film di donne, fatto da una donna, sull'amore tra donne. Contenuto, si direbbe, tutto femminile. Allieva di Max Reinhardt, Sagan costruisce la propria opera sul linguaggio del cinema di avanguardia degli anni Venti e Trenta, attingendo dall'espressionismo tedesco della linea di Murnau l'uso incisivo delle luci e delle ombre, ed elaborando i suggerimenti futuristico-costruttivisti del cinema russo e degli esiti della Bauhaus nelle inquadrature delle architetture e nell'uso rapido della macchina da presa. Leontine Sagan: regista, donna, lesbica.

La ragione per cui mi è parso interessante introdurre la mia ricerca sui rapporti tra arte e femminismo a Roma negli anni Settanta del Novecento con il caso di *Mädchen in Uniform* risiede nel fatto che il film mi pare particolarmente adeguato a porre una domanda che mi sono fatta continuamente nel corso dell'indagine, rispetto alla quale il neo-femminismo ha cercato di dare risposta senza tuttavia, a mio parere, giungere a una soluzione definitiva. Prendendo in prestito le parole di Anne-Marie

Sauzeau Boetti, la domanda è questa: dove si iscrive la differenza sessuale in arte?² Riflettendo sul film di Sagan, tale quesito mi è sembrato porsi con grande chiarezza, poiché si tratta di un prodotto femminile, realizzato in una prospettiva completamente femminile, dove anche il sentimento, ambito nel quale sarebbe previsto l'altro sesso, è diretto invece ancora sulla donna. Se la differenza sessuale si iscrivesse nel contenuto, mi dicevo, la questione sarebbe presto risolta. Nella vicenda delle protagoniste – l'alunna Manuela e l'insegnante Frau von Humboldt – emerge con evidenza la condizione delle donne nella società repressiva e autoritaria della Germania di Weimar, e nella narrazione è rintracciabile una certa insistenza sulla quotidianità femminile delle studentesse in età adolescenziale, con le prime pulsioni sessuali e la repressione delle stesse nella disciplina. I problemi sono emersi, tuttavia, nel momento in cui ho cercato uno specifico femminile nel linguaggio cinematografico di Sagan: la 'forma' del film mi pareva resistente a un qualsivoglia riconoscimento di genere.

La questione della forma e del linguaggio ritorna in questo libro come un tema centrale, largamente dibattuto dal neo-femminismo italiano e internazionale che propose, insieme al sovvertimento dell'ordine sociale patriarcale, un sovvertimento altrettanto rivoluzionario a livello di struttura culturale, allargato anche al campo dell'immagine e in generale delle arti visive. Nella mia ricerca, quindi, ho cercato di capire se si potesse individuare, nell'opera delle artiste che ebbero contatti con il femminismo, una discriminante femminile specifica, e quanto la vicinanza al movimento avesse influito nella ricerca estetica di queste stesse artiste. L'indagine si iscrive in un campo ancora inesplorato e perciò ha assunto spesso un carattere pionieristico, muovendo dalla raccolta di cinque testimonianze di alcune protagoniste della vicenda artistica romana degli anni Settanta e, contemporaneamente, della stagione femminista italiana. Si tratta di quattro artiste e una storica dell'arte, con percorsi estetici, culturali e femministi di diverso tipo. Suzanne Santoro, americana trasferitasi a Roma dagli anni Settanta, frequentò il primo nucleo del collettivo Rivolta femminile, fondato da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti tra il 1969 e il 1970, e successivamente prese parte insieme ad Accardi alla cooperativa di artiste Beato Angelico. Anche Simona Weller partecipò a Rivolta, entrando al secondo anno di attività e, successivamente, aderì al collettivo Controstampa, un'idea di Elena Gianini Belotti, che riuniva intellettuali, giornaliste, magistrato e artiste. Dagli anni Ottanta collaborò regolarmente con "Noi Donne" e nel 1987 partecipò alla fondazione di Duna (Unione Nazionale di Donne Artiste).

Attraverso Rivolta femminile passò anche Cloti Ricciardi, aderendovi precocemente (fine del 1969 circa), ma distaccandosene in un secondo momento per dare vita al collettivo femminista di via Pompeo Magno, successivamente denominato Movimento femminista romano. La vicenda femminista di Ida Gerosa è cronologicamente più tarda, e si colloca intorno alla seconda metà del decennio, quando l'artista comincia a frequentare l'associazione Donna&Arte, un gruppo di artiste di vario indirizzo, che operano in linea con le istanze femministe. Silvia Bordini, invece, è una storica dell'arte che partecipò dal 1971 al Collettivo femminista comunista di via Pomponazzi, all'interno della commissione Donne e Cultura³.

Riprodotte per intero in Appendice, le testimonianze sono di diversa natura. Santoro e Ricciardi hanno scelto la forma dell'intervista, e i loro contributi sono un po' più elaborati degli altri poiché, essendo io presente al momento della registrazione, ho avuto modo di aggiungere qualche domanda allo schema base posto alle intervistate. Weller, Gerosa e Bordini hanno preferito rispondere per iscritto, inviandomi un testo da loro elaborato, che ha il pregio di fornire riferimenti cronologici molto precisi. A proposito delle domande poste alle intervistate, esse risentono di un mio iniziale disorientamento rispetto alla situazione storica relativa alla materia della ricerca.

Ancora prive di un adeguato supporto bibliografico, le ricerche relative ai rapporti tra arte e femminismo sul suolo italiano, a differenza di altri Paesi, sono solo da pochi anni diventate oggetto di interesse della storia dell'arte⁴. Per questa ragione ho inizialmente dato per certa una situazione artistica femminista, sotto forma di fenomeno riconosciuto, che invece in corso di ricerca si è verificata tutt'altro che unitaria, tanto da far dubitare della stessa ipotesi di 'arte femminista' sia nello specifico romano sia, più in generale, nel contesto nazionale. Altra questione che solo attraverso le interviste ho avuto modo di mettere a fuoco, è la netta distinzione tra attività artistica e militanza femminista che alcune protagoniste operarono. Successivamente alla raccolta e all'analisi delle testimonianze, ho cercato di verificare l'ipotesi della presenza di un fenomeno artistico riconducibile all'idea di 'arte femminista' o comunque di produzione artistica femminile, legata, più o meno consapevolmente, alle istanze del movimento di liberazione delle donne, sviluppatosi in maniera consistente proprio nel corso degli anni Settanta, per poi defluire negli anni Ottanta. In questo contesto lo specifico riferimento a Roma, espresso nel titolo del volume, è stato motivato in primo luogo dal fatto che il materiale da me raccolto, a partire dalle testimonianze, riguarda in

larga parte vicende avvenute nella capitale; la scelta di Roma come campione geografico di indagine è inoltre stata sollecitata dal fatto che la capitale fu in quegli anni e nel decennio precedente centro propulsore della ricerca artistica e sede fondamentale degli sviluppi della lotta e del pensiero femminista, a partire dalla fondazione di Rivolta femminile su iniziativa di Carla Lonzi e Carla Accardi, critica d'arte la prima e artista la seconda.

Tuttavia gli esiti della ricerca, lungi dall'essere esclusivamente interni al perimetro romano, mi sembrano estendibili anche al contesto nazionale, anche perché Roma non ebbe uno specifico artistico femminista rispetto alle altre esperienze italiane, ma ogni artista visse il femminismo in maniera piuttosto autonoma, indipendentemente dal luogo in cui risiedeva e lavorava. Se il contesto italiano non vide una stagione di arte femminista come fenomeno compatto e riconoscibile sotto una denominazione comune, rimane un dato certo che in quel decennio, rispetto al periodo precedente, emersero in maniera massiccia molte figure di artiste. Mi pare inoppugnabile il fatto che questa novità sia stata in certa misura sollecitata dal femminismo, che permise un sostanziale ampliamento delle prospettive femminili, contribuendo all'ingresso a tutto campo delle donne negli ambiti più disparati, compreso quello dell'arte, e soprattutto proponendo un modello di donna differente, dichiarando pubblicamente il sesso femminile in posizione soggettiva e non più oggettiva, novità assoluta.

In effetti, prima ancora che a livello politico, nel raggiungimento della parità di diritti e nelle lotte a favore dell'aborto e del divorzio, il movimento produsse cambiamento a livello di percezione di sé (da parte delle donne) e delle proprie possibilità. La presa di coscienza della propria condizione di oppresse e l'auto-riconoscimento come soggetti attivi, supportati dall'idea dell'aggregazione di genere, del separatismo come metodo indispensabile alla liberazione, spinsero molte donne ad avvicinarsi a campi ancora scarsamente frequentati. L'idea di unione tra donne, alla base del femminismo, deve aver funzionato come potente supporto concreto, ma anche psicologico, stimolando molte alla ricerca di una collocazione sociale nuova, estranea al ruolo femminile tradizionale. Lungi dal voler rendere il femminismo un'etichetta da applicare meccanicamente all'opera delle artiste che abbiano avuto una qualche frequentazione con il movimento, nell'analisi degli esiti artistici ho cercato di utilizzare con molta cautela il termine 'arte femminista', preferendo piuttosto l'idea di 'clima femminista', come atmosfera di influenza di determinati sviluppi estetici. Data la diversità dei percorsi femministi intrapresi

da ciascuna artista e la molteplicità degli orientamenti del movimento, è necessario precisare che l'esperienza politica delle figure di artiste prese in analisi deve essere letta in maniera abbastanza autonoma. In linea generale, quando si parla di 'femminismo militante' o di 'militanza attiva', si vuole intendere quella parte del movimento che ha adottato la manifestazione di piazza come metodo di lotta, prassi alla quale molte formazioni furono estranee, a partire da Rivolta femminile. Un punto di riferimento basilare per questa parte del movimento è stato individuato nella rivista "Effe", principale organo di diffusione del pensiero femminista e di coordinamento della lotta politica sul territorio nazionale.

A conclusione dell'introduzione mi permetto una breve nota autobiografica e alcuni ringraziamenti. Il femminismo l'ho vissuto in casa fin da bambina con mia madre Anna Rita, comunista e femminista, alla quale devo la mia sensibilità politica e di donna. Dall'autunno del 2010, data in cui ho cominciato le ricerche, ad oggi, ho visto trasformarsi la mia tesi di laurea in un libro. Il volume è dedicato a mia madre, a cui avrebbe fatto molto piacere sapere che la figlia ha scritto un libro sul femminismo.

Rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti alla Commissione del Premio Franca Pieroni Bortolotti 2012, alla Società Italiana delle Storiche, al Consiglio Regionale della Toscana e alla Commissione regionale per le pari opportunità della Toscana, per avermi offerto questa straordinaria occasione. La notizia della pubblicazione mi ha raggiunta mentre svolgevo in Germania un tirocinio lavorativo in un museo del Nordrhein-Westfalen. Episodi di questo genere, purtroppo tanto rari, fanno desiderare a chi è all'estero di tornare in Italia, danno la conferma – in un momento storico così complicato – che il nostro studio ha un valore e sollecitano l'idea che in questo Paese esistano ancora dei margini di movimento. È un grande senso di speranza quello che mi viene concesso, di cui sarò sempre infinitamente grata. Ringrazio il mio relatore, Claudio Zambianchi e la mia correlatrice, Laura Iamurri, per l'entusiasmo con cui all'epoca accolsero la mia ricerca, e oggi per l'amicizia dimostratami. Alle artiste e alla storica dell'arte che mi hanno rilasciato le testimonianze – Suzanne Santoro, Cloti Ricciardi, Simona Weller, Ida Gerosa e Silvia Bordini – sono infinitamente grata, per la simpatia e la generosità con cui mi hanno accolto nelle loro case, mettendomi a disposizione le loro eccezionali esperienze femministe e artistiche. Ringrazio di cuore le donne di Archivio-Biblioteca Archivi Centri Documentazione delle Donne di Roma, in modo particolare Mila Corvino e Gabriella Nisticò. Un ringraziamento particolarmente sentito va ad Alessia Muroni, storica dell'arte

esperta in materia di donne, che la commissione Bortolotti mi ha sapientemente affiancato in qualità di tutor. Alessia mi ha messo a disposizione la sua preziosa esperienza, con lei ho lavorato con grande serenità e armonia. Un ulteriore ringraziamento rivolgo a Chiara Palmisani, Bruno e Carlo Seravalli, Maria Teresa Palleschi, Matthias Kanka, Giulia Calace, Alice e Lucio Campoli, e alle mie nonne Delia Roncaccia e Anna Maria Scarici, per l'affetto e il fertile confronto generazionale da donna a donna.

Note

- 1 G. Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, 2006, vol. 2, p. 230. *Mädchen in Uniform* venne presentato nel 1932 alla prima edizione della Mostra del Cinema di Venezia, riscuotendo un discreto successo di pubblico. Nel 1933 Sagan fu costretta a fuggire dalla Germania nazista, trasferendosi prima in Inghilterra, dove girò il suo secondo e ultimo film, *Men of Tomorrow* (*Uomini di domani*, 1933), per trasferirsi poi negli Stati Uniti e, infine, in Sudafrica. Riguardo la legittimazione dell'omosessualità maschile in ambito letterario ci si riferisce a Musil e Mann: R. Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Torless*, Wien, 1906 (trad. it. *Il giovane Torless*, Milano, 1959), T. Mann, *Der Tod in Venedig*, Berlin, 1912 (trad. it. *La morte a Venezia*, Milano, 1930).
- 2 Introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti in *Arti visive*, a cura di A.-M. Boetti, in *Lessico politico delle donne*, a cura di M. Fraire, Milano, 1979, vol. VI, p. 134.
- 3 Su Suzanne Santoro cfr. Intervista a Suzanne Santoro in Appendice; su Simona Weller cfr. Intervista a Simona Weller in Appendice e M.A. Trasforini, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, p. 158; su Cloti Ricciardi cfr. Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice e C. Ricciardi, *Ridisegnare il mondo*, in "DWF", 2 (70), aprile-giugno 2006, pp. 8-10; su Ida Gerosa cfr. Intervista a Ida Gerosa in Appendice e I. Gerosa, *Passione in bit*, in "DWF", 2 (70), aprile-giugno 2006, pp. 15-18; su Silvia Bordini cfr. Intervista a Silvia Bordini in Appendice.
- 4 Risale a soli tre anni fa la ripubblicazione di *Autoritratto* di Carla Lonzi, voluta e curata da Laura Iamurri. Questo testo, rimasto di difficile reperimento per lungo tempo e spesso considerato unicamente come raccolta di testimonianze relative agli artisti attivi negli anni Sessanta, costituisce come si vedrà, l'antefatto delle vicende che legano il femminismo all'arte. Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, 2010 (prima ed. Bari, 1969). Sui rapporti tra storia dell'arte e studi di genere in Italia cfr. L. Iamurri, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in "Perspective. La revue de l'INHA", 4/2007, pp. 716-721.

1. Arte e femminismo: vicinanza e lontananza

Carla Lonzi e le artiste in Rivolta femminile

Per tracciare una storia delle relazioni tra arte e femminismo nell'Italia degli anni Settanta e nello specifico del contesto romano, risulta d'obbligo passare per l'esperienza di una delle protagoniste principali della riflessione teorica femminista del nostro Paese, Carla Lonzi. L'interesse nei confronti di questa pensatrice si rivela in questa sede determinante, perché l'approdo al femminismo si verifica dopo un'intensa attività nell'ambito della critica d'arte. Il lavoro di Lonzi come critica è passato per lungo tempo inosservato, sovrastato dal peso della teorizzazione femminista che si rivela, dopo una lunga riflessione, nel 1970 con il rivoluzionario *Manifesto di Rivolta Femminile*, oggi pietra miliare del pensiero femminista italiano e internazionale¹. Tuttavia un'ulteriore causa della mancata identificazione di Carla Lonzi come critica d'arte risiede nella persona di Lonzi stessa. Il passaggio al femminismo determinò un completo abbandono, o meglio un rifiuto, di qualsiasi forma di cultura, prima fra tutte di quella che le era appartenuta e in cui aveva creduto di potersi riconoscere: l'arte. Ciononostante è possibile oggi rintracciare delle linee di continuità nell'esperienza di questa pensatrice, a partire dall'impegno radicale e totalizzante che caratterizza prima il ruolo di critica e poi quello di femminista. Il passaggio per Carla Lonzi è doveroso anche a livello cronologico. Prima di tutto per la pubblicazione nel 1969 di *Autoritratto*, precoce esperienza di entrata del privato in ambito culturale²; alla figura di Lonzi è inoltre legata la nascita di Rivolta femminile, uno dei primi gruppi femministi italiani, fondato a Roma nel 1970³.

Laureatasi in Storia dell'arte a Firenze nel 1956 con Roberto Longhi, Lonzi rifiuta la proposta di pubblicazione del suo lavoro, rinunciando così alla professione accademica. Nel 1960 comincia a lavorare a Torino

presso la Galleria Notizie diretta da Luciano Pistoï, attraverso la quale entra in contatto con gli artisti che occuperanno le pagine di *Autoritratto*. Nel frattempo collabora regolarmente con il periodico culturale della RAI, "L'approdo letterario", e con "Marcatré" nella rubrica *Discorsi*, lasciando emergere da subito un atteggiamento insolito. Dalla forma usuale dell'intervista, il rigido e strutturato alternarsi di domanda e risposta, si arriva a un fluire più libero di pensieri e parole, fino alla sostituzione delle questioni poste agli artisti con i puntini di sospensione. Così facendo Lonzi sottrae al critico d'arte ruolo e ragion d'essere, eliminando il tradizionale compito di direzione e organizzazione del dibattito. Lo scetticismo nei confronti della critica d'arte è già messo in questione nel corso degli anni Sessanta⁴.

Autoritratto, come detto, esce nel 1969, stampato dall'editore De Donato in poche centinaia di copie. L'autrice monta liberamente le conversazioni che ha registrato in momenti distinti nel corso di cinque anni, tra il 1965 e il 1969, con quattordici artisti tra i più significativi rappresentanti dell'avanguardia italiana degli anni Sessanta: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly. Il testo non è diviso in sezioni né tantomeno ordinato cronologicamente; si ha piuttosto l'impressione di un unico lungo incontro, una sorta di grande convivio, a cui Lonzi prende parte ponendo quesiti e formulando opinioni. I temi trattati sono molteplici, dal processo del fare artistico, al rapporto con la società e la critica, al confronto ossessivo con gli artisti americani, fino a questioni apparentemente slegate dal mondo dell'arte. Ne deriva un lavoro strettamente connesso al vivere quotidiano: le pagine di *Autoritratto* restituiscono efficacemente porzioni di vita. La trascrizione del parlato aderisce il più possibile al momento vissuto, garanzia di autenticità di quanto avvenuto. L'uso del registratore consente di mantenere intatto l'episodio a favore di un vero e proprio «culto della cosa accaduta»⁵. L'autoritratto a cui allude il titolo è contemporaneamente unico e plurimo. Ogni artista si ritrae singolarmente con le proprie parole, ma forse più verosimilmente è la stessa Lonzi che ritrae sé stessa, artefice arbitraria del montaggio di quanto viene pronunciato, responsabile della 'forma' del testo. Il discorso è 'modellato' da Lonzi, segue un percorso preciso da lei pensato, seppure tramite una mescolanza di parole sue e parole di altri. «Io voglio stare vicino agli artisti e liberarmi io», dichiara⁶. Il volume è arricchito da un singolare apparato iconografico di 105 immagini sparse all'interno del testo. Le riproduzioni delle opere d'arte,

solo nove, sono pacificamente affiancate da fotografie prelevate dall'ambito extra-estetico della vita privata degli artisti e dell'autrice. Relegate le didascalie in un'appendice alla fine del libro, le immagini si presentano prive di spiegazione, al di fuori di quelle rintracciabili nelle parole degli interlocutori. Nessuna mediazione sovrastrutturale si frappone allo svolgersi dei fatti, leggendo si ha la sensazione di un presente continuato. Complementari alla scrittura, le fotografie sono brani di vita, in grado di restituire l'interezza della situazione. Carla Lonzi è ritratta scolara, alla scrivania mentre trascrive le registrazioni, alle mostre dei suoi amici artisti, mentre dà il biberon al figlio. Ma soprattutto meraviglia la semplicità del quotidiano della vita degli artisti, ritratti bambini, alla partita di calcio, in vacanza, in famiglia. Insomma, capire l'arte attraverso la vita⁷. Le opere d'arte tuttavia, non sono assenti, tutt'altro. Ci sono, ma quasi sempre come sfondo dell'attività degli artisti al lavoro. Il centro dell'interesse di Lonzi, piuttosto che l'opera finita, è il processo creativo nel quale riconosce l'autenticità. Essa non può corrispondere né all'artista né all'opera, ma frapponsi tra i due, identificandosi nella stessa vita che rende possibile il fatto. L'arte è una delle poche attività che l'essere umano compie non alienandosi, poiché l'implicazione dell'altro, lo spettatore, diventa imprescindibile. Maria Luisa Boccia evidenzia la difficoltà a voler rintracciare in *Autoritratto* la definizione delle singole 'poetiche' (fatta eccezione per Turcato e Fontana). Vi è altresì una profusione di brani in cui emerge il fare l'arte: i materiali, le tecniche, i riferimenti al lavoro altrui, alle influenze culturali. La visione dell'arte come 'processo del fare' è un'idea che Lonzi condivide con i protagonisti del panorama estetico italiano di fine anni Sessanta⁸. In questo momento l'arte corrisponde per l'autrice a una «struttura dell'umanità» che non si lascia codificare in modelli culturali, e rappresenta una «possibilità di incontro, come invito a partecipare rivolto dagli artisti direttamente a ciascuno di noi»⁹. Un'idea di critica d'arte di straordinaria novità e un approccio con il mondo estetico, opere, autori, fruitori, assolutamente inedito. La funzione dello spettatore diventa determinante, perché sottrae al critico il ruolo di giudice nell'accettazione o rifiuto dell'opera. Il rapporto con lo spettatore altro non è che una relazione tra atti creativi, quello dell'operazione estetica guidata dall'artista e quello del fruitore che, 'leggendo' l'opera, in un certo senso la prosegue. Il critico esercita, nella visione lonziana, una mistificazione del momento artistico, sottraendolo dalla vita umana e sociale. Le gerarchizzazioni, le elezioni o gli scarti, le regole selettivizzanti vengono percepite con insofferenza, perché l'unica discriminante tra arte e non-arte è la stessa capacità creativa interna all'es-

sere umano. Lonzi spezza la linea di confine tra l'artista e chi è al di fuori dell'esperienza estetica, spogliando così l'arte del suo carattere di mito culturale. Rifiuta definitivamente l'idea di un'élite creatrice fatta da pochi e separata dall'umanità tutta, e si domanda: «Sono forse diventata artista? Posso rispondere: non sono più estranea. Se l'arte non è nelle mie risorse come creazione, lo è come creatività, come coscienza dell'arte nella disposizione al bene»¹⁰. Il critico determina l'assimilazione dell'esperienza artistica alla cultura, sovrapponendo la propria azione a quella dell'artista, e ridefinendo quest'ultima in base a esigenze esterne ad essa, costruzioni teoriche slegate dalla vita. Questo sentire espresso da Lonzi è pienamente condiviso dal gruppo degli artisti, tutti indirizzati verso una ricerca che supera il linguaggio della pittura e della scultura per irrompere nello spazio del vivere¹¹.

In quegli anni Lonzi non è l'unica a mettere in discussione il ruolo della critica. Tra l'ottobre del 1970 e il marzo dell'anno successivo si sviluppa su "Nac" un dibattito su questo tema, che prende la forma di una rubrica fissa. Si apre con un intervento di Germano Celant, intitolato *Per una critica acritica*, introdotto da un passo di Susan Sontag da *Contro l'interpretazione*¹². Celant considera l'operazione critica come una vera e propria «violenza linguistica» e si interroga sulle possibili alternative¹³. In questa sede, nel dicembre del 1970, Carla Lonzi interviene per l'ultima volta in qualità di critica d'arte, con il testo *La critica è potere*. Ribadendo l'idea di arte come categoria culturale, si contesta la pretesa di oggettività del giudizio della critica, reputandola fuorviante perché esterna alla società: «Il commento del critico, ma anche solo la sua presenza come struttura mentale e come ruolo, è l'eco di una condizione umana alienata che suppone sé stessa in relazione dialettica con l'artista mentre gli è incompatibile; non opposta, ma sganciata da lui»¹⁴.

Il 1970 rappresenta l'anno della svolta. Da diversi mesi infatti Lonzi lavora con Carla Accardi ed Elvira Banotti alla stesura del *Manifesto di Rivolta Femminile*, pubblicato nel luglio dello stesso anno¹⁵. Il biasimo nei confronti della cultura si radicalizza, determinando l'impossibilità di proseguire il proprio percorso su questa via. La messa in discussione della propria idea di arte si concretizza nell'analisi del rapporto tra artista e spettatore: l'irrinunciabile protagonismo del primo sussiste solo se l'altro rimane fermo in una funzione passiva. Così prende corpo una delle ragioni del passaggio al femminismo. Come sottolinea Maria Luisa Boccia, «la donna appare colei che meglio incarna nella società la figura ideale dello spettatore» adattandosi perfettamente alla funzione complementare che svolge a fianco dell'uomo. La necessità di mantene-

re ferma la divisione dei ruoli tra chi è artefice della creatività e chi la fruisce passivamente si articola sulla distinzione di base tra uomo e donna¹⁶: «così sono arrivata al femminismo che è stata la mia festa [...]. Dovevo trovare chi ero, alla fine, dopo aver accettato di essere qualcosa che non sapevo. Questo non è un processo creativo poiché quello che mi disturba nell'artista è il ruolo di protagonista che richiede uno spettatore. Anche in *Autoritratto* dicevo che tutti devono essere creativi, non è immaginabile che si accetti una parte di umanità tagliata fuori»¹⁷. Queste idee verranno rese note in uno dei primi opuscoli di Rivolta femminile, intitolato *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, uscito nel marzo del 1971, firmato dall'intero gruppo ma elaborato da Lonzi¹⁸. Nel momento in cui la donna abbandona «il ruolo e l'archetipo» di spettatrice, la stessa possibilità di esistenza dell'opera d'arte vacilla, avendo perduto la sicurezza del mito del femminile come ruolo esclusivamente ricettivo. La totale indipendenza dalla prospettiva patriarcale e dalla dinamica liberatoria maschile viene riconosciuta come unica via alla liberazione femminile. In questa sede si parla esplicitamente di necessità di «assentarsi» dalla creatività maschile, che ora per Lonzi corrisponde all'arte in generale; l'assentarsi da parte della donna corrisponde a una presa di coscienza liberatoria e quindi creativa. Il congedo come scelta consapevole si concretizza nel vissuto di Carla, che già da tempo non frequenta più i luoghi e i dibattiti dell'arte. La radicalità della sua posizione non ammette compromessi, o l'arte o la vita: «fare una cosa ha valore in quanto impedisce di farne due», «per questo ho detto: "non vado più alle mostre", perché non voglio farmi complice di un inganno»¹⁹.

Il 1970 rappresenta il momento critico per la nascita del femminismo radicale italiano, che si concretizza prima nell'esperienza romana di Rivolta femminile, e subito dopo in quella milanese di Anabasi, formata a luglio su iniziativa di Serena Castaldi. Entrambi i gruppi praticano da subito l'autocoscienza e il separatismo, e individuano nel sessismo le radici della subordinazione femminile. Si tratta delle prime formazioni composte unicamente da donne. Rivolta però ebbe una risonanza di gran lunga maggiore rispetto al gruppo milanese. Le ragioni sono molteplici. La prima è da individuare nella formazione di collettivi che, dopo il nucleo romano originario, si diramarono nelle altre città, a Milano nel settembre, ancora su iniziativa di Carla Lonzi, a Torino e Genova nella primavera del 1971, e successivamente a Firenze e Lugano²⁰. Inoltre Rivolta privilegiò da subito la parola scritta, distanziandosi da altre formazioni che preferirono la comunicazione orale, e facilitando così la

diffusione delle riflessioni interne al gruppo. La fondazione di una propria casa editrice fu una scelta non solo pratica ma anche politica, che rientrava nella necessità di completa autonomia da qualsiasi implicazione con il maschile. Così vennero pubblicati e diffusi i famosi 'libretti verdi', come *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971)²¹. Aida Ribero tuttavia individua come componente fondamentale della larga eredità di Rivolta la sua astensione dall'impegno politico e sociale, che comportò una strenua difesa della propria singolarità. Inoltre è necessario sottolineare che la personalità particolarmente spiccata di Carla Lonzi fece certamente la differenza. La sua riflessione viene considerata dalla filosofa Rosi Braidotti altrettanto centrale per la nascita del pensiero sessuato femminile quanto quella di Simone de Beauvoir²².

Lo sviluppo del movimento femminista in Italia è legato a una serie di sollecitazioni e stimoli provenienti dai movimenti sorti negli Stati Uniti e poi in Europa. Come avremo modo di verificare nel corso della trattazione, il femminismo degli anni Settanta è un fenomeno molto complesso, che non si lascia definire univocamente e definitivamente. In Italia l'esperienza femminista assunse una pluralità di forme e modi, tanto da determinare differenziazioni da gruppo a gruppo tutt'altro che secondarie²³. Il clima politico in cui si collocano le origini del neo-femminismo è quello delle contestazioni studentesche del 1968 e dell' 'autunno caldo' del 1969. Contemporaneamente nascono i partiti della Nuova sinistra e molte donne si affacciano alla politica attiva. La fiducia nei confronti di un totale rivolgimento culturale e sociale si diffonde all'interno dei partiti tradizionali che cominciano a essere incalzati da nuove formazioni politiche extraparlamentari. Il subbuglio che ne deriva permette l'emergere sulla scena pubblica di nuovi soggetti politici rivoluzionari, come i gruppi marxisti-leninisti, le femministe e, più tardi, gli ecologisti. Le primissime formazioni di gruppi di sole donne risalgono alla fine degli anni Sessanta. Nel frattempo il dibattito femminista statunitense aveva sviluppato posizioni diverse: il femminismo radicale, quello emancipazionista e quello di matrice marxista. La pubblicazione di libri e pamphlet molto vivaci ebbe una vasta eco in Europa e quindi in Italia: da *La dialettica dei sessi* di Shulamith Firestone (1971), all'antologia di scritti di Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful* (1970), da *Women's Liberation and the New Politics* di Sheila Rowbotham (1969) fino a *Gyn/Ecology*, di Mary Daly (1978)²⁴. La tendenza radicale attribuiva al patriarcato la causa della subordinazione femminile nella società e considerava l'oppressione delle donne come la radice di ogni disuguaglianza sociale; la corrente emancipazionista, riconducibile alla maggiore esponente

Betty Friedan, aveva reso esplicita l'esigenza per le donne di realizzarsi oltre i ruoli della vita familiare e domestica; la corrente marxista infine auspicava la liberazione della donna in concomitanza al trionfo della lotta operaia.

La seconda fase di sviluppo si colloca nell'arco temporale che va dal 1971 al 1974, periodo in cui le protagoniste danno voce a recriminazioni e denunce più precise rispetto all'iniziale necessità della propria affermazione come 'oggetto e soggetto della storia', sollevando contemporaneamente l'idea di un divenire femminile legato all'appartenenza di genere. In questa fase si strutturò stabilmente la pratica dei piccoli gruppi di autocoscienza e si radicò l'idea della base sessista della subordinazione, in contrapposizione alla tesi economicista di derivazione marxista. La presa di coscienza della differenza sessuale, rispetto alla tradizionale impostazione egualitaria, assume una centralità assoluta. I gruppi femministi che dall'interno dei partiti della Nuova sinistra si richiamavano alla lotta di classe come via di soluzione per la liberazione della donna diedero vita al fenomeno della 'doppia militanza'²⁵. Si verificò così il passaggio da parte del femminismo radicale dall'idea di emancipazione a quella di liberazione. Se l'emancipazione si pone come richiesta di parità di diritti rispetto al sesso maschile, la liberazione va oltre tale principio, affermando modelli culturali ed etici diversi, non appiattiti su quello maschile. La liberazione si pone come riformulazione da zero della propria identità, proponendo un nuovo modello di riferimento, adeguato al sesso femminile ed elaborato a partire da esso.

L'apporto più esplicito del femminismo statunitense a quello europeo e italiano fu l'adozione delle pratiche separatiste e dell'autocoscienza. Nonostante la molteplicità delle posizioni, l'esclusione degli uomini dalla maggior parte delle attività emerse come principio organizzativo di base della maggior parte delle formazioni. Il separatismo veniva motivato principalmente dalla necessità di stabilire e difendere l'autonomia femminile. Tuttavia, non tutte le femministe lo approvarono. Le stesse considerazioni devono essere fatte per quanto riguarda la pratica dell'autocoscienza. Avviata negli Stati Uniti intorno al 1966-67, si diffuse in Europa e in Italia come una tecnica fondamentale, intorno alla quale si costituirono le varie esperienze del femminismo degli anni Settanta. Anche l'autocoscienza, come il separatismo, provocò dissensi. Basata sulla percezione individuale della propria persona, tale pratica si fondeva sulla convinzione che le donne fossero state private dei loro 'autentici sé', con la conseguente mancata identificazione del proprio valore e dei propri interessi. La riscoperta di quanto sottratto avveniva attraverso

una maturazione di coscienza, un'auto-comprensione della propria psiche, fatta collettivamente. Il periodo di maggior diffusione delle idee e delle pratiche femministe in Italia corrispose agli anni tra il 1974 e il 1976, quando si raggiunsero strati sociali della popolazione femminile rimasti sino ad allora estranei al movimento. Iniziò contemporaneamente il confronto con le istituzioni intorno ai temi del nuovo diritto di famiglia, dell'aborto, del controllo delle nascite, del riconoscimento del lavoro casalingo e della violenza sulle donne. Si ottennero i primi grandi successi con il referendum sul divorzio nel 1974 e la legge sul nuovo diritto di famiglia l'anno successivo.

Il clima politico di questo periodo è profondamente cambiato rispetto alla fine degli anni Sessanta, quando il movimento studentesco e quello operaio venivano in certa misura riconosciuti come parte dell'opposizione al regime democristiano, avendo sottratto la delega al Partito comunista, a quello socialista e a quello radicale, sulle questioni di trasformazione sociale. Dopo la vittoria alle elezioni amministrative del 1975 e più ancora a quelle politiche dell'anno successivo, il Partito comunista tornò ad essere punto di riferimento per l'opposizione alla Democrazia cristiana, allora maggioranza in Parlamento. I nuovi partiti della sinistra e i gruppi extraparlamentari entrarono in crisi e cominciarono a sciogliersi. Con la fine di queste formazioni si chiuse definitivamente l'ambiguità politica della doppia militanza e il femminismo italiano si radicalizzò in forme di organizzazione totalmente autonome. Ciononostante, quella parte del movimento delle donne che aveva privilegiato la commistione con gli obiettivi della lotta di classe verrà poi coinvolta nelle contestazioni giovanili 'di piazza' del 1977, tanto più perché questa tendenza si espresse tramite il rifiuto per ogni forma di autoritarismo, denunciando l'emarginazione di molte fasce della popolazione e del mondo femminile. La stagione fu tuttavia breve. Nel 1978 ci fu l'approvazione della legge sulla depenalizzazione dell'aborto, che ebbe una storica conferma nel referendum del 1981. Con la fine degli anni Settanta, i cosiddetti 'anni di piombo', inizia la crisi del movimento italiano delle donne, che porterà al femminismo diffuso²⁶.

Allo stato attuale non esiste una trattazione sull'attività pratica di Rivolta femminile. Nonostante i numerosi studi sulla riflessione teorica interna al gruppo e sul pensiero di Carla Lonzi, ricostruire con esattezza come si formarono le aggregazioni originarie e chi vi prese parte risulta piuttosto complicato. Le testimonianze raccolte nell'ambito di questa indagine hanno messo in luce un fatto molto interessante: nel nucleo romano erano presenti un certo numero di artiste. La cosa non è poi così

strana, dato che Rivolta nacque su iniziativa di una critica d'arte e di un'artista: «Rivolta Femminile è nata appunto da due persone, Carla Accardi e io, che si erano interrogate sulla soggettività maschile proprio perché ci eravamo poste come soggetti: Carla Accardi in quanto artista, io in quanto coscienza “diversa”»²⁷. La terza, Elvira Banotti, si allontana rapidamente perché su posizioni discordanti dalle altre. Appare verosimile che l'artista e la critica abbiano in un primo momento diffuso la notizia della nascita del gruppo nel loro ambiente di provenienza, quello dell'arte²⁸. Il passaggio per Rivolta fu in un certo senso obbligatorio, anche perché sul finire degli anni Sessanta, e più precisamente intorno al 1969, questa formazione è il primo nucleo femminista presente a Roma. A tale proposito Adele Cambria, giornalista e tra le future fondatrici della rivista “Effe”, riferisce:

Dacia Maraini mi telefonò un giorno, dicendomi che un gruppo di donne si riuniva il lunedì sera alla Casa della Cultura, ci andai, era il collettivo forse più rivoluzionario del nascente femminismo romano, “Rivolta Femminile”. C'erano, oltre a Dacia, Ginevra Bompiani, Carla e Marta Lonzi, Elvira Banotti, Rony Danoupoulos, Marilisa Trombetta (c'era, al principio, anche qualche giovane uomo timoroso, subito messo in fuga), si discusse per mesi – ma era logico, in quel momento – se le donne formino una casta o una classe, finalmente nell'estate del '69, Ginevra e le sorelle Lonzi, al mare scrissero lo splendido Manifesto di Rivolta Femminile²⁹.

Ai primissimi incontri partecipa anche Cloti Ricciardi:

Proprio all'inizio... in principio, intorno al '68, cominciarono i primi incontri con Carla Lonzi, che all'epoca si occupava di arte. Sai lei aveva fatto *Autoritratto*. Ci incontravamo perché sentivamo un disagio. Addirittura le prime volte ci incontrammo nelle gallerie d'arte. Piano piano la cosa cominciò a definirsi meglio. Allora non si chiamava ancora Rivolta, era proprio il primo gruppo in cui tutte quante ci ritrovavamo per capire cosa fare³⁰.

La primogenitura di Rivolta è confermata da Edda Billi, successivamente insieme a Ricciardi nella formazione del collettivo romano di Pompeo Magno, uno dei maggiori collettivi femministi italiani: «Rivolta Femminile, con Carla Lonzi, è stato il primo gruppo – da cui tutte noi siamo nate – che affermò che noi siamo altro dall'umanità nella misura in cui l'umanità ci prevede. La presa di coscienza di questa verità è stato

l'inizio per tutte»³¹. Anche Suzanne Santoro parla di un primo approccio al femminismo tramite Rivolta e Carla Lonzi:

[...] mi ricordo, parlando con Carla Lonzi, lei mi disse "io sto facendo una cosa che magari non ti interessa", ho detto "non lo so, che cos'è?", e mi dice "il femminismo, facciamo i gruppi e..." io ho detto, "no mi interessa" [...]. E lì è stato il primo approccio. Avevo già conosciuto Carla Lonzi e Consagra a New York, perché lei aveva passato un periodo in America. Stava in un altro posto, però veniva ogni tanto a New York [...]. [Siamo] più o meno nel '70/'71 e qui a Roma c'era Rivolta femminile dove sono entrata subito³².

Appena successiva l'esperienza di Simona Weller:

[il primo contatto con il femminismo è stato] nel 1970, in autunno. Il poeta e critico d'arte Cesare Vivaldi, mio compagno da pochi mesi, mi consigliò di parlare con Carla Accardi, che stava partecipando ad un gruppo femminista, formato da artiste e intellettuali, a suo dire, di qualità. Così approdai al collettivo di Rivolta Femminile, che faceva capo a Marta Lonzi, sorella della più nota Carla, trasferitasi a Milano. Quello era il secondo anno di attività di Rivolta, avevano già pubblicato il loro manifesto e i primi scandalosi "libretti verdi" (*Sputiamo su Hegel e Donna clitoridea o donna vaginale?*). Con me c'erano due amiche artiste, Elisa Montessori e Elisabetta Gut. Saremmo state una ventina, di cui molte straniere³³.

Innanzitutto le testimonianze si dividono in due fasi. La prima risale alle origini di Rivolta, quando il gruppo ancora non ha nome, da collocare verosimilmente intorno alla primavera del 1969³⁴. A questo gruppo appartengono le testimonianze di Cambria, Ricciardi, Billi e probabilmente anche Santoro, perché nonostante le date riferite (1970-1971) il fatto che parli di Lonzi come tramite per il suo ingresso nel collettivo, sposta la sua esperienza a prima del settembre del 1970, data in cui Lonzi si trasferisce a Milano per fondare il secondo nucleo di Rivolta³⁵. La testimonianza di Weller si inserisce nella seconda fase, appena successiva, poiché si menziona l'autunno del 1970. A questa data il gruppo è coordinato da Marta Lonzi, sorella di Carla. Il primo dato significativo è l'informazione relativa al luogo dei primi incontri, identificato con la Casa della cultura (Cambria) e le gallerie d'arte (Ricciardi). L'informazione necessiterebbe di una verifica più precisa, tuttavia entrambe le ipotesi potrebbero essere verosimili, l'una non esclude l'altra. È plausibile sup-

porre un iniziale periodo di commistione di luoghi deputati all'arte, le gallerie in questo caso, e luoghi 'neutri' (le case private per esempio). A questa data Lonzi sarebbe ancora parzialmente interna al mondo dell'arte e anche Accardi, che al contrario non ne uscirà mai. Se vera, l'ipotesi sostanzierebbe ulteriormente il legame iniziale tra arte e femminismo romano delle origini. La testimonianza di Weller è significativa sotto molti aspetti. Riferisce che il gruppo era formato da intellettuali e artiste. Inoltre racconta della presenza di altre due artiste sue amiche, Elisa Montessori ed Elisabetta Gut, e che in tutto erano circa una ventina di donne, con una certa partecipazione di straniere. Possiamo supporre tra le forestiere, oltre Santoro, anche altre artiste attive a Roma, come Stephanie Oursler o Edith Schloss³⁶. Ad ogni modo possiamo accogliere come dato certo la presenza nel nucleo originario di Rivolta di Carla Accardi, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, Simona Weller, Elisa Montessori ed Elisabetta Gut. Già di per sé il dato è significativo, ma è plausibile la partecipazione di altre figure interne al mondo delle arti visive. In un'intervista rilasciata a Manuela De Leonardis, Suzanne Santoro riferisce che il gruppo era frequentato anche da Anna Maria Colucci e, per un breve periodo, Anna Paparatti³⁷. Una riflessione a parte deve essere fatta nei confronti di Carla Accardi sia, come detto, per il centrale ruolo nella formazione del gruppo e la stesura del manifesto, sia per la stretta vicinanza a Carla Lonzi già a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Un sodalizio che in seguito si romperà drasticamente. Nel 1964 la critica presenta una piccola personale dell'artista alla XXXII Biennale di Venezia e nel giugno del 1966 pubblica su "Marcatré" *Discorsi Carla Lonzi e Carla Accardi*³⁸. Già nel 1964 l'opera di Accardi è definita da Lonzi attraverso una sorta di analisi 'proto-femminista', mettendo a paragone l'artista con la protagonista dell'opera teatrale *Giorni felici* di Samuel Beckett, Winnie, che vive con disperato ottimismo la propria immobilità forzata³⁹:

All'origine dell'opera di Carla Accardi c'è un atto di vitalismo così integrale da essere interamente definito dal comportamento: come la signora Winnie, essa affronta la situazione decisa a non lasciarsi sopraffare, a utilizzare tutti gli accorgimenti con cui rendersi idonea al luogo della crisi. [...] Ed è proprio nel carattere implicito delle sue soluzioni che la Accardi rivela il fondamento originario di una condizione femminile. La quale, appunto, si è costituita nella disposizione ancestrale a percorrere avanti e indietro il mistero esistenziale di essere quell'"altro" a cui è impossibile riconoscersi nell'immagine che la società gli propone⁴⁰.

Ma anche nelle parole della stessa Accardi in *Autoritratto* rintracciamo l'interesse nei confronti di certi temi, successivamente interni all'elaborazione teorica femminista, che devono far credere a una riflessione comune alle due, confluita in Rivolta. Da queste pagine percepiamo non solo una stretta vicinanza affettiva e intellettuale, ma anche una responsabilità in prima persona di Accardi nella nascita del pensiero femminista, forse troppo sottovalutata dagli studi sul gruppo romano, oscurata dalla grandezza e predominanza di Lonzi. Accardi sottolinea continuamente la condizione esistenziale dell'individuo, dell'artista e della donna; parla di sessualità, del rapporto uomo-donna, cerca di capire l'artista come persona, dimostra insofferenza nei confronti delle istituzioni, racconta la propria esperienza di insegnante alle scuole medie: «La vitalità, naturalmente, finora ha tenuto la donna sempre a un livello vicino al pavimento, dico, no? a strofinare i pavimenti e cucinare, perché poverina, lei, ce l'aveva istintiva. Però se una donna si mette a ragionare [...] se qui l'uomo si deve spaventare di una donna che ha un po' di cervello... Loro se lo devono levare, eh, un poco, questo terrore della donna che ragiona... Tu devi parlare di questo, Carla, è vero?»⁴¹. L'artista è anche autrice di uno dei 'libretti verdi', il primo non riconducibile alla mano di Lonzi. Si tratta di *Superiore e inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*⁴². Accardi adotta la tecnica lonziana della registrazione e incide su nastro le conversazioni delle sue alunne di prima, seconda e terza media. Come racconta nell'Introduzione, le ragazze, incuriosite dai racconti della professoressa sul *Manifesto di Rivolta Femminile*, lo lessero e lo commentarono, esprimendo quello che la lettura suscitava in loro. Il rivoluzionario gesto di Accardi provocò la sua destituzione dall'insegnamento in seguito a una denuncia⁴³.

Dopo il momento di definizione iniziale, la radicalità di Rivolta va pian piano acutizzandosi in una rigidità che da molte è percepita con insofferenza. Nascono diverse filiazioni, come Rivolta Femminista, e nuovi gruppi⁴⁴. Lo leggiamo anche nelle testimonianze delle artiste: «La lettura dei punti del manifesto mi lasciò sconcertata perché vi rilevavo un fanatismo che non condividevo. Si capiva che dietro c'erano state discussioni che, sintetizzate in quelle frasi forti, non erano più comprensibili» (Weller)⁴⁵; «Successivamente però ci dividemmo, perché lei [Lonzi] voleva fare una riflessione interna, coscienziale. Io e alcune altre invece avevamo voglia di andare in piazza e comunicare alle altre donne questo desiderio di riprendersi il proprio corpo, il proprio potere, il diritto di parola, insomma... il diritto di esistere» (Ricciardi)⁴⁶. La scelta 'separatista' lonziana verso la cultura, la necessità di 'assentarsi', la convinzione

che «fare una cosa ha valore in quanto impedisce di farne due»⁴⁷, la conducono inevitabilmente a rotture e drastiche condanne. Molto significativa in questo senso la testimonianza di Santoro che riferisce:

Guarda, a mio avviso, la Lonzi ha scritto delle cose potentissime, era certamente un leader, aveva un carisma... tu non hai idea! Però era durissima, du-ris-si-ma! [...] Io ero appena all'inizio, una ragazzetta, avevo 25 anni, e per me lei era su un altro piano intellettuale. Certamente aveva letto i filosofi, era molto più colta di noi. Molto del suo pensiero infatti prevede una larga visione, lei soppesava le sue parole guardando vastamente le cose che per me che avevo 25 anni, che non leggevo i filosofi come posso fare adesso, che di psicoanalisi non ne sapevo niente..! Carla Accardi infatti fu molto messa in croce dalla Lonzi, fino alla rottura⁴⁸.

Così finisce il sodalizio tra Lonzi e Accardi. La prima dichiara un'inconciliabilità totale tra arte e femminismo, la seconda, comprensibilmente, vuole continuare a fare l'artista. Tuttavia l'esperienza femminista di Accardi non finisce così: riparte proprio sul piano opposto a quello di Lonzi, ovvero la conciliabilità, concretizzandosi nel 1976 con la nascita della Cooperativa di via Beato Angelico, un gruppo di artiste che si aggregano sulla spinta del femminismo⁴⁹.

Il femminismo italiano e l'arte: presenza e assenza nella riflessione teorica

Lo spazio occupato dall'arte nel femminismo italiano risulta a tutta prima talmente secondario da metterne in dubbio la stessa esistenza. Complessivamente, l'analisi delle testimonianze mostra che i collettivi formati nei primi anni del decennio, identificabili nella prospettiva del separatismo, dell'autocoscienza e della lotta politica, non riconobbero l'arte come interesse primario, né, apparentemente, come mezzo comunicativo. La riflessione sull'autodeterminazione e sulla condizione della donna, la forte urgenza di alcune lotte, come il diritto di famiglia, il divorzio e l'aborto, assunsero da subito una centralità assoluta, senza lasciare larghi margini di movimento a tutto ciò che poteva sembrare ausiliario, compresa l'arte. Ciononostante, fin dal principio, il femminismo attribuì un ruolo di primo piano alla funzione dell'immagine, acquisendo modalità espressive fortemente creative. Uno dei temi maggiormente dibattuti è quello della riformulazione del linguaggio in chiave

femminile, che si traduce in un'indagine costante e diffusa sull'esistenza di una creatività femminile specifica e autonoma da quella maschile. Tre delle intervistate descrivono l'esperienza femminista proprio in termini di creatività: «Secondo me il femminismo è una delle cose più creative che ho fatto nella mia vita, anche più dell'arte, perché l'arte è un linguaggio codificato, va fatto in un certo modo e sai benissimo come artista che non verrai letta come vorresti» (Santoro)⁵⁰; «L'attività artistica in quel periodo passò un po' in secondo piano, nel senso che [il femminismo] era molto più creativo, non c'era confronto con la creatività e l'impatto pubblico quando facevamo queste manifestazioni» (Ricciardi)⁵¹; «Negli anni Settanta c'era molta creatività nel femminismo, spesso veniva fuori nelle manifestazioni pubbliche. Una creatività forte, legata alla presenza in prima persona e, nello stesso tempo, inscindibile da una dimensione collettiva» (Bordini)⁵².

Oltre alle ragioni legate all'urgenza delle lotte politiche, la mancanza della riflessione teorica sul rapporto tra femminismo ed esperienza estetica deve essere inquadrata anche in un preciso atteggiamento del primo femminismo, che tendeva ad evitare qualsiasi tipo di adesione ai modelli maschili tradizionali, compresa la definizione di nuovi apparati teorici rigidi e costrittivi. Si determinò un'insofferenza nei confronti delle forme di comunicazione tradizionale, favorendo la proposta di alternative 'incontaminate'. Una di queste fu rappresentata dalla divulgazione orale. Recuperata nella tradizione femminile del racconto delle favole e nei canti, essa rappresentò un'alternativa al linguaggio codificato maschile. L'incontro collettivo, la riunione settimanale, costituivano per i gruppi un momento imprescindibile e unico, anche per la sua intraducibilità in parole scritte⁵³. A parte poche eccezioni, come il già citato esempio della casa editrice di Rivolta femminile, durante i primi anni del decennio la diffusione del pensiero femminista è affidata in larga misura all'editoria informale, con un proliferare di volantini, ciclostilati, riviste autogestite a diffusione irregolare, in cui il desiderio di comunicazione e di dibattito prevale volutamente sull'attenzione alla forma del prodotto⁵⁴.

In questo contesto si distingue "Effe", la rivista più diffusa tra le lettrici, che apre le pubblicazioni ufficialmente nel novembre del 1973, dopo il successo ottenuto con il numero di lancio a gennaio. Nata in seno all'associazione culturale La Maddalena di Roma, il suo gruppo redazionale è composto, tra le altre, da Gabriella Parca, Adele Cambria, Vanna Vannuccini, Grazia Francescato, e vi collabora l'artista Cloti Ricciardi⁵⁵. La testata si dichiara esplicitamente femminista e la sua peculiarità risiede nel fatto che viene distribuita in edicola come qualsiasi altro giornale.

“Effe” adotta una dichiarata politica di diffusione sociale del femminismo, ponendosi l’obiettivo di rivolgersi al più vasto numero di donne possibile, anche quelle al di fuori del movimento. In questa sede la potenza comunicativa dell’immagine viene subito intuita molto efficacemente. Il numero 0 si presenta con una copertina dall’impatto potentissimo: una fotografia di Agnese De Donato, che mostra un ragazzo moro dai tratti mediterranei, muscoloso e abbronzato, con una pelliccia bianca aperta che lascia vedere il petto villosa, e la zip dei jeans aperta. La didascalia recita: «Chi è costui? Assolutamente nessuno. È l’equivalente delle donne seminude che si vedono sulle copertine dei rotocalchi» [fig. 1]. La contro-copertina ospita invece un’elaborazione grafica della silhouette di un busto di donna di profilo, composto da pezzi di carne da macello. ‘Indicazioni’ scritte a penna sono associate alle diverse parti del corpo: «seno appuntito donna da marito», «non ti sei deodorata, ti ritrovi licenziata», «bocca taci se vuoi baci (al fluoro)» [fig. 2]. Come conferma Grazia Francescato, “Effe” gode della collaborazione di alcune grafiche e fotografe di particolare rilievo:

[...] c’era Agnese De Donato che faceva queste foto molto rivoluzionarie per l’epoca, Letizia Battaglia [...], quindi una rivista da questo punto di vista estremamente innovativa. Anche come codice culturale e iconografico. [...] abbiamo avuto due o tre grafiche veramente bravissime con Marina Viridis che adesso fa la pittrice, [...]. Grande forza e vigore e anche con un potere provocativo, una valenza provocativa a quell’epoca sicuro... non insignificante⁵⁶.

De Donato, che di professione è anche gallerista, oltre a fare fotografie, è subito compresa nel gruppo redazionale e recensisce regolarmente gli spettacoli del teatro femminista, soprattutto quelli dell’associazione La Maddalena⁵⁷. Marina Viridis si occupa dell’impaginazione, della coordinazione grafica e, a partire dal marzo 1974, delle copertine. Tra le illustratrici risultano di un certo interesse le immagini di Onorina Barbero e di Lydia Sansoni, ma soprattutto quelle di Cloti Ricciardi, che alla nascita di “Effe” è già un’artista piuttosto affermata. Tuttavia in quel momento la sua attività artistica passa un po’ in secondo piano a causa degli impegni a tempo pieno nella militanza e nel giornale. Complessivamente, lo spazio dedicato dalla testata alle arti visive è piuttosto consistente, ma con una netta prevalenza delle esperienze performative teatrali e di quelle cinematografiche⁵⁸. Queste forme espressive, percepite evidentemente come maggiormente comunicative e libere, attecchirono molto più di

altre che, più o meno consapevolmente, venivano avvertite come troppo invischiate nel linguaggio tradizionale maschile.

A partire dal numero di luglio-agosto del 1974 "Effe" apre una rubrica fissa sul tema della creatività. Soprattutto attraverso queste pagine è possibile rintracciare le tematiche dibattute intorno al rapporto tra femminismo ed esperienza estetica. Nella prima uscita, la rivista dedica alla nuova sezione nove pagine complessive, suddivise in quattro articoli. Nel primo si indaga la storica assenza della donna dalla cultura e dall'ambito creativo, attraverso passi selezionati di opere di scrittrici e studiose: Kate Millet (*La dialettica dei sessi*), Simone de Beauvoir (*Il secondo sesso*), Valerie Solanas (*S.C.U.M*) e Carla Lonzi (*Sputiamo su Hegel*)⁵⁹. Gli altri tre articoli sono a firma della redazione, della psicologa Donata Francescato e di Cloti Ricciardi⁶⁰. Il primo, partendo dalle definizioni fornite dal dizionario Zingarelli, analizza il doppio significato dell'idea corrente di creatività. Essa si identifica sia nel concetto di «dare all'essere, procreare», legato al femminile e considerato dalla società di secondo ordine, che in quello di «comporre originalmente opera dell'ingegno, dar vita a istituzioni, sistemi, dottrine», legato al maschile e considerato di importanza superiore. L'inderogabile legame della procreazione con la natura ha qualificato questo tipo di creatività come storicamente insignificante. L'esclusione femminile dall'altro tipo di creatività ha favorito la sussistenza di un'élite maschile artefice di prodotti finiti. È necessario invece dissacrare il tabù del genio, rivalutando forme di creatività da sempre disprezzate, quelle collettive e quotidiane, espressione della diversità della donna e non mera imitazione della cultura sessista. Donata Francescato rifiuta l'idea di creatività come 'prodotto finale' e la scala valutativa che stabilisce il momento conclusivo come prioritario, «soluzione corretta» in grado di soddisfare i bisogni interni dell'artefice. L'idea di creatività come processo, condivisa dall'autrice, è soddisfatta dal semplice fatto di creare e non necessita di alcuna valutazione o riconoscimento al di fuori di essa. Esclude qualsiasi finalità economica, appartenendo alla stessa categoria del gioco infantile e, esprimendosi come «creatività di gruppo», elimina il ruolo dell'autore come genio iniziale. L'opera d'arte come prodotto unico e irripetibile, frutto di un soggetto particolarmente talentuoso, rafforza la competizione allontanandoci dai nostri simili, mentre l'idea di processo creativo favorisce la collaborazione. Il mancato riconoscimento del lavoro femminile di gruppo, come i ricami e i tappeti, è legato, secondo Francescato, alla messa in discussione del tabù del genio solitario.

L'intervento più significativo è quello di Cloti Ricciardi. I suoi articoli,

per la frequenza e l'efficacia delle riflessioni, costituiscono probabilmente il contributo più consistente e organico di elaborazione teorica sull'arte, nella prospettiva del femminismo militante. Ricciardi è l'unica artista che, nel contesto romano, indaga continuamente su questioni siffatte dall'interno della militanza, e attraverso un mezzo, "Effe", sorto entro il perimetro del femminismo. Nonostante il suo allontanamento dal mondo dell'arte in quegli anni, dalla lettura dei suoi scritti emerge un voler ripensare, più o meno consapevolmente, l'esperienza estetica nel femminismo; "Effe" è per l'artista la sede ideale in cui formulare, insieme alle colleghe e 'compagne' della rivista, un'idea nuova e libera di creatività. Nella rubrica del 1974 partecipa con un articolo intitolato *Ma il genio chi è?*, in cui critica il paradigma «artista-genio-maschio»⁶¹. L'idea di artista, il suo «ritratto» diffuso nell'opinione comune, corrisponde automaticamente al soggetto maschile che detiene la capacità creativa. Questa sua specificità lo qualifica in quanto 'genio' e lo eleva al di sopra della massa non creativa. La conseguenza logica, come già sottolineato da Carla Lonzi, è l'esclusione del soggetto femminile dall'ambito della creatività e la mancata identificazione della donna come artista:

Artista è un sostantivo maschile e femminile, ma nel suo significato più alto si usa sempre al maschile; dire infatti "è un'artista" riferendosi a un soggetto femminile, significa, al massimo artista di circo o ballerina. Si usa preferibilmente al singolare. Si accompagna spessissimo con il concetto di "genio"; genio, sostantivo maschile preferibilmente singolare⁶².

I concetti di 'Arte', 'Artista' e 'Genio', scritti significativamente con le iniziali maiuscole, esprimono inevitabilmente negazione e oppressione. La negazione è implicita nell'"Arte" nella sua esclusione della non-arte, nell'"Artista" e nel 'Genio' nell'esclusione dei più dalla capacità creativa. L'oppressione si individua nell'assegnazione, da parte del sistema sociale, di ruoli e modi prestabiliti che vincolano le possibilità di espressione e creatività. L'operazione è sancita come valida dal ruolo del 'Critico d'Arte', soggetto in grado di distinguere il «Vero dal Falso», facoltà estranea al «popolo ignorante». La capacità espressiva e creativa presente in ogni essere umano è stata resa inoperativa perché sovversiva e pericolosa. Ricciardi sostiene che la «gente» non solo non possa, ma non debba fare l'arte e conclude: «Domanda: ma allora, visto che hanno bruciato le nostre capacità espressive, e che anche se ne fosse rimasta qualcuna non la potremmo usare, per cambiare qualcosa da che parte cominciamo? Risposta: e se cominciassimo dal Femminismo?»⁶³.

Il secondo intervento dell'artista viene realizzato in occasione di una mostra di lavori di donne per l'autofinanziamento della rivista, negli spazi del teatro de La Maddalena, l'8 marzo 1975. Il breve articolo è inserito tra i riquadri di un'incisione di Luciana Resta, pubblicata su "Effe" nel febbraio del 1974⁶⁴. L'elaborazione grafica mostra corpi nudi di donna alternati a immagini del quotidiano femminile: scopa, ferro da stiro, panni stesi, macchina da cucire, due signore con le borse della spesa. Le femministe, spiega Ricciardi, rifiutano l'idea che la possibilità di espressione sia concessa solo a coloro che detengono il potere culturale, gli artisti, e si oppongono al modello di opera d'arte «Unica e Irripetibile eseguita da Uno che è al di sopra della mischia». L'artista inoltre è l'unico ad avere possibilità di parola di fronte a un pubblico a cui si richiede silenzio. L'autrice recupera la dialettica delle lettere maiuscole e minuscole:

A noi donne hanno lasciato il nostro mondo di lettere minuscole, ci hanno lasciato fare le marmellate, le ninnenanne, i merletti, gli arazzi, perché questo è "quello che fanno le donne"; non è la Storia, è soltanto la vita. Ma noi oggi vogliamo appunto la vita. [...] Noi sorrette dalla nostra coscienza femminista, recuperiamo la nostra creatività partendo dal nostro mondo di lettere minuscole⁶⁵.

Emerge l'esigenza di definizione di un linguaggio propriamente femminile, originato piuttosto che dalla cultura ufficiale sessista, dal vivere quotidiano delle donne. In questo contesto ci sarà una rivalutazione in chiave positiva e spesso esaltatoria delle attività femminili tradizionali, soprattutto il lavoro domestico, come componenti costitutive e significative dell'esperienza umana e, nello specifico, femminile. L'impossibilità di rintracciare la propria identità nella 'Storia' determina una volontà di emersione da un passato non ufficiale, corrispondente al quotidiano, anche se questo è un mondo piccolo, fatto di 'lettere minuscole'. In questo modo è possibile rintracciare un passato e una storia femminili e rispettare l'esigenza di autonomia dalla cultura maschile. Nel numero di luglio-agosto del 1975, ancora sulla rubrica *Creatività*, Ricciardi fa un'analisi completa del significato dell'arte nella nostra cultura⁶⁶. L'ambiguità insita nell'opera d'arte, sua caratteristica fondamentale, risiede nelle molteplici possibilità di lettura che di essa si possono dare. Per questa ragione l'opera è cultura del potere, malleabile secondo le esigenze di chi comanda, il papa o il principe di turno. Lo conferma l'esperienza dei «grandissimi artisti del nostro rinascimento», capaci di soddisfare ora un

signore, ora il suo acerrimo nemico. Oggi (1975) la situazione sarebbe analoga, perché il potere, non più identificabile in una o poche persone, è tuttavia detenuto da una casta, la borghesia, nella quale il nostro sistema si identifica. L'opera d'arte come prodotto finito può essere collezionata e capitalizzata, garantendo al suo proprietario l'appartenenza alla casta dominante, quella che, a differenza delle masse, può permettersi il possesso della cultura. Anche gli artisti politicamente impegnati non sono esenti da questa logica:

Se per esempio un metalmeccanico vede un'opera che dovrebbe esprimere il suo mondo e non si riconosce o non si piace, può capitare che domandi "signor artista quest'opera non va bene, io non mi ci riconosco, non mi piaccio" e l'artista può darsi che risponda "tu fai l'artista?" e lui "no, faccio il metalmeccanico", e l'artista di rimando "appunto tu fa il metalmeccanico che io faccio l'artista"⁶⁷.

L'opera d'arte esprime così un concetto fondamentale della società, ossia la ripartizione del lavoro perpetuando «all'infinito la divisione tra chi è intellettuale e chi non lo è e non lo sarà mai, tra chi fa cultura e chi la subisce, tra chi è potere e chi è suddito». Il compito di grande responsabilità affidato all'artista per il mantenimento dell'ordine sociale non può essere esteso alle donne, esseri massimamente imprevedibili e incontrollabili. Ne consegue l'inevitabile esclusione del soggetto femminile dall'"Olimpo" della cultura. Secondo Ricciardi l'arte non è universale, ma veicolo di una cultura opprimente, fatta dagli uomini, come parte integrante di un sistema che prevede ruoli e gerarchie (oppressi e oppressori), perché sceglie di raccontare certi episodi scartandone altri. La critica dell'autrice si estende anche ai luoghi deputati all'arte, le gallerie, 'spazi appropriati' sorti su un apparato 'adeguato' che permette la collocazione di una qualsiasi azione nell'"Olimpo" artistico perché inserita nel «giusto canale di interpretazione»⁶⁸. La riconquista della capacità creativa delle donne è vista all'interno del femminismo, nella lotta per la liberazione. La pratica femminista determinerà la nascita di una cultura altra, femminile, libera dal potere, dalle gerarchie e dall'oppressione.

Nel numero dell'aprile del 1975 a dire la sua sul tema della creatività femminile è Federica Di Castro, critica d'arte⁶⁹. Il punto di partenza è la propria preparazione professionale, in cui la critica individua dei «residui pesanti», scorie pregiudiziali legate a un'idea romantica dell'arte e della figura dell'artista come interprete privilegiato del mondo e facente parte di una ristretta schiera di eletti, in cui include anche sé stessa.

Denuncia l'assenza della donna come soggetto attivo nella definizione della cultura dell'immagine, e la mancata collaborazione tra i sessi a livello di formulazione linguistica. La cultura si è tradizionalmente sviluppata su un orizzonte maschile che non ha previsto l'altro, o meglio l'altra: «Fin'ora infatti o una donna è un'artista e allora è nella stessa posizione di un uomo oppure non lo è e allora è una donna. Ma per gli uomini invece gli schemi non sono così rigidi». La femminilità entra nella cultura solo come strumento linguistico, definizione di una certa immagine di donna offerta attraverso i mezzi della cultura di massa (fotografia, manifesti, pubblicità, illustrazione). A differenza delle donne, gli uomini godono di una «creatività capillare» cresciuta anche intorno all'immagine della femminilità. L'impossibilità di accesso a questo orizzonte allargato della creatività ha determinato l'incapacità della donna ad agire in profondità nella cultura e, sostanzialmente, il rimanerne al di fuori. Tuttavia Di Castro rileva un'assoluta urgenza di entrata del soggetto femminile nella cultura e nei centri di potere, condizione realizzabile però solo in una società che riconosca la donna come soggetto attivo al pari dell'uomo. Questo processo determinerà conservazione, ma anche cambiamento: «Vogliamo conservare delle cose che ci riguardano, i cimeli della nostra storia sociale femminile e vogliamo proporre delle altre, sostitutive. Credo di esprimere il vostro sentimento quando io dico che non vogliamo perdere nulla»⁷⁰. Se la donna-artista riesce a entrare nella 'schiara degli eletti' rappresenterà un modello in cui la società si potrà riconoscere, e avrà assunto una posizione di forza dalla quale poter intervenire. Il maggior contributo che essa può fornire è il rifiuto del sistema economico di valore strutturato intorno all'opera, tentazione a cui la maggior parte degli artisti uomini non sono stati in grado di resistere. Ancora, assumendo come modalità operativa il rigetto delle gerarchizzazioni lungamente subite sulla propria pelle, la donna ha la capacità di mettere tutta la cultura dell'immagine su uno stesso piano, estraendola dalla 'prigione romantica' e riaccostandola finalmente alla storia.

Tra il 1977 e il 1978 la rubrica *Creatività* è in più occasioni occupata dai testi del gruppo di artiste napoletane Donne/Immagine/Creatività, composto da Rosa Panaro, Bruna Sarno, Anna Trapani, Ela Caroli e Mathelda Balatresi. Formatosi più sulla linea politica femminista che su una comune tendenza estetica, il gruppo vede nell'aggregazione collettiva la chiave di volta per la determinazione di un linguaggio femminile, fatto da donne per le donne. Il recupero della trasmissione orale, tradizionalmente legata al femminile, è la forma di comunicazione ideale perché più immediata e partecipativa⁷¹. La riformulazione del linguag-

gio e del concetto di creatività comporta anche una riformulazione dell'idea di professionalità, fuori dal diletterantismo, ma comunque aderente alla specificità femminile⁷². Con l'utilizzo di materie povere, carta, legno, stoffa, si vuole promuovere una rinnovata prossimità al lavoro artigianale a discapito del prodotto industriale, operando contemporaneamente un superamento del limite tra artefice e fruitore. Anche il gruppo napoletano lamenta la riduzione del ruolo femminile a 'musa ispiratrice', escludendo la donna dalla funzione di soggetto attivo⁷³.

Le discussioni impostate su "Effe", prendendo corpo in una sede dichiaratamente femminista, costituiscono l'unica vera riflessione teorica di femminismo militante, in un'ottica separatista. Molte femministe infatti sentono di potersi esprimere liberamente e in autonomia unicamente in contesti di sole donne, come garanzia di rispetto del proprio sesso. Sotto molti aspetti la critica alla cultura ufficiale in "Effe" è analoga a quella formulata da Carla Lonzi: tramite la presa di coscienza della propria condizione di oppresse, si esorta al rifiuto categorico dello snaturamento del soggetto femminile perpetuato nella cultura, a favore della separazione, che in questo momento viene vista come risolutiva e liberatoria. La lotta per il cambiamento comporta una fuoriuscita dalla cultura e un'alzata di testa da parte delle donne che si dichiarano per la prima volta alla società come soggetto attivo unito. Per Lonzi l'adesione al femminismo deve essere univoca. Ne consegue la consapevole scelta di assentarsi dai momenti celebrativi maschili, che coincide con il rifiuto del proprio passato di critica d'arte, all'interno della cultura in cui ha tentato, senza successo, di sentirsi 'soggetto'. Molte delle riflessioni sul sistema dell'arte presenti in *Autoritratto*, nel diario e nei primi interventi femministi (il *Manifesto* e *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*⁷⁴), sono rintracciabili in larga misura nelle pagine di "Effe", in particolar modo nelle parole di Cloti Ricciardi. Dalle chiare assonanze possiamo dedurre una circolazione di queste idee negli ambienti femministi, a partire dalla visione di un'élite creatrice fatta da pochi soggetti maschili, sorretta da un ordine sociale che esige una massa spettatrice passiva e adorante, come pure la preferenza per il processo creativo, frammento di vita vissuta, a sfavore del prodotto finito, pronto per essere immesso sul mercato. Anche certe modalità di Lonzi critica d'arte sono vicine a quelle del femminismo. Si pensi a come l'uso del registratore sia in qualche modo vicino all'interesse femminista per la trasmissione orale come comunicazione libera da condizionamenti. Tuttavia vi è una differenza fondamentale e il caso di Cloti Ricciardi è esemplare da questo punto di vista. La critica alla cultura non corrispon-

de al rifiuto dell'esperienza estetica. Nonostante l'allontanamento dal mondo ufficiale dell'arte concretizzatosi in quegli anni, Ricciardi non smette mai di fare l'artista. Crede in una possibilità di riformulazione del momento creativo in seno al femminismo e, anzi, in una necessità di presenza della creatività femminile nella lotta per la liberazione. Su questa linea si colloca l'intervento di Federica Di Castro, esterno, ma allo stesso tempo interno. Rileggendo la propria vicenda professionale in conseguenza della nuova prospettiva femminista, Di Castro si pone su un piano di 'conservazione' del proprio passato di donna e critica d'arte, e di 'sostituzione' e riproposizione di una nuova figura di donna-artista, nel suo specifico, di donna-critica d'arte. Analogamente le napoletane del gruppo di Rosa Panaro cercano di definire un linguaggio inedito fuori da quello sessista riconosciuto, un segno femminile identificabile, lontano dalle strade della cultura ufficiale, ma in grado di agirvi a livello politico a favore del cambiamento; tale processo deve avvenire in un'ottica professionale lontana dal dilettantismo, attraverso un'idea 'risanata' di professionalità.

Soprattutto a partire dalla seconda metà del decennio, si svilupparono delle tendenze di parziale revisione della prospettiva separatista. In questo contesto, nell'autunno del 1975, nasce in ambito romano la rivista "DWF. Donna, Woman, Femme". Si tratta di una testata molto diversa da "Effe". Esce con una frequenza trimestrale, edita da Bulzoni, e si caratterizza come una rivista di studi internazionali antropologici, storici e sociali sulla donna, con un'apertura al contributo di uomini che si interessano di questioni femminili⁷⁵. È subito evidente che "DWF" non è una pubblicazione 'di lotta', ma uno spazio in cui dar voce alle culture del femminismo che, già intorno alla metà del decennio, cominciano ad essere identificate come un fenomeno complessivo e riconoscibile nella sua specificità. Nel numero del luglio-settembre del 1976 viene parzialmente riprodotto il saggio della studiosa americana Linda Nochlin, *Art and Sexual Politics*, in una traduzione dalla storica dell'arte Maria Grazia Paolini, che partecipa anche con una nota di commento nelle pagine successive⁷⁶. Trattando il problema della scarsa presenza femminile nella storia dell'arte, Nochlin mette in luce l'inadeguatezza del punto di vista del maschio occidentale di razza bianca, comunemente accettato come prospettiva ideale dello storico dell'arte. La critica femminista della storia dell'arte farà emergere i pregiudizi e le lacune conseguenti a questa visione. La risposta alla domanda sul perché non ci siano state grandi artiste donne risiede, secondo l'americana, nel condizionamento a cui sono sottoposte le donne dalle istituzioni e dall'educazione. Il mito del

‘grande artista’, «protagonista di cento monografie», genio, unico, e divino, aderisce ancora strettamente all’idea diffusa di arte:

Quando finalmente saranno poste le domande corrette intorno alle condizioni per produrre arte, condizioni dalle quali la produzione della grande arte discende come conseguenza, non c’è dubbio che vi saranno incluse discussioni sulla presenza concomitante dell’intelligenza e del talento in generale, non semplicemente quella sul genio artistico⁷⁷.

Secondo Nochlin la situazione di castrazione delle donne è analoga a quella delle minoranze razziali, impossibilitate al movimento a causa della loro oppressione⁷⁸. Utilizzando la propria posizione subalterna in chiave positiva, le donne sapranno fare emergere le debolezze istituzionali e culturali, e contemporaneamente potranno creare nuove istituzioni in cui la grandezza corrisponda a una sfida aperta e paritaria fra i due sessi. Il metodo utilizzato dall’americana nella valutazione dell’attività artistica femminile viene identificato da Maria Grazia Paolini come contributo fondamentale del testo. L’apertura di un orizzonte più ampio che permetta di inquadrare l’esperienza artistica sotto una prospettiva completa risulta efficace non solo per la comprensione del ruolo delle figure femminili, ma anche per una contestualizzazione più esaustiva della vicenda estetica in generale, poiché tale prospettiva libera l’arte dal mito dell’*élite* creatrice e dell’artista genio. Spostando l’asse del discorso sul contesto italiano, Paolini evidenzia il recente interesse nei confronti dell’arte delle donne (1976). Si riferisce in particolar modo all’attività di Anne-Marie Sauzeau Boetti che, soprattutto dalle pagine di “Data”, dal 1975, con un esemplare articolo intitolato *L’altra creatività*, comincia a occuparsi continuamente della produzione artistica femminile⁷⁹. Le difficoltà incontrate da parte delle artiste donne e delle loro interpreti e teoriche risiedono nel fatto che la loro impresa ha ancora un carattere pionieristico, privo di modalità e linguaggi definiti. Le alternative linguistiche si pongono tra un vocabolario strettamente legato all’esperienza di vita, con un uso privilegiato di tecniche e materiali ad essa inerenti, e la prosecuzione del linguaggio dell’alterità avviato con le avanguardie storiche, comunque interno a un contesto segnico e strutturale maschile:

Per cui l’impegno che la donna artista deve affrontare è in un certo senso duplice: oltre quello di trovare uno spazio e un’espressione autonoma anche quello di rinnovare, scegliendo, verificando, finalizzando, un’operatività che spesso da parte dei maschi si è andata adulterando nei modi e nelle finalità⁸⁰.

Ma proprio per questa ragione risulta ora (1976) più che mai indispensabile una corretta riscrittura della storia dell'arte, che offra alle donne anche il ricco patrimonio di immagini della mitologia simbolica, da sempre sottratto all'ambito della cultura ufficiale. In linea con le posizioni di Nochlin, Paolini parla di un'"arte nuova" in grado di operare un cambiamento sulle istituzioni e sulla cultura in generale, estraendo quest'ultima da un anarchismo e un individualismo ancora romantico. L'idea di Paolini non è molto lontana da quella espressa da Federica Di Castro in "Effe", quando parla della possibilità da parte delle donne di estrarre l'arte dalla 'prigione romantica'.

La riflessione relativa al ridotto contributo femminile alla storia dell'arte è un nodo problematico che viene giustificato in diversi modi, a volte conciliabili, altri meno. Si vuole riscrivere la storia dell'arte collocandovi quelle presenze femminili schiacciate dalla storia e dimenticate. Il caso più eclatante è quello di Artemisia Gentileschi, riportata in luce proprio in quegli anni⁸¹. A questo atteggiamento si associa spesso la constatazione, come nota Nochlin, della storica impossibilità di accesso delle donne ai livelli più alti della cultura e, per lungo tempo, dell'educazione. La riscrittura della storia dell'arte al femminile comporta una rivalutazione di molta arte preistorica, in cui si rileva una creatività originaria femminile. Si sviluppa così un interesse che mira al recupero delle culture di alcune società non occidentali a organizzazione matrilineare, dove si evidenzia, spesso con eccessiva esaltazione solo parzialmente verificabile con dati scientifici, un'assoluta libertà espressiva femminile. In questo contesto si iscrive il volume dell'artista siciliana Elsa Emmy, *L'arte cambia sesso*⁸². Tuttavia il contributo più consistente e scientificamente più rigoroso sulla partecipazione femminile alla storia dell'arte è quello di Simona Weller, che tra il 1974 e il 1975 compie la prima indagine sulla presenza delle donne nell'arte italiana del Novecento. Pubblicato nel 1976 dalla casa editrice La Nuova Foglio, con un'introduzione di Cesare Vivaldi, *Il complesso di Michelangelo* è un'opera a metà tra un'inchiesta sul ruolo della donna artista e un censimento delle presenze femminili nel mondo dell'arte⁸³. Il testo è suddiviso in quattro sezioni. La prima parte comprende una serie di interviste realizzate dall'autrice ad artiste, critiche e studiose, tra le quali Antonietta Raphaël Mafai, Giosetta Fioroni, Marisa Volpi, Palma Bucarelli, Carla Accardi ed Elena Gianini Belotti. La seconda riproduce le risposte a un questionario formulato da Weller sull'esperienza professionale delle artiste. Vi sono raccolte le risposte di circa duecentocinquanta persone. La terza parte è un gruppo di testimonianze e citazioni tratte da articoli di giornale, brevi interviste e dichiara-

zioni di poetica (tra le altre Paola Levi Montalcini, Ketty La Rocca, Dadamaino, Lea Vergine, Simone de Beauvoir e Marisa Dalai Emiliani). Infine la quarta è un prezioso apparato di schede bio-bibliografiche di circa duecentosettanta artiste operanti in Italia. In prefazione l'autrice chiarisce il significato del titolo del volume:

Il titolo di questo libro è nato quasi subito dalla conoscenza profonda di chi, avendo studiato in Italia, sa cosa il mito del genio vi rappresenta. Alla base di quello che io chiamo il complesso di Michelangelo c'è tutta una cultura scolastica nutrita di luoghi comuni [...]. La frase "Non c'è mai stata una Michelangelo donna" non me la sono inventata io, l'ho sentita dire in questi anni, forse da sempre, a uomini e donne di ogni estrazione culturale e sociale⁸⁴.

La teoria dell'arte ha integrato al suo interno l'idea del genio dotato di ingegno creativo e corrispondente al soggetto maschile. L'incapacità della donna di raggiungere alti livelli della cultura è storicamente determinata e ha suscitato in essa un complesso di inferiorità sul piano della creatività. L'autrice ritiene necessaria una presa di coscienza dei condizionamenti e limitazioni che la donna ha lungamente subito e che hanno causato un ritardo sul piano espressivo. Tuttavia il crimine più grave commesso dall'umanità nei confronti del genere femminile viene rintracciato, piuttosto che nell'esclusione delle donne dalla cultura, nell'avergliene aperto le porte convincendole contemporaneamente che la via più giusta fosse quella del proprio snaturamento spirituale, espresso nella mera imitazione del modello maschile repressivo e opprimente. L'autrice rifiuta di identificare la produzione della donna artista come cultura alternativa, rintracciando in questo atteggiamento una trappola utilizzata dagli antifemministi per evitare ancora una volta di integrare il genere femminile nella società, in qualità di essere umano. In quest'ottica risulta di assoluta centralità l'assunzione di una professionalità esterna a qualsiasi tipo di dilettantismo. Come confermato dall'intervista in Appendice a questo volume e dall'introduzione di Vivaldi, il concetto di professionalità costituisce per Simona Weller una componente imprescindibile per l'affermazione della serietà del proprio lavoro. Proprio su questo punto si apre un contrasto con alcune tendenze di certo femminismo che rifiuta la commistione con qualsiasi tipo di logica di mercato sottesa al concetto di professionalità:

Molte mie intervistate, a volte ma non sempre femministe militanti, hanno criticato il termine "professionale" riferito al lavoro artistico o criti-

co. Probabilmente hanno respinto soprattutto la possibilità che “anche” il loro lavoro possa entrare nei canali ovvi della comunicazione col pubblico, forse persino la possibilità di misurarsi in campo aperto con gli altri⁸⁵.

Questa discriminante per Weller risponde anche al rigetto dell’atteggiamento dilettantesco che individua in molte donne che si accostano all’arte, per così dire, a tempo perso⁸⁶. La professionalità mira a un riconoscimento del valore del proprio lavoro da parte della società e a un’integrazione nella cultura. A differenza di certo femminismo, l’autrice crede che, superato il complesso di inferiorità e acquisito il diritto ad esistere, la donna artista debba avere la possibilità di un rapporto serio con le istituzioni e il mercato:

L’utopia d’inventare strutture nuove che scavalchino quelle esistenti è molto suggestiva, ma rischia di rimanere un’utopia, atta a fare il gioco degli antifemministi. È assurdo secondo me, rifiutare un mercato, un collezionismo [...] se la donna è sempre stata esclusa (salvo rarissime eccezioni, per lo più straniere) dal mercato e dal collezionismo⁸⁷.

Sul tema della creatività e della presenza femminili nella storia dell’arte italiana l’artista tornerà a parlare un anno più tardi in un saggio intitolato *La donna italiana e la creatività*, inserito nel volume a cura di Gianni Statera sul rapporto tra privato e politico⁸⁸. Rinnovando la convinzione che l’alienazione femminile dal mondo della politica, della scienza e della cultura sia legata a condizioni storicamente determinate, l’autrice ritiene che fino alla deflagrazione del movimento femminista la donna italiana, artista e intellettuale, abbia mantenuto un rapporto di diffidenza verso la propria creatività, che percepiva come un’appropriazione indebita di un privilegio maschile. La società relega la donna in un ghetto e la mette sotto scacco, rimproverandole una mediocrità di espressione e sollecitandola contemporaneamente verso un dilettantismo privo di serietà. Le donne sono affette da una certa miopia nei confronti di sé stesse, che provoca un atteggiamento ambiguo anche in molte artiste femministe:

Da un lato esse soffrono per l’emarginazione, il silenzio, l’indifferenza di cui viene circondato il loro lavoro, dall’altro dichiarano di rifiutare le strutture e gli schemi di una società machista, [...]. Il mercato, legato alla competitività (maschile) e al riconoscimento, è in questo momento il primo grande nodo di odio-amore che fa discutere le artiste di militanza femminista⁸⁹.

Weller individua un secondo nodo problematico nel rapporto tra movimento femminista e arte. Si tratta del discorso sulla 'qualità':

[...] se da un lato ha in sé [la qualità] una componente selettiva, quindi condannabile per le più radicali, dall'altro dà anche (con i fatti) la prova dell'altissimo livello a cui può aspirare la creatività femminile. L'atteggiamento di una parte del Movimento di privilegiare prodotti dell'artigianato (intesi come creatività spontanea perché femminista) a tutto un lavoro di ricerca, nato da intelligenza creativa, mi sembra ingenuo e pericoloso⁹⁰.

L'atteggiamento radicale di certo femminismo provoca un'interruzione di dialogo con l'esterno che, invece, deve rimanere sempre vivo. In quest'ottica Weller ribadisce la non condivisione del rifiuto femminista dell'efficientismo e del professionalismo, considerati maschili e aridi. Come già sostenuto ne *Il complesso di Michelangelo*, ritiene che il sistema possa essere combattuto meglio dall'interno piuttosto che dall'esterno, così da evitare l'assorbimento dell'esperienza estetica femminile in una cultura alternativa ghettizzata. Il confronto tra le varie posizioni riportate ci dà misura di quanto il femminismo sia stato un fenomeno poliedrico, forse in particolar modo quello del nostro Paese. A differenza di chi interviene su "Effe", Simona Weller adotta una posizione che cerca di superare il radicalismo separatista della prima metà del decennio, a favore dell'entrata nel mondo della cultura. Questo passaggio, meritato dalle donne per l'alta qualità espressiva che sono in grado di raggiungere, costituisce anche la soluzione a un isolamento su posizioni massimaliste, che conducono su un binario morto. L'insistenza sul concetto di professionalità vuole innanzitutto legittimare l'attività artistica femminile, confermandone la validità. Weller dimostra invece insofferenza nei confronti del recupero delle culture subalterne femminili che molta parte del movimento esalta, e che nella sua testimonianza chiama, significativamente, «realismo femminista»:

Ribadisco che per noi artiste "professioniste" è stato molto doloroso scontrarsi con l'ottusità del "realismo femminista". Una sorta di atteggiamento velleitario, secondo il quale solo i simboli della "casalinghitudine" (famoso best seller di Clara Sereni) erano espressione di impegno femminista. Per esempio pretendevano di esporre marmellate, torte e ricami, se non scope e stracci. Ma neanche assemblati in modo artistico, semplicemente esposti in maniera casuale...⁹¹.

In questa ricostruzione di un orientativo apparato teorico sulle relazioni tra arte e femminismo, non sono state citate mai le riviste d'arte. La ragione è molto semplice e, dopo quanto detto, intuibile: il femminismo non penetrò in larga parte dei settori della cultura e, forse in particolare proprio in quello dell'arte, che vanta una storia secolare nei confronti della quale alcune provavano grande diffidenza⁹². Tuttavia – come vedremo meglio nel Capitolo 3 – alcune critiche, a partire dalla seconda metà del decennio, cominciarono a interessarsi con una certa continuità alla situazione artistica femminile, più o meno legata al femminismo, in termini di presenza unitaria, di 'fenomeno'. Mi riferisco in particolare ai contributi di Anne-Marie Sauzeau Boetti e a quello di Lea Vergine, che nel 1975 pubblicano su "Data" e "Bolaffiarte" due articoli di grande rilevanza: la prima il già citato *L'altra creatività*, la seconda *Le artiste d'assalto*⁹³. Tuttavia, in questo caso non è appropriato parlare di apparato teorico, poiché l'asse è decisamente spostato sul piano dell'interpretazione. Ciononostante, uno degli interventi di Sauzeau merita di essere considerato in questa sede. Nel 1979 la critica coordina la parte dedicata alle arti visive di *Lessico politico delle donne*, opera in sei volumi curata da Manuela Fraire⁹⁴. Vi collaborano, tra le altre, la stessa Vergine, Eva Menzio e Anna Oberto. Proprio perché oramai ai margini del nuovo decennio, il saggio, e soprattutto l'introduzione di Sauzeau Boetti, risulta oggi molto significativo perché propone un primo bilancio delle esperienze del decennio. La trattazione cerca di precisare una nuova prospettiva di fruizione e interpretazione della produzione artistica femminile; gli ambiti di riferimento principali sono tre: lo storico impedimento delle donne nella sfera culturale, i codici specifici dell'arte e il nuovo sguardo emerso con il femminismo. La domanda fondamentale di Sauzeau è «dove e quando s'iscrive la differenza sessuale?» A tale proposito l'autrice fa una prima distinzione tra arte femminista e arte femminile, impostando così anche a livello metodologico due parametri di riferimento che meritano di essere riportati per esteso:

Chiamo "arte" femminista la produzione iconografica militante e ideologica che va dalla vignetta al manifesto, fino al "quadro" per eventuale collezionista [...]. Il linguaggio stilistico ricalca di solito stereotipi formali, tipo realismo impegnato, caricatura, iperrealismo violento o forme adolescenziali di un "surrealismo" violento. Chiamo "arte" femminile una produzione "professionale" basata sull'organizzazione sommaria di un potenziale espressivo nuovo, cioè certe aree e figure nate nell'"interno" dell'immaginario femminile. Questo potenziale espressivo direttamente

legato al corpo e alla memoria è una preziosa traccia [...]: è la garanzia di una cultura femminile (in senso antropologico lato) che oggi tenta di emergere come l'altra polarità nel corpo della cultura dominante che già la contiene ma in quanto rimossa⁹⁵.

A causa della sua «genuinità incontaminata», espressione di modi di vita diversi e nuovi valori, l'arte femminile rischia un assorbimento negli stereotipi formali e in una sotto-cultura. Dall'altra parte, associata alla spinta militante, essa tende a definirsi come una sorta di «mistica della femminilità»: «Se l'«arte femminista» rischia di cadere nello stereotipo immaginativo della cultura «alternativa» maschile (tipo '68), l'«arte femminile» organizzata rischia di rientrare, subalterna, nella routine della cultura dominante che ne apprezza già oggi i confini rassicuranti, la puntualità produttiva, il nascente accademismo (USA per esempio)»⁹⁶. Secondo Sauzeau Boetti la cultura femminile, quella che chiama «il nuovo sguardo e il nuovo corpo delle donne», non è emersa improvvisamente con il femminismo. Si identifica piuttosto in una «lingua mancata», messa a tacere ma comunque presente nella trama culturale. Il diverso sguardo femminile, composto da memoria e progetto, permette una lettura della produzione artistica delle donne come il tentativo di definire, attraverso una riformulazione delle pratiche artistiche disponibili, un modello interiore diverso da quello degli artisti uomini, e perciò peculiarmente significativa.

Il rapporto con le istituzioni

A completamento di questo capitolo introduttivo è necessario menzionare il rapporto tra femminismo e istituzioni. Pur non rientrando propriamente nella riflessione teorica, l'argomento merita comunque l'inserimento in questa sede poiché costituisce uno dei nodi irrisolti della relazione tra arte e femminismo. Come detto, il femminismo romano degli inizi, con Rivolta femminile di Carla Lonzi (1970), adotta rapidamente posizioni radicali separatiste. Successivamente, da Rivolta nascono nuove formazioni di carattere molto diverso rispetto al nucleo originario. Si diffonde un femminismo militante che sceglie la piazza come luogo privilegiato e si mostra continuamente in pubblico nelle manifestazioni per la lotta a favore dell'aborto, del divorzio, contro la violenza alle donne. È il caso ad esempio del Movimento femminista romano di via Pompeo Magno⁹⁷. Nonostante le modalità di Rivolta e di Pompeo

Magno siano molto diverse, entrambe le esperienze si collocano su posizioni radicali che, ai fini del mantenimento della propria imprescindibile autonomia, non accettano il compromesso e la commistione con l'esterno⁹⁸. Con le dovute differenziazioni dei vari gruppi, il distacco dalla cultura di cui per prima parla Lonzi diventa un sentire comune, anzi la soluzione alla difesa della propria autenticità. Questo allontanamento significa anche abbandono dei 'luoghi deputati', delle istituzioni sclerotizzate e sessiste, e rifondazione del sistema su basi di parità tra uomo e donna, non perdendo mai di vista la questione centrale della 'differenza'. Quando entra in gioco l'arte, la vicenda si complica, soprattutto in un contesto come quello italiano, che gode di una tradizione secolare di storia dell'arte, di collezionismo e di istituzioni artistiche. L'insofferenza nei confronti di una critica d'arte punitiva è un sentimento diffuso nella vicenda estetica degli anni Settanta; il separatismo femminista porta questa situazione a un'esacerbazione definitiva. Intanto, altre componenti del femminismo evidenziano la sterilità nelle posizioni più radicali, che cominciano ad essere messe in discussione mentre si aprono possibilità di dialogo con la cultura ufficiale e le istituzioni. Le posizioni separatiste, come detto, si individuano soprattutto all'interno del femminismo militante nella sua accezione politica. Tuttavia esse, a differenza della scelta definitiva di Lonzi, lasciano emergere alcune sfumature. Ricciardi per esempio, nel già citato articolo *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!* (1975), riconosce un rischio di snaturamento nell'interesse, sorto al di fuori del movimento, di organizzare mostre di sole donne, sviluppatosi in conseguenza dell'emergere del soggetto femminile⁹⁹. L'artista lamenta una sorta di nuovo 'modello confezionato di mostra per sole donne' adattabile ad ogni circostanza, che considera una concessione paternalistica da parte dell'«Olimpo del potere culturale», massimamente ingannevole e mistificante. La soluzione tuttavia non si traduce in assenza: «[...] se una donna nonostante tutto vuole entrare nell'Olimpo del potere culturale, lo faccia ma che entri dalla porta principale e non attraverso lo spiraglio aperto dai nuovi ghetti delle mostre per signore. Noi femministe non vogliamo bussare alle porte del potere, noi vogliamo cambiare questo sistema»¹⁰⁰. A tale proposito Suzanne Santoro riferisce:

Di questa questione [le mostre di sole donne] ne ho parlato molto con Cloti [...]. Lei per esempio la considerava una ghettizzazione perché riteneva che noi dovessimo entrare dalla porta principale, [...]. Anche nella Cooperativa per esempio c'erano due o tre artiste, la Montemaggiori per esempio, che non volevano fare le mostre perché ci avrebbero legato trop-

po alla cultura istituzionale. Io invece credevo che bisognasse fare tutto quello che si riusciva a fare perché non c'erano così tante possibilità, non c'era molto da stare allegre, dove potevi, era meglio fare¹⁰¹.

L'artista americana vede la questione da un'altra ottica, evidenziando che la mancata partecipazione alle poche opportunità viene pagata con la non visibilità e il mancato riconoscimento. Il rischio più grave è quello della propria perdita nella cultura maschile, con un riassorbimento del femminismo che ne permetta il controllo da parte del soggetto maschile. Questo pericolo è avvertito anche dalle napoletane di Donne / Immagine / Creatività¹⁰². Anche in questo caso il problema rimane irrisolto. Da una parte si riconosce che il rifiuto categorico del rapporto con le istituzioni conduce a un vicolo cieco, «un paradiso neanche tanto dorato di gratificazioni femminili», dall'altra si ritiene necessario non illudersi che questo rapporto, quando vi sia, sia estraneo al riadagiarsi su modelli maschili¹⁰³. La relazione con le istituzioni si deve risolvere attraverso una critica femminista che vada ad agire nei luoghi consacrati della politica maschile, proponendo la nuova soggettività femminile. Questa operazione avrebbe inevitabilmente un impatto rivoluzionario. Altre componenti del femminismo credono invece possibile e necessario il dialogo con le istituzioni. È la posizione ad esempio di Simona Weller, già anticipata precedentemente perché legata strettamente al concetto di 'professionalità', molto caro alla pittrice. Confermata la sua posizione riguardo alla complessa questione delle mostre di sole donne Weller evidenzia, come già Santoro, l'importanza di queste prime opportunità:

Fino agli anni Settanta gli organizzatori di mostre monogenere si giustificavano dicendo di non essere razzisti ma... Gli artisti donne non esistevano, o perlomeno loro non le conoscevano... fu quindi per dimostrare l'esistenza e la professionalità di tante artiste che queste mostre vennero organizzate, non solo in Italia ma in tutta Europa. Inoltre si stava attente alla qualità delle invitate e al loro impegno professionale. Per tale ragione un certo radicalismo femminista faceva più danno del necessario, anche se creando involontariamente una moda, permise a molte artiste isolate di uscire allo scoperto e di farsi notare, ma in quanto "artiste", non come mostri partoriti dal femminismo¹⁰⁴.

Anne-Marie Sauzeau Boetti, nel già citato testo in *Lessico politico delle donne*, parla di un 'incontro/scontro' tra femminismo e discipline culturali, allargabile al rapporto con le istituzioni. Il fatto che scriva nel 1979, in un contesto molto cambiato da quello dei primi anni Settanta, è un fattore significativo:

Abbiamo sempre saputo che il separatismo necessario alla costruzione dei nuovi soggetti politici va sempre – di dispari passo – con la riappropriazione critica degli strumenti e codici delle discipline significanti; [...]. Il disordine vitale che il femminismo ha immesso nell'ordine del potere culturale è stato solo in parte un disordine metodologico [...]; è un disordine esperienziale [...], cioè la valenza di quella “cultura mancata” da sempre taciuta ma da sempre fantasma nel tessuto culturale¹⁰⁵.

Anche per questo nodo di difficile scioglimento, a differenza di altri Paesi, l'arte non assume un ruolo preciso nel femminismo italiano. Da una parte vi è la diffidenza del movimento, che in nome dell'autonomia si trincerava su posizioni che a volte lo conducono all'isolamento; dall'altra l'impermeabilità delle istituzioni artistiche alla penetrazione e all'accettazione di nuovi soggetti sociali e politici. Ci si muove su un piano di prossimità e lontananza, presenza e assenza¹⁰⁶.

Note

- 1 Il *Manifesto* venne reso pubblico nel 1970 e affisso per le strade di Roma e Milano. Successivamente fu raccolto nel 1974 insieme ad altri scritti firmati da Rivolta femminile ma elaborati da Lonzi. Cfr. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, 2010, pp. 5-11 (prima ed. Milano, 1974). Sul misconoscimento dell'attività di Lonzi come critica d'arte cfr. B. Cinelli, *L'arte in zona esistenza*, in "Alias", n. 49, 2010 p. 4.
- 2 C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alvoiani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, 2010, (prima ed. Bari, 1969). Su *Autoritratto* e sulla continuità delle tematiche presenti nel testo con il pensiero femminista cfr. L. Iamurri, "Un mestiere fasullo": note su *Autoritratto* di Carla Lonzi, in *Donne d'arte: storie e generazioni*, a cura di M.A. Trasforini, Roma, 2006, pp. 113-132.
- 3 Sulla nascita di Rivolta femminile cfr. M.L. Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, 1990, pp. 67-72; M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, Milano, 1990, pp. 26-38; L. Melandri, *Una visceralità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne negli anni Settanta*, Milano, 2000.
- 4 A tale proposito si confronti la Prefazione di Laura Iamurri a *Autoritratto*, cit., pp. VII-XV.
- 5 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., pp. 29-30. La comunicazione orale come forma di espressione libera da ogni costrizione ideologica e istituzionale, molto sviluppata in *Autoritratto*, sarà una metodologia largamente adottata dal femminismo.
- 6 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 60.
- 7 La recente ripubblicazione del libro ha fatto emergere attraverso uno studio della curatrice, Laura Iamurri, e di Maddalena Disch, un'interessante vicenda legata all'immagine di copertina. L'editore De Donato impose nel '69 la riproduzione di un 'taglio' di Fontana, contrariamente alla volontà di Lonzi che invece aveva scelto un'immagine molto più 'privata' e legata alla sua passione per le sante. Si trattava di un'opera di Giulio Paolini, realizzata su suggerimento e in collaborazione con Lonzi, che in quattro sequenze riproduce il particolare del volto di Santa Teresa di Lisieux nel ruolo di Giovanna d'Arco. La nuova copertina di *Autoritratto* la riproduce, esaudendo così la volontà dell'autrice. Cfr. L. Iamurri, M. Disch, *Nota sull'immagine di copertina*, in C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., pp. 303-306.
- 8 M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 49 e p. 53. Questione centrale nella critica del femminismo al sistema dell'arte, l'idea di opera come processo creativo è interna a molte esperienze estetiche di quegli anni. La scrittrice, filosofa e senatrice Maria Luisa Boccia è una delle maggiori studiose italiane del pensiero femminista e tra le prime interpreti di Carla Lonzi.
- 9 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 5 e p. 3.
- 10 Ivi, p. 5.
- 11 Riguardo l'analisi di *Autoritratto* si faccia riferimento alle seguenti fonti bibliografiche: M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit.; L. Iamurri, "Un mestiere fasullo", cit.; Prefazione di Laura Iamurri a C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., pp. VII-XV.
- 12 S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1966 (trad. it. *Contro l'interpretazione*, Milano, 1967).

- 13 G. Celant, *Per una critica acritica*, in "Nac", n. 1, 1970, pp. 29-30. Al dibattito prendono parte: Aurelio Natali, Corrado Maltese, Lea Vergine, Marisa Volpi Orlandini, Carla Lonzi, Luciano Caramel, Paolo Fossati, Italo Tomassoni, Vittorio Fagone, Pietro Raffa e Carlo Ludovico Ragghianti. Cfr. "Nac", n. 2, 1970 e n. 3, 1971, e N. Corradini, *Dal concettualismo alla nuova pittura. Arte, mercato e critica in Italia 1970-1973*, Pisa, 1990, pp. 22-35.
- 14 C. Lonzi, *La critica è potere*, in "Nac", n. 3, 1970, pp. 5-6.
- 15 Nel *Manifesto* si prende distanza dalla cultura e dalla politica maschile, considerando la storica divisione tra donne e definendo la differenza femminile come impossibilità di omologazione a una qualsivoglia uguaglianza con l'uomo. Carla Lonzi individua il nodo tra sessualità e potere, spostando l'asse del discorso dalla lotta contro l'oppressione sociale all'affermazione della soggettività femminile. A suo avviso, per liberare il pensiero femminile non occorre alcuna parità di condizioni, bensì il distacco dalla coscienza maschile. Cfr. M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., pp. 72-78.
- 16 Ivi, p. 60.
- 17 Cfr. M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., p. 26.
- 18 C. Lonzi, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., pp. 49-51.
- 19 Le citazioni sono tratte da C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, 2010 (prima ed. Milano, 1978), p. 2 e M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., p. 30.
- 20 Cfr. *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, a cura di A.R. Calabrò, L. Grasso, Milano, 1985, p. 158.
- 21 C. Lonzi, *La donna clitoridea e la donna vaginale*, in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., pp. 61-113. Scritti di Rivolta Femminile pubblicati dall'estate del 1970 fino alla metà degli anni Ottanta. Cfr. M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., pp. 28-29.
- 22 A. Ribero, *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni Settanta*, Torino, 1999, pp. 110-111.
- 23 Anche le testimonianze delle protagoniste riportate in Appendice vanno lette sotto quest'ottica. Ognuna infatti si caratterizza singolarmente e in una specifica forma di femminismo, a volte in relazione, a volte indipendentemente dalle altre. Ancora una precisazione sul significato dei termini utilizzati. Con la parola 'femminismo' si intende il patrimonio culturale messo a punto dalle donne, prima negli Stati Uniti e poi in Europa, a partire dalla metà degli anni Sessanta, incentrato sui temi del separatismo, sulla critica al patriarcato e ai ruoli sessuali. L'aggregazione in piccoli gruppi e collettivi diede vita al 'movimento femminista'. Per 'movimento delle donne' si intende invece l'accezione politica del femminismo, che negli anni Settanta permeò vari settori del sociale, rimasti fino a quel momento estranei alle problematiche femminili, per sollecitare partiti e sindacati alla mobilitazione concreta contro le diverse forme di discriminazione sociale che il femminismo mette in luce. Con 'femminismo diffuso' si intende infine la realtà sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Settanta e nel corso degli anni Ottanta, caratterizzata da una larga differenziazione di posizioni che esprimono un'identità femminile segnata da consapevolezza femministe. Cfr. *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, cit., pp. 27-28.
- 24 S. Firestone, *The Dialectic of Sex, The Case for Feminist Revolution*, New York, 1970 (trad.

- it. *La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardo capitalistica*, Bologna, 1971); R. Morgan, *Sisterhood is Powerful: an Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, 1970; S. Rowbotham, *Women's Liberation and the New Politics*, Nottingham, 1969; M. Daly, *Gyn/Ecology*, London, 1979.
- 25 Questo termine tornerà utile successivamente per indicare un altro tipo di 'doppia militanza', ovvero la compresenza di attività femminista e artistica.
 - 26 Per un *excursus* sulla storia del neo-femminismo italiano si faccia riferimento alle seguenti fonti bibliografiche: A. Ribero, *Una questione di libertà*, cit.; *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, cit.; R.W. Connell, *Gender*, Cambridge, 2002 (trad. it. *Questioni di genere*, Bologna, 2006); Y. Ergas, *La costruzione del soggetto femminile: il femminismo degli anni '60/'70*, in *Storia delle donne in occidente. Il Novecento* a cura di F. Thebaud, Roma-Bari, 1992.
 - 27 M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., p. 28.
 - 28 Le idee qui proposte devono essere mantenute nell'ambito delle ipotesi. La ricostruzione dei fatti permane di difficile decifrazione sia per la scarsità di informazioni, sia per la lontananza temporale.
 - 29 Intervista ad Adele Cambria in L. Oddi Baglioni, C. Zarembra, *La memoria del Governo Vecchio: storie di ragazze di ieri*, Roma, 2003, p. 79.
 - 30 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
 - 31 Intervista a Edda Billi in *A prova di donna*, a cura di R. Tatafiore, Roma, 1990, p. 87.
 - 32 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
 - 33 Intervista a Simona Weller in Appendice.
 - 34 Il riferimento di Ricciardi al 1968 deve probabilmente essere spostato di un anno poiché tra il dicembre del 1967 e l'estate del 1968 Carla Lonzi si trova con Consagra negli Stati Uniti. A Minneapolis infatti porta a termine la stesura della prima parte di *Autoritratto*. Cfr. M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., pp. 19-23.
 - 35 L. Melandri, *Una visceralità indicibile*, cit., p. 25.
 - 36 Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata, 1976, p. 222 e p. 238. Oursler confluirà nel 1976, insieme ad Accardi e Santoro, nel gruppo di artiste della Cooperativa di via Beato Angelico.
 - 37 M. De Leonardis, *Suzanne Santoro: intervista*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2011/01/30/suzanne-santoro-intervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
 - 38 C. Lonzi, *Discorsi Carla Lonzi e Carla Accardi*, in "Marcatré", numero triplo 23/24/25, 1966, pp. 193-197. Il colloquio tra le due parte dall'opera di Accardi *Tenda*, realizzata nel '66, e tocca diversi temi, come le «interferenze tra arte e vita» (Lonzi), l'autenticità dell'operazione artistica, l'arte come «reame dell'uomo» (Accardi), la riflessione sul ruolo dei giovani e dello spettatore. Cfr. anche M. Lonzi, A. Jaquinta, *Vita di Carla Lonzi*, cit., p. 20.
 - 39 Winnie è immersa nella sabbia fino alla vita nel primo atto e nel secondo fino al collo. Cfr. S. Beckett, *Happy Days: A Play in Two Acts*, London, 1966 (trad. it. in *Teatro*, Torino, 1961). Su questo argomento si faccia riferimento all'intervento di Laura Iamurri in occasione del convegno su Carla Lonzi *Taci, anzi parla*, tenutosi il 5-6-7

- marzo 2010 alla Casa Internazionale delle Donne di Roma, consultabile on-line su: <<http://vimeo.com/10899377>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 40 C. Lonzi, *Carla Accardi*, in *Catalogo della 32. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Venezia, 1964, pp. 114-115.
 - 41 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 116. Le riflessioni di Accardi sulla sessualità sono interessanti anche per il coraggio di addentrarsi in un ambito ancora molto tabuizzato (le registrazioni si collocano tra '66 e '68). Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., pp. 234-236.
 - 42 C. Accardi, *Superiore e inferiore. Conversazione fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Roma, 1972.
 - 43 I documenti del procedimento disciplinare inflittole furono pubblicati in apertura di testo. La lettura di essi è di grande impatto e dà un'immagine precisa del contesto socio-culturale in cui le prime esperienze femministe si inquadrano: «[...] la prof.ssa S.C.n. Accardi ha distribuito in classe, durante l'orario di lezioni, nel mese di gennaio 1971, alle alunne del corso H, un volantino intitolato "Rivolta Femminile", ispirato alle tesi più avanzate del movimento femminista e nel quale sono contenute espressioni gravemente lesive alla morale, con uno specifico e sottolineato incitamento al "rovesciamento" dei sessi». Cfr. C. Accardi, *Superiore e inferiore*, cit., p. 7 e pp. 3-8.
 - 44 *I movimenti femministi in Italia*, a cura di R. Spagnoletti, Roma, 1976.
 - 45 Intervista a Simona Weller in Appendice.
 - 46 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
 - 47 C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., p. 2.
 - 48 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
 - 49 L'esperienza della C.B.A. verrà affrontata nel Capitolo 2.
 - 50 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
 - 51 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
 - 52 Intervista a Silvia Bordini in Appendice.
 - 53 La predilezione per l'oralità comportò tuttavia anche una grave perdita di memoria. Su questo argomento cfr. l'Introduzione in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di T. Bertilotti, A. Scattigno, Roma, 2005.
 - 54 Sull'editoria e la stampa periodica femministe cfr. *Le riviste femministe dal 1970 ad oggi: catalogo*, a cura di P. Codognotto, E. Mazzei, F. Moccagatta, Firenze, 1988; I. Dominijanni, R. Tatafiore, M.L. Boccia, R. Stella, C. Jourdan, *La politica nelle riviste delle donne*, Parma, 1995; P. Codognotto, F. Moccagatta, *Editoria femminista in Italia*, Roma, 1997.
 - 55 Cfr. C. Palmisani, *Il femminismo degli anni Settanta e la riflessione sul corpo. Analisi degli scritti della rivista "Effe"*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Sociologia, relatore L. Salmieri, correlatore A. Fasanella, a.a. 2005/2006, pp. 111-113, e *Le riviste femministe dal 1970 ad oggi*, cit., pp. 31-32.
 - 56 Intervista a Grazia Francescato in C. Palmisani, *Il femminismo degli anni Settanta e la riflessione sul corpo*, cit., p. 214.
 - 57 Cfr. A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Roma, 2010, pp. 196-199.

- 58 Il numero dell'aprile del 1977 è occupato quasi per intero da un dossier sul cinema femminile e femminista. L'idea nasce dopo una serie di seminari e rassegne tenutesi a Roma e Milano su questo argomento. Cfr. "Effe", V, n. 4, 1977.
- 59 *Creatività. Che cosa hanno detto*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, pp. 2-6.
- 60 In realtà il primo dei tre non è firmato e per questo può essere ricondotto a un'elaborazione collettiva del gruppo di "Effe". La pratica di non firmare gli articoli era molto diffusa e rispondeva al rifiuto dell'identificazione soggettiva esaltatoria, dominante nella cultura ufficiale. L'aggregazione in gruppi e la pratica dell'autocoscienza collettiva devono essere lette anche in quest'ottica. Il titolo dell'articolo infatti esorta a una riscoperta collettiva della creatività, cfr. *Creatività. Riscopriamola insieme*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, p. 7. A tale proposito Silvia Bordini riferisce: «Si diceva sempre "noi donne" e quel "noi" aveva un significato preciso». Cfr. Intervista a Silvia Bordini in Appendice.
- 61 C. Ricciardi, *Ma il genio chi è?*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, p. 11.
- 62 Ivi, p. 8. A tale proposito risultano molto interessanti le parole di Giosetta Fioroni in apertura di un film-documentario sulla sua opera: «Ho sempre pensato a me come un pittore, la parola "pittrice" mi è veramente antipatica. L'ho vista applicata da giovane a delle cretine che si aggiravano che facevano le "pittrici" così, facendo dei disegni, cosine, piccole cose tutte, per cui io ho sempre pensato di essere... non perché io... mi sono sempre sentita una donna, però un pittore, come artista un pittore» cfr. G. D'Angeli, *Giosetta Fioroni*, 2009 (dvd).
- 63 C. Ricciardi, *Ma il genio chi è?*, cit., p. 8.
- 64 Cfr. "Effe", II, n. 2, 1974, p. 54.
- 65 C. Ricciardi, *8 marzo: vi aspettiamo!*, in "Effe", III, n. 2, 1975, p. 23.
- 66 C. Ricciardi, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, in "Effe", III, n. 6/7, 1975, pp. 24-25.
- 67 Ivi, p. 25.
- 68 «E non è solo un discorso che riguarda i quadri e le sculture, è un discorso che riguarda anche le capriole; se io faccio una capriola a casa mia o in un prato per la semplice ragione che mi va di farla, questa capriola è una mia espressione non è certo opera d'arte. Invece se voglio che la capriola in questione sia considerata opera d'arte la debbo eseguire in una galleria o in altro luogo purché abbia intorno un apparato che le permetta di essere inserita nel "giusto canale di interpretazione"». Cfr. C. Ricciardi, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, cit., p. 25.
- 69 F. di Castro, *Le arti visive*, in "Effe", III, n. 3, 1975, pp. 33-34. Interverrà ancora sulla rubrica *Creatività* nel '78, in una conversazione su un lavoro audiovisivo di Riccarda Pagnozzato e Lilia Dattilo. Cfr. *Vesti violente*, in "Effe", VI, n. 3, 1978, pp. 18-19.
- 70 F. di Castro, *Le arti visive*, cit., p. 34.
- 71 R. Panaro, B. Sarno, A. Trapani, *Il vaso di Pandora*, in "Effe", VI, n. 2, 1978, pp. 28-30.
- 72 Donne/Immagine/Creatività, *La politica di Pandora*, in "Effe", V, n. 1, 1978, pp. 22-24.
- 73 E. Caroli, *La rivolta delle muse*, in "Effe", V, n. 12, 1977, pp. 36-37.
- 74 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit.; C. Lonzi, *Taci, anzi parla*, cit.; C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., pp. 5-11 e pp. 49-51.
- 75 Il comitato scientifico redazionale comprendeva, tra le altre, Ginevra Conti Odorisio,

- Annarita Buttafuoco, Maria Teresa Morreale e Ida Magli. Nel 1978 nacque il centro di studi *Donna, Woman, Femme*, dotato di una biblioteca specializzata. "DWF" è uno dei rari casi di rivista femminista ancora esistente. Cfr. *Le riviste femministe dal 1970 ad oggi*, cit.; P. Codognotto, F. Moccagatta, *Editoria femminista in Italia*, cit.; C. Palmisani, *Il femminismo degli anni Settanta e la riflessione sul corpo*, cit.
- 76 L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, in "DWF", n. 4, 1976, pp. 149-157; M.G. Paolini, *Note della storica dell'arte*, in "DWF", n. 4, 1976, pp. 158-168. Il saggio originale di Nochlin era stato pubblicato nel 1970 su "Art News", cfr. L. Nochlin, *Why Have There Been no Great Women Artists?*, in "Art News", vol. 69, n. 9, 1970, pp. 22-39 e pp. 67-71.
- 77 L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, cit., p. 156.
- 78 «Non ci sono donne che abbiano un valore equivalente a quello di Michelangelo o di Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse, o ancora, in tempi più recenti, a quello di Willem de Kooning o Warhol, non più di quanti artisti di pari valore si trovino tra i negri americani», L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, cit., p. 153.
- 79 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59. Nonostante sia dedicato alle artiste americane, l'intervento di Sauzeau Boetti riconosce per la prima volta la produzione femminile sotto un'ottica di entità complessiva. Se ne parlerà meglio nel Capitolo 3.
- 80 M.G. Paolini, *Note della storica dell'arte*, cit., p. 167.
- 81 La Cooperativa del Beato Angelico espose nel 1976 un quadro inedito della Gentileschi, attribuitole a seguito di uno studio di Eva Menzio sul carteggio della pittrice (se ne parlerà meglio nel Capitolo 2). Tuttavia per la prima biografia 'scientifica' di Artemisia bisognerà attendere il contributo della studiosa statunitense Mary Garrard nel 1989. Cfr. *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Roma, 1995, pp. 97-98; M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989.
- 82 E. Emmy, *L'arte cambia sesso*, Catania, 1975. Emmy tornerà sull'argomento due anni dopo: E. Emmy, *Donna, arte, marxismo. Con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività*, Roma, 1977.
- 83 S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit.
- 84 Ivi, p. 21.
- 85 Ivi, p. 23.
- 86 Non distante la posizione di Simona Weller dalle parole di Giosetta Fioroni riportate nella nota n. 62 di questo Capitolo.
- 87 S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 23.
- 88 S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, in *Il privato come politico*, a cura di G. Statera, Cosenza, 1977, pp. 193-210.
- 89 S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, cit., p. 201.
- 90 *Ibidem*.
- 91 Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 92 Ciononostante, durante la raccolta del materiale per la mia ricerca, mi sono imbattu-

- ta in un singolare intervento su "Data" a firma di Maria Vittoria Carloni, intitolato *Donna, in nome del corpo*. L'articolo è un 'racconto di vita' dell'autrice che mette letteralmente a nudo il proprio rapporto con la sessualità, dall'infanzia alla maternità, passando attraverso l'esperienza, in età adulta, dell'autocoscienza femminista. Il brano è introdotto da una fotografia di una manifestazione femminista e la parte scritta è incorniciata dalla riproduzione di un'opera della pittrice americana Dottie Attie. Non a caso, l'articolo è inserito nel numero della rivista dedicato alla *Body Art*. Cfr. M.V. Carloni, *Donna, nel nome del corpo*, in "Data", n. 12, 1974, pp. 89-93.
- 93 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit. e L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, in "Bolaffiarte", IV, n. 55, 1975, pp. 54-57.
- 94 *Arti visive*, a cura di A.-M. Boetti, in *Lessico politico delle donne*, a cura di M. Fraire, Milano, 1979, vol. 6, pp. 133-184.
- 95 Introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti in *Arti visive*, cit., pp. 136-137.
- 96 Ivi, p. 137.
- 97 Cloti Ricciardi conferma: «[...] e poi invece con altre facemmo il gruppo che si riuniva nella sede del Pompeo Magno. Facemmo tante manifestazioni, stavamo sempre per strada. I nostri luoghi preferiti erano i mercati perché li entravamo molto in contatto con le donne. Questo gruppo poi diventò il Movimento femminista romano e intorno al '70/'71 facemmo delle importanti manifestazioni [...]». Cfr. Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 98 A questo proposito l'emblematica chiusura del *Manifesto di Rivolta Femminile* non lascia spazio a fraintendimenti: «Comunichiamo solo con donne», C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., p. 11.
- 99 «La bella cantilena "conta" della mia infanzia è tornata di grande attualità; a chi tocca adesso? ma alle donne, naturalmente! In questo periodo "la donna" si porta molto, specialmente in campo artistico; e allora pittrici e scultrici, vogliamo fare una mostra? non abbiamo che l'imbarazzo della scelta, sono in molti decisi ad organizzarci una mostra, meglio se è di gruppo (di sole donne per capirci) condita perfino di una spruzzatina di femminismo! O no? chebellochebello!» Cfr. C. Ricciardi, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, cit., p. 24.
- 100 Ivi, p. 25.
- 101 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 102 Cfr. R. Panaro, B. Sarno, A. Trapani, *Pandora nella casa degli dei*, in "Effe", V, n. 10/11, 1977, pp. 10-11. Su questo argomento cfr. anche M. Virdis, *Quale creatività*, in "Effe", V, n. 6, 1977, pp. 20-21.
- 103 R. Panaro, B. Sarno, A. Trapani, *Pandora nella casa degli dei*, cit., p. 11.
- 104 Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 105 Introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti in *Arti visive*, cit., p. 137.
- 106 La misura di quanto la questione fosse scottante, ma anche portata all'esasperazione, ce la danno una serie di articoli pubblicati su "Effe" in occasione del convegno *Donna-arte-società* tenutosi a Milano nel gennaio del 1978. Alcune partecipanti, pur esprimendo una sensazione di oppressione nei confronti della stessa sala dove si teneva il convegno, vollero comunque procedere alla discussione. Altre invece, identificate qui in "Effe", non accettano il compromesso: «Abbiamo aperto il convegno ben sapendo che la cattedra avrebbe irritato molte donne eppure mi sono detta, non

fermiamoci, questa sala non è stata progettata da noi, non è una sala di donne, non esiste e le donne lo capiranno, invece "Effe" e altre compagne hanno fermato la discussione all'organizzazione, alla cattedra, al microfono, a disagi che noi stesse sentivamo». Cfr. *Convegno donna arte società/Quattro lettere per...*, in "Effe", VI, n. 4, 1978, pp. 31-32; *Convegno nazionale: donna-arte-società*, in "Effe", V, n. 12, 1977, p. 45; *Convegno donna arte società/All'ombra del totem fallico*, in "Effe", V, n. 10/11, 1977, pp. 9-10.

2. Arte femminista/arte femminile: l'esperienza romana negli anni Settanta

Riconoscibilità e irriconoscibilità del femminismo nell'opera delle artiste romane

L'adesione al femminismo da parte di alcune artiste romane ha avuto ripercussioni di diverso genere. La necessità di veicolare il messaggio femminista non si iscrive per tutte, automaticamente, nella propria produzione artistica. Dalle interviste emerge, innanzitutto, l'identificazione di una differenza linguistica originaria tra l'arte e il femminismo:

[...] l'arte è un linguaggio codificato, va fatto in un certo modo e sai benissimo come artista che non verrai letta come vorresti. [...] È troppo vaga da questo punto di vista, necessita sempre di spiegazione. Io non ho mai abbandonato l'arte, per me è sempre stata una grande passione fin da quando ero bambina, però ora posso dire che purtroppo l'arte non manda messaggi e questo mi dispiace molto. Il femminismo invece lo puoi scrivere e leggere, puoi razionalizzare e così penetrare, tramite un linguaggio codificato, verbale (Santoro)¹;

[il femminismo] era proprio un'altra cosa, un'altra dimensione. L'arte è sempre qualcosa di interiore che parte da te, con il confronto naturalmente, ma quella del femminismo era proprio un'altra cosa, il riprendersi una storia di millenni (Ricciardi)².

L'esigenza di comunicazione immediata, chiara e incisiva del femminismo viene percepita come incompatibile con il codice artistico. L'istanza politica insita nel movimento non deve permettere equivoci di lettura, ma impone un bisogno di riconoscimento limpido e inequivocabile.

Nonostante la consistente frequentazione del femminismo da parte di molte artiste, a differenza degli Stati Uniti, in Italia non si forma mai una vera e propria corrente artistica femminista, riconosciuta come una tendenza precisa e unitaria. Roma, seguita da Milano, costituisce il principale polo della lotta, e, sul piano artistico, uno dei centri propulsori della ricerca più avanzata e innovativa³. Le riflessioni sulla creatività femminile, il ruolo dell'immagine, la ricerca sul linguaggio e la messa in discussione del ruolo dell'arte, coniugate con la proposta di liberazione della donna da una condizione subalterna, vengono reinterpretate con esiti di vario tipo. L'analisi dell'opera delle artiste romane che segue cerca, caso per caso, di descrivere diverse situazioni – più o meno aderenti all'istanza politica – in cui è stata riconosciuta una vicinanza linguistica o un clima di base che ha influenzato lo sviluppo estetico in una chiave inequivocabilmente femminile. Parafrasando la già citata frase di Anne-Marie Sauzeau Boetti, si è cercato di capire dove e quando si iscriva la differenza sessuale in arte, tentando di verificare, di volta in volta, la possibilità di riconoscere una discriminante femminile, ed eventualmente, femminista. Il femminismo, imprescindibile per certi esiti, non determinante per altri, ha prodotto certamente una maggiore possibilità di emersione e sviluppo per le donne artiste, così tanto numerose a Roma⁴. L'esperienza femminista definisce una nuova condizione, per la prima volta in forma allargata e riconosciuta, che permette un radicale ampliamento delle possibilità espressive, di azione e affermazione delle donne nei più disparati ambiti, compreso quello dell'arte. Il movimento delle donne, in un certo senso, ufficializza agli occhi di tutti il soggetto femminile, dando, nella prospettiva unitaria, una nuova sicurezza alle donne stesse e favorendo la fuoriuscita dalla condizione solipsistica. Lungi quindi dal voler utilizzare il femminismo come un'etichetta da applicare al lavoro di ciascuna artista, tramutandola così automaticamente in 'artista femminista', l'analisi che segue ha lo scopo di ricostruire il contesto artistico romano, con uno sguardo che presupponga il femminismo come prerogativa di base. Il binomio che sottende l'analisi è quello della riconoscibilità/irricognoscibilità del femminismo nell'arte, che altro non è se non verifica della presenza o meno dell'istanza femminista nell'esperienza estetica.

Vi sono tre tendenze principali. La prima, inscritta nel contesto della militanza attiva, prende forma attraverso un linguaggio di carattere figurativo e/o performativo, dove il femminismo è riconoscibile, per così dire, 'a vista d'occhio'. Esplicitamente manifestato nelle dichiarazioni di poetica o richiamato in maniera inequivocabile nelle opere, esso si espli-

ca per mezzo di tematiche più o meno inedite, riportate in auge in maniera innovativa e incisiva con il diffondersi del movimento: la consapevolezza di genere, il privato, la sessualità, la condizione femminile con tutte le sue implicazioni, compresa quella della violenza, e l'attenzione nei confronti dei mass-media (cinema, pubblicità, rotocalchi). In questo senso operano Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro e Stephanie Oursler. Per altre, invece, il femminismo costituisce un clima di base che apre nuove possibilità e facilita il riconoscimento della propria presenza come soggetto attivo, rimanendo però su un piano politico e di percorso personale, senza alcuna traduzione a livello estetico. In questo caso il discorso artistico rimane strettamente interno alla dimensione estetica, operando sulla linea del linguaggio dell'astrazione. Si può parlare in un certo senso di una 'doppia militanza' arte-femminismo, che non si coniuga mai in una soluzione unitaria⁵. Simona Weller, Elisabetta Gut ed Elisa Montessori mantengono il proprio lavoro autonomo dalla politica, pur frequentando i collettivi o dichiarandosi in prima persona femministe⁶. La loro opera non permette infatti alcun riconoscimento di un linguaggio, né tanto meno di una prospettiva femminista. Un terzo gruppo di artiste, stilisticamente vicine al femminismo, opera sulla linea del linguaggio figurativo, senza aderire esplicitamente al movimento. Così Anna Esposito, Tomaso Binga e Mirella Bentivoglio. Al di fuori di questa sbrigativa semplificazione, è necessario sottolineare che i punti di contatto sono molteplici. Nessuna delle artiste appartiene univocamente a uno dei tre gruppi, ma anzi, ognuna sperimenta frequentazioni di diverso genere, prima, dopo o contemporaneamente all'esperienza femminista. Delle varie tematiche indagate, una più delle altre accomuna l'intera produzione femminile romana degli anni Settanta, ovvero l'indagine sulla scrittura e sulla ridefinizione del linguaggio. La questione non è solo oggetto di interesse del femminismo; è altresì una tematica vastamente affrontata da molta arte italiana degli anni Sessanta e Settanta, maschile e femminile, a partire dall'esperienza della poesia visiva.

Dopo un esordio nel 1968 sulla linea di sviluppo dell'arte progettuale e ambientale, la precoce frequentazione del femminismo degli esordi di Cloti Ricciardi (n. 1939), conduce rapidamente l'artista a un parziale allontanamento dal contesto artistico, a favore di un'adesione quasi totalizzante all'impegno politico⁷. Tuttavia la militanza attiva all'interno del collettivo di Pompeo Magno produce alcuni significativi episodi di mediazione tra l'ambito artistico e quello politico. Nel novembre del 1972 Ricciardi è invitata da Achille Bonito Oliva a partecipare al ciclo espositivo *Mappa 72*, nell'ambito degli *Incontri internazionali d'arte*, realiz-

zati negli spazi di Palazzo Taverna⁸. La rassegna dedica un giorno a ogni artista, e Ricciardi, venendo a coincidere il giorno della mostra con quello della riunione del collettivo, trasporta in galleria la riunione femminista, escludendo l'ingresso agli uomini. La mostra è significativamente intitolata *Vietato l'ingresso agli uomini*, indicazione esplicitata nelle figurine in perspex, realizzate dall'artista e attaccate all'ingresso della sala, raffiguranti le stilizzate silhouette femminili visibili sulle porte dei bagni pubblici. All'interno della sala – sulle pareti i manifesti del collettivo con i simboli femministi – le donne procedono alla consueta riunione settimanale. Dell'episodio l'artista riferisce:

A me capitò di giovedì e il giovedì era il giorno in cui noi facevamo la riunione del Pompeo Magno. Allora dissi "noi andiamo a fare il Pompeo Magno a Palazzo Taverna"! E così facemmo! [...] La cosa divertente fu che la porta rimase aperta e successe l'ira di dio! Ci fu una specie di rivolta dei maschi che volevano entrare. Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però la feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano... l'impatto era incredibile!⁹

L'intuizione, a detta dell'artista priva di una piena consapevolezza, di trapiantare il femminismo all'interno di un luogo della cultura, la galleria d'arte, isola felice dell'indagine estetica, e l'invasione di un ambiente privilegiato da parte della politica attiva caratterizzata esclusivamente in chiave femminile rende *Vietato l'ingresso agli uomini* uno dei pochi episodi artistici dichiaratamente femministi del contesto romano degli anni Settanta. Il luogo sicuro e protetto dell'arte viene destabilizzato e messo in discussione attraverso la critica, più o meno consapevole, al sistema sociale in generale e nello specifico a quello dell'arte. Ricciardi e le sue compagne 'occupano' la galleria (nell'accezione sessantottina di occupazione degli spazi pubblici), imponendo la norma separatista, ridefinendo la mappa dei rapporti sociali¹⁰. Poco dopo l'evento di Palazzo Taverna, nel dicembre dello stesso anno, l'artista tiene la mostra personale *Io donna*, presso la galleria Seconda Scala, a cura di Enzo Cannaviello. Ricciardi riannoda letteralmente le fila della propria biografia, attraverso il tema del filo e del gomitolino: nastri, perline e filo di lana vengono utilizzati sotto forma di 'rappresentanti' dei vari periodi della propria vita e uniti a formare un grande gomitolino che poi viene srotolato negli spazi

della galleria. Un campione di ciascun filo è affisso su un pannello, simile a quelli presenti nelle mercerie che aiutano le acquirenti nella scelta. Al posto della legenda, brevi frasi esplicative dei diversi periodi della propria biografia. In esposizione ci sono anche delle opere su vetro, simili anche queste a campionari, questa volta però di tipi umani urbani. L'organizzazione interna prevede una divisione in tre fasce longitudinali. Mentre la prima è occupata da un motivo decorativo e la seconda dalle figurine trasferibili di donne, uomini, bambini, cani, nella terza fascia Ricciardi interviene commentando a penna e inchiostro: «donna con cane, donna con pupo, donna con carrozzella, studente, scolaro, vecchio, operaio». I 'tipi' standardizzati di donne e uomini, comperati già pronti in cartoleria, corrispondono agli stereotipi ufficiali a cui dover aderire per l'accettazione sociale. Le donnine-mamme con le borse della spesa sono i modelli disponibili, da poter scegliere e 'indossare'. Durante la mostra viene distribuito un volantino con la traduzione italiana di un testo redatto dalle femministe francesi, pubblicato successivamente su "Effe", intitolato *Così ci chiamano*. Vi sono riportati circa duecento epiteti usati per le donne: «le donne-donne, le donne-bambine, le peripatetiche, le troie, le passive, le ninfomani, le grasse, le magre, le uterine, le muse»¹¹. Il volantinaggio durante la mostra risponde all'istanza politica, ma anche a quella di riformulazione dell'esperienza artistica, qui inquinata da metodologie extra-estetiche. Il tema del filo, legato a quello del cucire, ha una vasta eco nella produzione femminile degli anni Sessanta e Settanta, a partire dall'esempio della sarda Maria Lai, passando per l'esperienza di Marisa Merz¹². Questa tematica non rappresenta solo il recupero di un'attività tradizionale femminile trasportata sul piano artistico. L'idea del filo, della rete di relazioni che lega le donne in un'unica entità, è una costante nell'iconografia femminista delle riviste e delle manifestazioni.

Nel 1972 Cloti Ricciardi realizza *Expertise*, una conferma di identità [fig. 3]. L'artista manipola il proprio certificato di nascita: «[...] un atto di nascita dove io feci tutti timbri femministi [...], era l'espertizzazione che ero veramente una femmina, l'orgoglio di appartenere a un sesso, che non è un segno di inferiorità ma anzi un segno di gioia, felicità, ironia. Sicuramente l'autocoscienza femminista ha giocato un ruolo nella nascita di lavori di questo tipo»¹³. Il riconoscimento della propria identità sessuale si esplica nel femminismo, che attesta l'operazione di carattere concettuale con tanto di timbro¹⁴. Nel frattempo l'artista partecipa attivamente a "Effe". Nelle sue illustrazioni, rispondendo all'urgenza comunicativa del femminismo, adotta un linguaggio figurativo limpido ed

esplicito. Ritaglia particolari di fotografie e li organizza in un apparato grafico che completa con alcuni schematici elementi di ambiente e paesaggio, recupera le figurine trasferibili dei vetri di *Io donna*, e completa le zone da colorare con mascherine riempitive a motivo ricorrente. I temi trattati sono spesso incentrati sulla propaganda per il divorzio o l'aborto¹⁵. Stilisticamente vicino alle illustrazioni di "Effe" è il libricino *Alfabeta*, pubblicato nel giugno 1975, dedicato alle compagne del Movimento femminista romano e a tutte le donne¹⁶. L'idea diffusa di definizione di un vocabolario femminile e l'eliminazione del sessismo dal linguaggio ufficiale sottendono questo lavoro di Ricciardi. La prima pagina, su cui è riprodotto in forma stilizzata il libricino aperto, dà istruzione del funzionamento [fig. 4]: «parole da cancellare, eliminare, sostituire; immagini da cui cominciare a inventare nuove parole». Così si elencano le lettere dell'alfabeto, le parole da eliminare sulla pagina sinistra e sulla destra il ritratto fotografico delle compagne di Cloti, realizzato e poi manipolato dall'artista stessa: «Carla. Camerata, capocarceriere, casalinga, celebrità; Io da piccola. Illibatezza, imbattibile, imprimatur, italianità; Nina. Napalm, negriero, non plus ultra, nota bene; Zita. Zitella» [fig. 5]. Bisogna abbandonare il linguaggio ufficiale sclerotizzato e ripartire dalle immagini, i ritratti delle compagne del collettivo, che altro non significa se non ripartire dal femminismo, idea già espressa l'anno precedente nell'articolo *Ma il genio chi è?*¹⁷. Ricciardi riferisce:

[...] *Alfabeta*, fu per me un'esperienza molto interessante e anticipatoria sotto molti aspetti, c'erano fotografie, ritratti, parole, la modificazione del quotidiano. Per noi la riflessione su quello che vivevamo era costante, l'autocoscienza ci portava ad essere analitiche, il rapporto tra le parole e le immagini era fondamentale, una riflessione quotidiana. [...] A quel tempo lo presentai nei collettivi femministi senza imporlo molto nei campi dell'arte, pensando che ci sarebbe arrivato un po' per conto suo. Invece poi non fu così¹⁸.

I ritratti di *Alfabeta* recuperano lo stile delle illustrazioni di "Effe", rielaborandolo e potenziandone il carattere estetico ed espressivo. Ritorna l'utilizzo di mascherine riempitive di vario motivo e la commistione tra fotografia, fotomontaggio e intervento grafico. Le compagne vengono ricollocate dall'artista nella propria quotidianità, in cucina tra i piatti da lavare (Sabatina), nel contesto urbano alla fermata dell'autobus (Nina), oppure su via dei Fori Imperiali, alle spalle del Colosseo, durante un corteo (Queste siamo noi)¹⁹. L'anno successivo Ricciardi realizza

un'altra opera nel clima femminista della rivendicazione identitaria e sessuale. *Autoritratto* del 1976, un trittico in vetro, triplica la silhouette della zona pubica del corpo femminile, concentrando l'attenzione sulla sfera sessuale: in corrispondenza dell'inguine l'artista colloca ora una finestrella apribile, ora delle piccole lamine metalliche di colore scuro arricciate a simulare con irriverenza la peluria. Ricciardi gioca con l'idea di riduzione del femminile al sessuale, ritraendo sé stessa nell'anonimia e richiamando così al ritratto collettivo di genere²⁰. L'idea del ritratto collettivo, dell'operare in gruppo, molto cara al femminismo, è interesse dell'artista fin dall'episodio di *Vietato l'ingresso agli uomini*. Alla personale di Cloti Ricciardi non c'è niente da vedere, se non un gruppo di donne, entità unitaria, che discutono insieme²¹. Ma anche *Io donna* e *Alfabeta* possono esser letti come autoritratti plurimi, richiamando l'idea e la forma dell'*Autoritratto* di Carla Lonzi²². A partire dalla precoce intuizione di Lonzi, il femminismo si caratterizza attraverso l'idea di collettività; pensare in gruppo, operare insieme significa pensare e operare meglio²³.

Il contesto artistico romano di quegli anni, in grande fermento, richiama nella città molte presenze femminili anche dall'estero. Si stabiliscono a Roma due artiste statunitensi, la già citata Suzanne Santoro e Stephanie Oursler, confluite entrambe nel 1976 nella Cooperativa del Beato Angelico con Carla Accardi²⁴.

Americana di Brooklyn, Santoro (n. 1946) si forma alla New York University, seguendo le lezioni di Dore Ashton e Salvatore Scarpitta, e avvicinandosi in un primo momento alle tendenze minimaliste e concettuali dei suoi compagni di studi Dan Flavin e Joseph Kosuth²⁵. Dopo un primo soggiorno a Roma con la famiglia Rothko, l'artista vi torna al principio degli anni Settanta e vi si stabilisce definitivamente, partecipando attivamente al primo nucleo di Rivolta femminile. In quegli anni, il centro della ricerca estetica di Santoro è la sessualità e la rappresentazione del sesso femminile, che indaga ricorrendo alla statuaria classica, etrusca e romana, ma anche recuperando efficacemente l'iconografia dei reperti preistorici. Nel 1971 realizza, con grande coraggio, dei calchi in resina rappresentanti l'organo sessuale femminile: *Mount of Venus* [fig. 6]²⁶; opere molto esplicite e di grande impatto in un contesto, quello romano e italiano in generale, che, tolte pochissime eccezioni, sulla questione della raffigurazione della sessualità femminile, intesa come organo genitale, si dimostra ancora estraneo o meno irriverente²⁷. La provenienza dal contesto statunitense deve aver giocato un ruolo importante nella nascita di questo interesse, che Santoro difficilmente può avere acquisito nell'ambito italiano, piuttosto chiuso da questo punto di vista anche ne-

gli ambienti più progressisti. Perché il *Mount of Venus* di Suzanne Santoro non si limita a parlare del sesso femminile, con tutte le sue implicazioni relative al piacere orgasmico clitorideo. La questione, molto indagata nel femminismo, fu soprattutto affrontata da Lonzi ne *La donna clitoridea e la donna vaginale*, dove sì, certamente, si 'svela' il funzionamento sessuale femminile, però con un taglio quasi scientifico e pervaso da un linguaggio propagandistico molto incisivo ma un po' freddo²⁸. Vedere e leggere sono cose ben diverse. I calchi di Santoro rivelano il pube femminile nel suo aspetto organico e tattile, grazie alle qualità sapientemente sfruttate della resina ambrata. Lo mostrano, lo esibiscono coraggiosamente. L'artista ridisegna attraverso un'operazione estetica di semplificazione e stilizzazione formale l'apertura vaginale e le grandi labbra. Del proprio background newyorchese degli anni Sessanta riferisce di un ampio interesse nei confronti della sessualità, anche in conseguenza della diffusione delle nuove tecniche contraccettive e della pubblicazione di importanti *Report*: «Nell'ambiente americano in quel momento era entrata la pillola e tutte le ragazze cominciano a prenderla ed erano libere di avere delle vite sessuali più avventurose di prima. C'erano molti studi sull'orgasmo femminile, Kinsey, Masters and Johnson. C'era questa voglia nelle ragazze di esplorare molto di più. E venivano massacrate!»²⁹. Su questa linea di sviluppo e contemporaneamente allo studio della statuaria classica, arcaica e preistorica, tra il 1972 e il 1973, Santoro realizza il libricino *Towards New Expression. Per una espressione nuova* [fig. 7]³⁰. L'opera si apre con una fotografia di un graffito che l'artista ha trovato su un muro di Roma. Il disegno di circa un metro per uno, rappresenta un grande pene in procinto di penetrare una vagina stilizzata. Il seme maschile sgocciola e viene raccolto da una tazzina: «Il pene e il seme erano raffigurati con forza e alla tazzina per la cura e la conservazione del seme veniva attribuita grande importanza. Al contrario, vi era una presenza subordinata e mistificata del sesso femminile, da sempre pensato come fessura-buco, buco-fessura. Il disegno è un prodotto dell'oggi»³¹. Il punto di partenza è un «prodotto dell'oggi» dal quale inizia una nuova ricerca della rappresentazione del sesso femminile, al di fuori della semplificazione stereotipata del «buco-fessura».

Santoro denuncia un annullamento e una mistificazione della rappresentazione del pube della donna, che ha subito una levigazione idealizzante, allontanandolo dal dato reale, in tutte le culture storiche, tanto nella pittura rinascimentale italiana, quanto in quella nord-europea. L'americana ricerca i propri strumenti espressivi nel pannello delle figure greche (qui la *Musa Polimnia* dei Musei Capitolini), nella struttura

del fiore della ginestra e nelle conchiglie, proponendo nuove immagini da cui ripartire e riconoscere la propria diversità sessuale [fig. 8]. L'attenzione nei confronti della tattilità organica, già presente nel *Mount of Venus*, ritorna ancora più efficacemente indagata nelle elaborazioni grafiche dell'artista, nelle parti selezionate delle conchiglie e negli ingrandimenti fotografici dei genitali femminili, attraverso una ricerca visiva molto libera e inedita. L'accostamento della clitoride a elementi prelevati dalla natura elimina il piano rigido e mistificante della cultura. In un certo senso, come *Alfabeta* di Ricciardi, *Towards New Expression* propone l'abbandono di un vocabolario codificato a favore della rinascita dalle immagini. Per questa ragione anche il libricino dell'americana può essere inserito nella corrente di ricerca sul linguaggio. La prospettiva femminista dell'opera è presente nell'inciso finale dell'artista, dove si fa riferimento a una 'dimensione diversa' in cui oggi la donna può manifestare la propria espressività: «Le donne sono emarginate. Esprimiamo la nostra disapprovazione e ricerchiamo altre possibili soluzioni [...]. Siamo arrivate al punto in cui possiamo manifestare apertamente la nostra idea delle relazioni umane. [...] oggi possiamo finalmente esprimere una realtà che è stata ignorata e disprezzata per troppo tempo e vivere in una dimensione diversa»³². L'opera viene ripubblicata nel 1974 per le edizioni di Rivolta femminile e pubblicizzata anche su "Effe"³³. Tuttavia Santoro riferisce di un rifiuto categorico del lavoro da parte del gruppo milanese di Rivolta, e da parte di Carla Lonzi:

Io ho qui quella lettera che mi ha mandato l'amica di Carla Lonzi... del 1974. Lei personalmente non mi ha scritto, mi ha fatto scrivere da un'altra. "Cara Susanna, quando ho visto il tuo libro mi sono detta, questa non può essere Susanna che ha raccontato quelle esperienze atroci sulla vagina e ora rende la clitoride così stilizzata come se non fosse una cosa che la riguarda da vicino come persona"... forte, eh? "Ho saputo da Eliana che verrai presto a Milano, mi piacerebbe vederti"... numero di telefono, cioè ero io che dovevo contattare loro... per essere massacrata!³⁴

Il non riconoscimento di un lavoro di questo genere da parte del gruppo di Lonzi, giustificato su motivi di carattere formale, la presunta stilizzazione fredda e irrealistica del sesso femminile, dimostra in realtà una voluta mancanza di sensibilità che sottende una presa di posizione categorica nei confronti dell'arte in generale. L'opera di Santoro, al contrario, è tutt'altro che banale o sbrigativa. Fin dalla copertina, *Towards New Expression* dimostra di essere un lavoro fortemente innovativo e di grande impatto visivo, soprattutto se letto nel contesto italiano. Ciononostante

Griselda Pollock evidenzia una certa 'equivocità' nelle immagini dell'artista, ritenendole troppo aderenti alla tradizionale identificazione della donna alla propria biologia, che sostanzierebbe l'associazione semplificatoria e maschilista del femminile alla natura, della donna stessa alla vagina³⁵. Ma il legame con la natura è per Santoro un punto di partenza tutt'altro che ricusato. Lo sguardo indietro verso uno stato di natura, verso le origini arcaiche della nostra civiltà, è esplicitamente ricercato e risolto in maniera originale attraverso i due poli di interesse centrale: la sessualità e la statuaria classica. I disegni realizzati in quegli anni si concentrano proprio su questa singolare mescolanza. Forse proprio in virtù del proprio *background* culturale americano, Santoro recupera il classico con grande libertà, al di fuori del peso di qualsiasi tradizione, concedendosi una lettura molto sperimentale: «[...] mi ero accorta che la rappresentazione del sessuale non c'era simbolicamente nella nostra cultura, cioè che l'immagine del pube era stata annullata e allora ho combinato queste due cose, ma non era volontario, è venuto fuori da solo, non so come»³⁶. Nella personale dell'aprile del 1976 presso gli spazi della Cooperativa del Beato Angelico espone fotografie di statue antiche femminili che ha scattato durante le visite ai musei romani. Da una parte Santoro denuncia l'occultamento della zona pubica attraverso la levigazione innaturale della parte (concetto già affermato nel libricino del '72/'73), e dall'altra rintraccia la stessa nel pannello, che piuttosto che velare, svela: «[...] secondo me queste statue facevano vedere quello che non dovevano far vedere, cioè la struttura del clitoride e delle labbra. Lo vedevo nel pannello, questo velare e svelare, aprire e chiudere, che è una problematica femminile, [...] che ha a che fare con un aspetto di natura, di essenza»³⁷. Le sinuose linee del pannello, associate all'organo sessuale femminile con la sua geografia concava e convessa, vengono evidenziate da tratti oro, due parentesi che riproducono la forma ambigua della mandorla mistica. Anne-Marie Sauzeau Boetti, recensendo la mostra su "Data", riferisce di una risposta da parte dell'artista al tentativo di 'eufemizzazione' operata dalla cultura nei confronti del sesso femminile, mediante il processo di simbolizzazione del rapporto «*stoffa-corpo-donna*»:

[...] la rappresentazione del sesso della donna è ambivalente e ricca: è una pratica di discesa verso l'ombra, verso l'EUFEMIZZAZIONE che risulta da questa ambivalenza: da una parte non è più la Y esaltata come fonte di vita, ma ridotta a un magro segno grafico della mancanza, della negatività. Dall'altra parte col gioco del velo che occulta e nega questa negatività,

avviene una vera inversione della polarità negativa, che ripropone il sesso femminile ALTROVE, cioè DAPPERTUTTO, eufemizzato ma ossessivo³⁸.

Le forme individuate da Santoro ricordano il simbolo primordiale della dea lunare, adorata nelle civiltà arcaiche. Secondo Sauzeau le foto anatomiche di vagine realizzate da Santoro in *Towards New Expression* dimostrano una sorta di irriverenza eretica, del tutto lontana dalla provocazione pornografica, e opposta a tutte le riletture ortodosse. Il processo di riappropriazione del mondo da parte della donna può ripartire proprio da questa parte rimossa, rimasta nell'ombra, ma caratterizzante il proprio 'animus', che permette la propria affermazione come 'diversità'³⁹. L'analisi della critica risulta del tutto interna alla prospettiva femminista del processo di liberazione attraverso il riconoscimento della propria diversità sessuale. Nel 1977 Suzanne Santoro partecipa alla X Quadriennale nazionale di Roma, nella sezione *Artisti stranieri operanti in Italia*, con un gruppo di opere realizzate l'anno precedente, appartenenti alla serie *Black Mirror*⁴⁰. Si tratta di tasselli in legno e poliestere su cui l'artista incolla delle fotografie che tratta successivamente con una resina, creando una patina oscurante in modo da generare un effetto di riemersione da un passato poco decifrabile⁴¹. *The Family*, composto da 12 tasselli per una misura complessiva di circa due metri per uno e mezzo, mostra un gruppo familiare intorno alla tavola, che si rivolge con lo sguardo allo spettatore. L'indeterminatezza visiva, procurata attraverso la patina oscurante e la superficie specchiante, crea disorientamento e difficoltà nella fruizione, suggerendo l'idea di una sorta di 'evaporazione' delle memorie contenute nell'immagine, e contemporaneamente sollecitando l'interesse dell'osservatore attraverso il richiamo diretto dei volti scrutanti dei personaggi. L'opera dimostra anche un'indagine sul tema della famiglia patriarcale, qui con il capostipite a capotavola, molto caro al femminismo e materia di indagine anche di altre artiste, come Ketty La Rocca.

Americana di Baltimora, Stephanie Oursler (n. 1938) si stabilisce nella prima metà degli anni Settanta a Roma, portandosi dietro un passato di intensa attività politica in vari movimenti progressisti americani, tra cui quello per la liberazione della donna⁴². Dopo gli esordi pittorici, Oursler si avvicina alla *narrative art*, lavorando con fotografie prelevate dall'ambito extraestetico che associa a commenti personali, molto liberi e non sempre in collegamento con le immagini. Terreni di indagine sono il privato, con molte implicazioni autobiografiche, i mass-media (quotidia-

ni, riviste, cinema), la violenza, e, conseguentemente, la morte. L'adesione al femminismo è esplicitamente dichiarata⁴³. Oursler indaga l'intromissione del sociale nel privato: il sociale, sempre violento, agisce attraverso i mezzi di comunicazione di massa e determina l'atmosfera del privato, la biografia personale dell'artista, le psicologie delle persone. La sua poetica è ben chiarita in una breve nota inviata alla Quadriennale di Roma, in occasione della partecipazione alla decima edizione, 1977, nella sezione *Artisti stranieri operanti in Italia*:

Il mio primo ricordo visuale del mondo al di fuori di me stessa è stato un'enorme nuvola a forma di fungo, fatta dagli uomini. La Gioconda è venuta molto dopo, e poi i suoi baffi. Sento il disastro come sempre presente, il desiderio di salvare le cose e ricordare. Il mio lavoro è così. Resto una raccoglitrice di stracci, perché diffido il sacro, certo, accettato necessario⁴⁴.

Nel maggio del 1975, presentata in catalogo da Italo Mussa, espone 5 *Cuts* alla galleria Il Pasquino di Roma⁴⁵. Oursler recupera le pellicole di vecchi film degli anni Venti pressoché sconosciuti, ne seleziona alcuni fotogrammi, li stampa e li incolla su un cartoncino. Successivamente aggiunge delle didascalie a penna, a volte totalmente estranee all'immagine. Così forma cinque gruppi, cinque sequenze cinematografiche: «*Primo Tempo; (Untitled); ...loosing all let her forget; He was romantic; ...up in the air*». Le immagini dei film conservano la propria storia, il proprio passato incerto, attraverso i graffi, le cancellature, le bruciature, segni indelebili della vicenda esistenziale, variazioni emotive che l'artista percepisce su di sé. Come sottolinea Mussa, la narrazione si organizza su due piani paralleli ma divergenti, quello superiore occupato dall'immagine in bianco e nero, e quello inferiore occupato dalla didascalia. *Primo Tempo* riguarda l'infanzia, recuperata attraverso fatti personali ed eventi storici. La didascalia dei primi due fotogrammi, un palcoscenico con cantante e orchestra e un treno affollato con gente in partenza, recita «*Her mother died when she was 2. America entered the war later the same year*». L'uso frammentario della parola si avvicina in certi casi a un atteggiamento surrealista, sempre però carico di una consapevole condizione di dolore, chiaramente percepibile anche quando immagine e testo sono in totale disaccordo. Si procede così nella biografia dell'artista/biografia del sociale: *(Untitled)* e *...loosing all let her forget*, perdita dell'infanzia e prefigurazione dell'avvenire; *He was romantic*, amore e passione politica; *...up in the air*, sintesi del personale e della storia. Il

giorno dell'inaugurazione l'artista venne presentata da Dacia Maraini⁴⁶. Nel corso del 1975 intanto Oursler sta raccogliendo materiale per un nuovo lavoro, che esporrà per la prima volta nel dicembre dello stesso anno alla galleria Multimedia Arte contemporanea di Ebrusco, e poi di nuovo a Roma nel 1977 in occasione della X Quadriennale. *Happy New Year*, una sorta di calendario tipo *pin-up*, mostra, per i primi undici mesi, un particolare tipo di 'ragazza-immagine'. Le fotografie, tratte dai quotidiani, sono i ritratti di donne morte vittime di violenza⁴⁷. Dicembre, il mese della mostra, corrisponde all'oggi ed è lasciato vuoto, in attesa di una nuova morte. L'allestimento prevedeva dei grandi sacchi neri per l'immondizia pendenti dal soffitto, all'interno dei quali erano state raccolte pagine di giornali che riportavano, mese per mese, notizie di violenza e abusi su donne:

Undici striscioni di plastica nera formati dai sacchi neri per l'immondizia di Roma, pendenti dal soffitto, contengono le pagine strappate del giornale Paese Sera con le notizie sulle donne. È una concentrazione della nostra normale, sana vita, il passato/presente/futuro della donna, ogni giorno buttato via e ricomprato la mattina seguente⁴⁸.

L'artista insiste sull'operazione di rimozione della realtà insita nella moderna società capitalistica, dove la massa, a causa della paura, si dichiara cieca di fronte all'orrore, ripiegandosi nell'amore, nella verità e nella libertà. Ma questi ultimi, falsi miti, altro non sono che gabbie protette e limitanti. Le notizie di donne morte per violenza, lette nella serena quotidianità delle proprie case, irrompono come un fulmine a ciel sereno, che tuttavia rimane inosservato, sommerso dal fagocitante sistema della società di massa. La potenza delle operazioni di Oursler forse si concentra proprio nel cortocircuito che deriva dal mostrare la violenza e la morte come componenti dell'umanità, della quotidianità, al di fuori da ogni sacralizzazione o esaltazione astratta. Le donne vittime diventano protagoniste meritevoli di attenzione, in virtù della loro 'capacità' di morire. L'invito della mostra, parole dell'artista, recita: «Le donne sono almeno quietamente invisibili... Nei chiari mattini di abituale normalità, uno legge il giornale e la ragione eclissa la luna. Ci sono donne meritevoli di attenzione, eloquenti nel potere dato loro dagli uomini, di morire»⁴⁹. Nel 1976 le immagini di *Happy New Year* vengono modificate e raccolte nel volume pubblicato per le Edizioni delle Donne, *Un album di violenza*, con un'introduzione a cura di Manuela Fraire⁵⁰. Il contributo della psicoanalista, più che un commento all'opera dell'artista, costitui-

sce un saggio a sé, parallelo al lavoro di Oursler più che complementare. Le violenze inflitte alla psiche, ritenute comunemente irrilevanti, causano una falsa coscienza sulla violenza, mettendoci al riparo da ogni qualsivoglia responsabilità, grazie all'individuazione di un colpevole, essere massimamente perverso e caso isolato in un contesto sano. Secondo Fraire invece, la violenza rivela una sorta di creatività al negativo «che l'individuo esprime a livello di una soggettività distorta, ma certamente significativa e non muta». Il fondamentale ruolo della donna nelle lotte armate (si citano il Vietnam e la Palestina) dà possibilità di espressione e movimento al soggetto femminile, condizione subito ritrattata nel momento post-rivoluzionario:

È il momento post-rivoluzionario che vede ritornare la donna al ruolo passivo di subalterna. Ristabilita la pace sociale, la violenza che prima pervadeva le strade torna nelle case. Espropriata dell'uso eversivo della violenza, la donna è di nuovo relegata al ruolo individuale di vittima. Il compagno di lotta diviene l'oppressore, la famiglia il luogo dell'oppressione. L'estraneità provata per il colono, che era stata una delle molle fondamentali della rivolta, diviene complicità con l'oppressore.

In questa maniera la distinzione tra oppressore/colpevole e vittima/innocente si confonde, comportando caos e smarrimento nella psiche della vittima, complicità, ambiguità e vergogna. Lo stesso riconoscersi come vittime da parte delle spettatrici che leggono la notizia di una donna assassinata, determina una segreta collaborazione, un reiteramento della passività femminile e un mancato riconoscimento di sé in qualità di soggetto attivo in grado di operare il cambiamento. Fraire definisce *Happy New Year* una «raccolta della morte» che tenta di rintracciare un senso nell'accidentalità e nel caso, e ancora: «Rovistare nel passato con l'intento di esplorarlo e trovarvi un pezzo della propria storia, una traccia delle proprie morti: è questa la sciagurata pratica femminile. È però anche l'unico modo con cui le donne possono riappropriarsi della propria realtà di oppresse, guardandola infine attraverso i propri occhi»⁵¹. Oursler raccoglie immagini trovate, ricordi di vita, senza mai creare *ex novo*, ricercando un'unità spazio-temporale fatta di passato/presente/futuro, distruggendo la distanza tra privato compromettente e documentazione imparziale. Lo confermano le didascalie sotto ciascuna delle undici fotografie, brevi stralci frammentari di articoli di giornale: «Ott/75 Incontrò un ragazzo di nome Carlo al cinema; Mag/75 Venti anni prima suo marito era stato ferito sul lavoro; Giu/75 La quarta è

stata gettata nella sua automobile». Oltre alle fotografie presenti nella mostra di Erbusco, il resto dell'album è occupato da colonne di articoli di quotidiani, che riferiscono di morti violente di donne. Il ritmo è cadenzato da un'elencazione numerica sovrainpressa in rosso, non sempre cronologicamente ordinata.

Stilisticamente e tematicamente analogo è il lavoro pubblicato sul primo numero de "La città di Riga", intitolato *Arte e femminismo*⁵². Nel testo introduttivo all'opera, l'artista rintraccia nella rivoluzione femminista un nuovo punto di riferimento per la liberazione dell'arte dalla condizione schiavizzante di semplice intrattenimento decorativo, voluto dalla società capitalistica. Tuttavia la diffidenza e la scarsa consapevolezza propria agli artisti uomini portano a sottovalutare l'incisiva istanza di cambiamento del femminismo. Attraverso la messa in discussione dei paradigmi certi, anche gli artisti uomini potrebbero trarre grande vantaggio e liberare la propria creatività al di fuori delle convenzioni: «L'azione rivoluzionaria femminista accetta la necessità di un confronto interno e personale attraverso le dolorose stazioni memoria/rimpianto/rabbia [...]. È l'energia della prima rivoluzione che libera l'Arte e chi la produce. [...] Per l'artista uomo è venuto ora il momento di dichiarare le sue necessità e responsabilità politiche»⁵³. L'americana recupera lo stile di *Un album di violenza*, organizzando le pagine come colonne di giornale, associa liberamente stralci di articoli di quotidiani ancora sulle violenze subite dalle donne e immagini di diverso genere: reperti preistorici raffiguranti la dea madre, illustrazioni di rotocalchi degli anni Venti, lo *Scolabottiglie* di Duchamp, uno dei fotogrammi di *5 Cuts*. Una cornice nella parte superiore delle pagine, scritta in geroglifici egiziani, recita, in traduzione inglese, i versi della preghiera a una dea. L'interesse nei confronti delle divinità arcaiche accomuna l'artista alla ricerca di una primordialità femminile, al di fuori della cultura, cara anche a Suzanne Santoro. In generale l'operazione di Oursler sulla memoria, con l'appropriazione di immagini già fatte, attraverso le quali ri-tracciare la propria biografia, si avvicina molto ai lavori che contemporaneamente realizza il francese Christian Boltanski. I due artisti sono vicini anche nell'indagine priva di compiacimento nei confronti del dolore, della violenza e più in generale della morte. Tuttavia l'opera di Stephanie Oursler è inequivocabilmente identificabile come un lavoro 'di genere'. L'artista tornerà successivamente a indagare sé stessa attraverso prelievi esterni in una mostra curata da Romana Loda, nell'ottobre del 1979 a Brescia. Qui organizza un'installazione di nove scatole pendenti dal soffitto, il cui interno è visibile attraverso un piccolo foro

che lo spettatore deve aprire, togliendo il bossolo di proiettile che lo chiude. Ancora per mezzo dell'associazione di immagini, piccoli oggetti e didascalie, Oursler tenta di ricostruire la propria esistenza e, contemporaneamente, quella degli altri⁵⁴.

Sul tema della violenza trasmessa attraverso i mass-media opera un'altra artista romana, attiva in quegli anni a Bologna. Marina Amadio (n. 1932) costruisce inquietanti bambole di pezza e pezzi di manichini, che sistema in maniera analoga alle terrificanti installazioni dell'americano Edward Kienholz, rappresentando dei disastri urbani, come ad esempio gli incidenti stradali. La pelle delle bambole è formata da ritagli di rotocalchi e manifesti, così da dare l'idea, nelle parole di Cesare Vivaldi, di un'«epidermide umana martirizzata»⁵⁵. In quegli anni soggiorna a Roma per circa un anno, tra il maggio del 1977 e l'agosto del 1978, la fotografa americana Francesca Woodman, appena diciannovenne (1958-1981). Entrando in contatto con l'ambiente artistico romano e stringendo diverse amicizie, tra cui Suzanne Santoro⁵⁶, l'artista espone nel giugno del 1978 in una collettiva alla galleria Ugo Ferranti. Si tratta di un gruppo di lavori intitolato *From Space 2*, in cui si ritrae nuda nelle sale in sfacelo del proprio studio nel Rhode Island, tra le carte da parati o incastolata nel vetro⁵⁷. L'ambiente inospitale, caratterizzato dalle mura scrostate e dai mobili in stato di abbandono, entra in contrasto violento con la nudità femminile dell'artista. Nell'appartamento romano in via dei Coronari ambienta alcune sequenze fotografiche tra cui *Fish calendar-6 days*, una narrazione ad andamento cinematografico, fatta del gioco inquietante tra corpo, anguille e limoni. A Roma realizza anche il ciclo ambientato negli spazi dell'ex-pastificio Cerere in via degli Ausoni⁵⁸.

Nonostante la molto sentita appartenenza al femminismo di Simona Weller (n. 1940), la sua vicenda artistica rimane ad esso estranea, sviluppandosi sulla linea di un discorso esclusivamente estetico. Impegno politico e arte si mantengono su due piani nettamente distinti.

Nell'intervista riferisce:

Nel mio lavoro non c'è, né c'è mai stata nessuna prospettiva femminista. L'ipotesi mi fa persino ridere. Non dipingo perché sono nata donna, ma perché sono nata pittrice e fin da bambina ho desiderato diventare tale [...]. Quando affronto i problemi della pittura devo casomai fare i conti con le mie nevrosi. Se è vero che l'arte è spesso un'auto-terapia, la mia in particolare trova le radici in sé stessa e vi si alimenta. Il dato ideologico è a mio parere assente⁵⁹.

Dopo un primo periodo legato a una ricerca di carattere vagamente surrealista, la produzione dell'artista negli anni Settanta si orienta verso il linguaggio dell'astrazione lirico-segnica, sviluppando un'intensa indagine sulla scrittura e la parola. Nella serie *I giornali colorati* del 1971, pastelli ad olio su carta, Weller riproduce nel formato del quadro (70 cm per 50) le pagine dei quaderni degli scolari delle scuole elementari, eseguendo degli 'esercizi', quelli assegnati ai bambini che imparano a scrivere completando pagine con la stessa parola reiterata, ed esercizi di stile pittorico, sul segno, sul colore, sulle relazioni intercorrenti tra i due elementi. In alto scrive diligentemente la data, poi il titolo del tema, e completa il compito con il disegno di quello che ha imparato, ciliegie e gerani se l'esercizio è intitolato *I colori rossi*. Il voto 'della maestra' è incluso nella lavoro [fig. 9]. In questo modo la pittrice apprende e sperimenta il proprio lessico pittorico come una bambina che traduce per la prima volta il proprio parlare in scrittura. Le parole scritte disegnano paesaggi, facendo corpo unico con il colore, in un gioco che oscilla continuamente tra un accenno di figurazione, del tipo 'corvo/nero', 'grano/giallo', 'mare/azzurro', e la sua smentita nelle tautologie parola-rosso/colore-rosso⁶⁰. Federica di Castro individua in queste opere il momento di passaggio dall'"infanzia dell'arte" a quello della consapevolezza pittorica, attraverso un percorso di scoperta del mezzo, del linguaggio, dei punti di riferimento⁶¹. L'interesse nei confronti del mondo dell'infanzia è proseguito nella serie delle lavagne, pastelli ad olio su tela, realizzate nel 1972. Alcune di queste tele vennero esposte nel 1973 nella sala personale alla X Quadriennale, nella sezione *Situazione dell'arte non figurativa*. L'artista è una delle sette donne su un totale di circa 130 artisti⁶². Il passo successivo, tra il 1973 e il 1974, è la rinuncia ad ogni elemento estraneo e non attinente al proprio vocabolario. Il mondo infantile scompare; si conservano solo gli esercizi di segno e colore⁶³. Così Weller arriva alla definizione di un modulo ondulato, segno minimo del proprio linguaggio, che, reiterato ossessivamente, anima e definisce l'immagine.

Nella pittura-scrittura di Simona Weller è stata da alcuni rintracciata una discriminante femminile, *ductus* riconoscibile e simile a quello di altre artiste non figurative, come, per esempio, Carla Accardi. In questo senso è particolarmente significativo l'intervento di Maurizio Fagiolo in presentazione alla mostra personale tenuta alla Galleria d'Arte Paramento di Roma, nel 1976. Weller espone la serie *Lettera aperta a Mondrian* [fig. 10]: «"Arte sostantivo femminile", intitolavo polemicamente qualche tempo fa un articolo: perché dovrà pure esistere un "segno" femminile del lavoro artistico (che sia la pazienza, l'ordine, la memoria, o il bricola-

ge o semplicemente la discrezione). Ho conosciuto donne che avevano al massimo tutte queste qualità, che erano portatrici di questo “segno”»⁶⁴. Piuttosto che una presentazione, Fagiolo approfitta dell’occasione per parlare di una ‘condizione obiettiva’, quella della donna-artista. Lo stesso anno, anche Marisa Volpi Orlandini rintraccia nella pittura dell’artista un segno femminile: «Non abbiamo tuttavia ancora accennato alle motivazioni liriche di questa pittrice, che come donna vi si affida con giusta confidenza [...]. E su questo polo femminile (e romantico) della cultura moderna trovo straordinaria in Simona Weller la continua scoperta di sé nella riflessione e nell’immaginazione pittorica»⁶⁵; così come, due anni più tardi (1978), Marisa Vescovo: «La donna artista, in particolare, sente l’imperativo di ri-trovare un suo rapporto “diverso” con il “sociale”, che sia anche un modo di dare un ordine mentale al gesto, alla materia, allo spazio da esperire [...]. Simona Weller [tende] oggi a svelare per frammenti, con la massima concentrazione e con il minimo intervento, le inattese stratificazioni delle immagini depositate nel proprio “profondo”, in cui le pulsioni si coniugano al “femminile”, [...]»⁶⁶. L’indagine della pittrice sulla scrittura è forse in questo senso vicina all’urgenza di molto femminismo di riformulazione del linguaggio, a favore della definizione di un nuovo alfabeto propriamente e originariamente femminile. Tuttavia, la dichiarata separazione tra femminismo e arte che Weller sostiene, perché nell’accostamento dei due termini sente il rischio di ricaduta nel diletterismo, induce ad evitare qualsiasi tipo di associazione della sua opera al femminismo. Nella sua ricerca pittorica infatti, l’artista non pretende di fare piazza pulita di tutto quanto prodotto nel passato dagli artisti uomini. Nel catalogo per la mostra alla Galleria Paramento del 1976, accanto al testo di Fagiolo, Weller propone una singolare dichiarazione di poetica. Qui l’appartenenza al femminismo è dichiarata come componente imprescindibile della propria esperienza esistenziale, pur tuttavia rimanendo esterna allo specifico del proprio linguaggio pittorico. Il lavoro però, una volta concluso, trasmette i ‘sintomi della consapevolezza’ del proprio essere pittrice-donna:

Nel parlare del mio lavoro non posso prescindere dalla mia consapevolezza di essere donna, femminista, pittrice. Titoli questi, per l’opinione comune quasi sempre di demerito. La conseguenza di questa coscienza, della rivelazione che questa condizione è irreversibile, sono maturate lentamente e dapprima a livello inconscio anche nel mio lavoro. È nel mio lavoro infatti che, a lucidità acquisita, ritengo di riconoscere i sintomi di tale consapevolezza, [...]. Consapevole, quindi, che il mio fare arte “da

donna" non può prescindere dal già fatto dall'uomo, sono comunque certa che in futuro la creatività femminile sarà libera di esplodere in tutta la sua originalità e ricchezza. Forse è proprio tale certezza che mi dà il coraggio di resistere sulle barricate della pittura, la certezza di star contribuendo con tante altre compagne artiste, in tutto il mondo, all'avvicinarsi di questo futuro⁶⁷.

La pittura-scrittura di Weller rappresenta per l'artista non solo un'invenzione, ma anche una nuova proposta di comunicazione.

Il caso dell'artista romana di nazionalità svizzera Elisabetta Gut (n. 1934) è analogo. La produzione dell'artista negli anni Settanta è incentrata sulla linea della non figurazione, adottando il costruttivismo come punto di partenza, e aspirando contemporaneamente alla rottura dello stesso, allo squilibrio degli assi di sviluppo interno dell'opera⁶⁸. La ricerca ottico-oggettuale dei cilindri e dei cono, realizzati in fogli trasparenti di perspex su cui l'artista applica strisce adesive colorate, è inequivocabilmente interna alla prospettiva estetica. Anche Mirella Bentivoglio, artista e critica molto attenta al femminile, non individua alcuna discriminante o *ductus* specifico di genere⁶⁹. L'esperienza femminista di Gut rimane, come per Simona Weller, un importante percorso di vita, ma decisamente slegato dal fare artistico:

Ho fatto il femminismo con Carla Lonzi autrice di *Sputiamo su Hegel...* C'era l'Accardi, io, Simona Weller. [...] è servito per la collettività ma... personalmente... a livello creativo, no; (mi è servito) a livello umano, moltissimo [...]. Il matrimonio, l'aborto, il divorzio, erano... lontani, cioè erano problemi sociali lontani dal mio modo di essere artista, lo devo dire sinceramente. Comunque devo dire che il femminismo lo hanno fatto le donne che ho incontrato nella vita. Più femminismo di quello!⁷⁰.

Ciononostante, il lavoro di Gut, a detta di Nello Ponente e Guido Montana, non è un'operazione estetica completamente estranea al contesto storico-sociale. I due critici vi riconoscono la presenza dell'inquietudine della nevrosi dell'uomo contemporaneo, nella sua contraddittoria quotidianità: la scelta costruttiva rappresenta una sorta di parentesi carica di significato, un'*epoché* colma del turbamento del mondo moderno⁷¹. Il femminile in Elisabetta Gut emerge semmai nelle opere degli ultimi anni Sessanta, *assemblages* su tele successivamente ricoperte di uno spesso strato di gesso bianco. L'artista raccoglie vecchi oggetti carichi di memorie (bamboline, mostrine militari, fiori e rami secchi, pizzi, ex voto, forme geometriche) e li risistema sul supporto del quadro⁷². Attraverso

la modalità femminile di raccolta e conservazione di cose, ricordi, memorie, realizza un lavoro simile ai collage e disegni su carta di Giosetta Fioroni (anni Settanta), con la significativa differenza che i lavori di Gut diventano dei monocromi, ricoperti dalla patina gessosa. Così Bentivoglio: «Queste chiuse, gessose, imbiancate-lapidarie, acciecate-tattili “ibernazioni” (parola tratta dalla recensione di Lorenza Trucchi) dei simboli di un’esperienza esistenziale femminile, il corredo, le trine, la ragnatela sottoveste, i bottoni, [...]»⁷³.

Elisa Montessori (n. 1931), deve la propria formazione alla frequentazione del Gruppo Origine e dello studio di Corrado Cagli. Successivamente la sua pittura si avvia verso la ricerca di un primitivismo linguistico, con una particolare attenzione agli studi scientifici, che ritrova anche nei valori originari della cultura orientale, soprattutto in quella cinese⁷⁴. Negli anni Settanta l’artista adotta, come struttura base dei propri lavori, la forma quadrata, suddividendola in sottomultipli e applicando nei vari riquadri diverse elaborazioni grafiche, regolate nell’insieme da una forte disciplina interna, come a formare un collage molto regolare. Si tratta della serie dei *Tropismi*, termine recuperato dalla botanica (in linea con l’interesse scientifico), che indica le forze che predispongono l’orientamento delle radici degli alberi e dei rami. Non si tratta di una narrazione che procede per immagini consequenziali, poiché il disegno si sviluppa per ripetizioni e spostamenti⁷⁵. L’artista si mantiene sul monocromo, utilizzando garza, carta e cartoncino, e intervenendo con il disegno a china. In rare circostanze inserisce anche fotografie. È il caso dell’autoritratto *Dafne*, realizzato nel 1977 e stilisticamente vicino a certe soluzioni di orientamento femminile/femminista. Qui non c’è alcun intervento manuale dell’artista, se non nel montaggio dei vari scatti. L’utilizzo della tecnica meccanica della fotografia è piuttosto anomalo per Montessori, che preferisce sempre l’intervento diretto manuale. Tuttavia in questo caso la fotografia rappresenta una soluzione alla ribadita difficoltà dell’artista nei confronti dell’autoritratto, che qui infatti non è unitario ma realizzato attraverso particolari. Emerge di nuovo il dato scientifico, vissuto con grande intimità nell’associazione di frammenti del proprio corpo con foglie, rami, corteccia, tronchi. La commistione di scienza ed estetica ricorda certe soluzioni di *Urformen der Kunst* di Karl Blossfeldt (1928), o i ritratti botanici di *Die Welt ist schön* di Albert Renger Patzsch (1928), anche se in Montessori l’evidente presenza del privato rende l’immagine molto più tangibile. Affinità, equivalenze tra le linee del palmo della mano e le nervature di una foglia, tra le mani e i tronchi, tra i capelli e le foglie, con il richiamo esplicito del titolo alla metamorfosi⁷⁶. Forse

Dafne è l'opera di Montessori più interna all'influenza del pensiero femminista, nell'associazione della propria fisicità alla natura e nell'idea di auto-ritrarsi con il corpo e non esclusivamente con il volto.

Stilisticamente vicina alle soluzioni di Elisabetta Gut è l'opera dell'ombra Nedda Guidi (n. 1927) e della lombarda LeoNilde Carabba (n. 1938), attive a Roma negli anni Settanta ed entrambe entrate nella Cooperativa del Beato Angelico. La prima, eugubina, elegge la ceramica come mezzo espressivo privilegiato. Forma dei moduli geometrici che reitera secondo un ritmo predefinito, così da costruire delle opere ambientali che si armonizzano con una certa discrezione nel contesto, al di fuori delle pretese di monumentalità di certa arte minimale⁷⁷. Guidi tenta una ricollocazione della ceramica da elemento puramente decorativo, accessorio, a possibile strumento espressivo, alla pari delle tecniche 'ufficiali'⁷⁸. L'argilla, nella sua matericità, è l'elemento centrale di interesse, quasi a volervi rintracciare un principio originario, un archetipo primario. Le sculture regolari dell'artista, nonostante la disciplina geometrica, trasmettono un senso di umanità attraverso una sorta di epidermide morbida. Una lettura di genere che voglia riconoscere nell'argilla un mezzo più confacente al femminile che non al maschile sarebbe tuttavia fuorviante, riduttiva e semplicistica. Nella seconda metà degli anni Settanta Guidi realizza le *Tavole di campionatura*, una singolare operazione a metà tra il materico e il concettuale. L'artista sistema all'interno di teche lignee delle prove di impasti diversi, sperimentando nuove soluzioni con ossidi di ferro o pigmenti di altro tipo. Anche la ricerca di LeoNilde Carabba negli anni Settanta è lontana da un'intenzionalità femminile, nonostante il suo vivace impegno nel movimento delle donne. In un primo periodo (fine anni Sessanta, primi anni Settanta), realizza quadri a organizzazione geometrica, replicando un unico lemma corrispondente alla lettera greca Φ (*phi*), indagando gli effetti della luce sulla tela grazie anche a un pulviscolo di cristalli che spolverizza sul quadro. Così ricerca diverse possibilità di interazione opera-luce e propone allo spettatore una molteplicità di punti di vista⁷⁹. Successivamente abbandona quel simbolo a favore di esiti geometrico-decorativi a organizzazione più libera, mantenendo l'uso della ripetizione di un motivo e utilizzando tinte acriliche e rifrangenti.

Per il terzo gruppo di artiste l'appartenenza al femminismo o non è accertata, o vi è stata solo saltuariamente senza un'adesione dichiarata, oppure non vi è stata affatto. Gli esiti della loro ricerca si avvicinano tuttavia a un tipo di linguaggio che può essere interpretato in chiave femminista. È il caso di Anna Esposito (n. 1935), che alla domanda del que-

stionario di Simona Weller ne *Il complesso di Michelangelo* relativa alla possibilità di acquisizione di maggiore spazio per le donne artiste nel futuro, risponde:

Mi permetto di osservare che la domanda numero dieci è un po' viziata di una forma di femminismo di cui io, per la verità, ho sempre diffidato, non come aspirazione per l'emancipazione ma come protesta per una massa indiscriminata di donne che crede di raggiungere determinati obiettivi di affermazione come attraverso un'agitazione sindacale [...]»⁸⁰.

Ciononostante, il linguaggio pop intorno al quale si sviluppa l'opera dell'artista mostra diversi richiami al femminismo, a partire dai prelievi dall'ambito delle pubblicità e dei rotocalchi. Esposito vuole svelare l'inganno nascosto dietro le immagini dei mass-media, dietro il benessere, con un fare giocoso ma anche molto drammatico. In quest'ottica la donna, regina passiva delle riviste di moda, oggetto sessuale speculare alle merci vendute, è argomento di indagine privilegiato⁸¹. La critica dell'artista, il processo di demistificazione da lei compiuto, sembrano, a ragione, molto vicini alla protesta femminista. La prima produzione degli anni Settanta si sviluppa su una prospettiva iperrealista, che si prende gioco del *décollage* di Mimmo Rotella riproducendolo non per incollamento e strappo di manifesti, ma con il pennello sulla tela, come per esempio in *Abrasioni* (1971). L'operazione, utilizzando le parole di Maurizio Fagiolo, è una sorta di «lavoro su un lavoro», che implica l'idea del 'doppio' e della ripetizione⁸². Il gioco è riproposto in maniera un po' diversa in *Carne in scatola* (1971), questa volta con uno strappo vero e proprio. Così viene introdotto un elemento essenziale dell'opera dell'artista: porzioni di quadro che fuoriescono, rigonfiamenti aggettanti che invadono lo spazio della fruizione. In questo senso il lavoro dell'artista sfugge a una visione univoca, frontale e definitiva, implicando le categorie di spazio e di tempo. Se riprodotta, l'opera di Esposito si adatta più ad essere filmata che fotografata⁸³. La critica ai mezzi di comunicazione conduce l'artista ad alterare i dati dei mass-media, cambiandoli e falsandoli. Nella rielaborazione del tema pop di *Marilyn Monroe* (1972) l'immagine della diva viene filtrata, velata attraverso l'intervento ad incisione dell'artista, che vi disegna sopra una veletta. Simbolo del fascino femminile, la veletta è resa al di fuori della leggerezza e della morbidezza che la dovrebbero caratterizzare, ingabbiando la figura in un reticolo che, nonostante i pizzi, ricorda più una rete metallica. Il gioco, apparentemente divertente, nasconde una profonda inquietudine, ben esemplificata

dall'applicazione di una mano posticcia in rilievo, che fuoriesce dalla tela, perfettamente complementare all'altra mano fotografata. Le sporgenze di Anna Esposito ricordano quelle dell'americana Marjorie Strider, incentrate, nella seconda, sulle zone simbolicamente sessuali della donna (seni, natiche, bocche, ciglia). Ritorna utile il confronto con la statunitense anche per le opere *Rotoli e oliva* (Esposito, 1973) e *Girl With Radish* (Strider, 1963): due languide bocche femminili, mordono ora un'oliva, ora un ravanello. Esposito mostra la malizia contenuta nell'immagine ricercata dall'ideatore del manifesto⁸⁴. I rotoli di carta igienica insieme al cibo creano un cortocircuito che mette in luce l'aggressività del bombardamento pubblicitario. Lo stereotipo della donna come diva/oggetto sessuale è argomento di indagine in opere come *Donna Vogue* (1973). Il primo piano di una donna vestita alla moda, con l'esplicito richiamo alle letture femminili 'raffinate' di "Vogue" o "Cosmopolitan", viene destrutturato attraverso la ripetizione di alcuni 'tratti seduttivi': otto occhi e quattro bocche, mostrando l'aspetto di maschera inquietante sotteso all'immagine iniziale. Il procedimento della ripetizione è ancora più esasperato ne *Il grande mammifero* (1975), dove l'artista preleva l'immagine pornografica di una donna a seno nudo con le mani negli slip, allungandola attraverso la moltiplicazione dei seni (diventano otto) e della zona pubica con le mani nelle mutande (anche qui moltiplicate per otto). Un teatrino di orrori, di metamorfosi umane del mondo contemporaneo, affrontate con grande impudenza⁸⁵. Il grande mammifero di Esposito è sia animale in grado di nutrire il mondo grazie alla sovrabbondanza di seni a disposizione, sia oggetto di eccitamento sessuale per l'uomo, anche quest'aspetto fornito in gran quantità negli otto pubi. L'irriverente associazione donna-mammifero può esser anche letta in chiave femminista, tuttavia l'aspetto aggressivo e violento dell'opera sembra più in linea con una tendenza di carattere decisamente pop, analoga a certi esiti americani molto audaci (si pensi ancora a Strider o Tom Wesselmann), che può essersi sviluppata in completa autonomia rispetto all'istanza femminista⁸⁶. Ciononostante l'identità sessuale gioca un ruolo importante nel percorso estetico:

Come tipo di coscienza, anche se guardiamo le cose più ironiche o più drammatiche, quello che io sento, quello che ci metto (lo dico con molta civetteria), è la femminilità; questa, secondo me, è qualcosa di misterioso che viene fuori come per magia; un po' come i miei lavori che sembrano delle cose di un prestigiatore; e quando lavoro sembra un gioco ma è un gioco difficile, come è difficile essere persone, essere femminili senza essere femmine⁸⁷.

«Essere femminili senza essere femmine» forse significa proprio essere donne senza essere mammifero.

L'itinerario di Mirella Bentivoglio (n. 1922) è molto personale e si divide tra l'intensa attività critica e quella artistica. La sua età e la già avviata carriera negli anni del femminismo la slegano propriamente da una relazione di dipendenza. Tuttavia, il tema dell'identità di genere è uno degli interessi centrali, coltivato fin dalla seconda metà degli anni Sessanta. La ricerca della discriminante femminile nell'arte delle donne e nella propria opera rende Bentivoglio una figura di riferimento imprescindibile. Attiva nell'ambito della poesia visiva, l'artista realizza nei primi anni Settanta una serie di collage connotati da un'esplicita coscienza di genere. È il caso di *Ti amo* (1970), una specie di manifesto in cui si gioca sul tema dell'amare e del mangiare. Su uno sfondo nero uniforme Bentivoglio incolla una bocca femminile aperta e sistema la scritta 'ti amo', dividendola in tre parti secondo una linea diagonale, così da inserire la lettera 'am' all'interno della bocca. Il messaggio si complica inducendo lo spettatore (maschile) all'associazione tra il mangiare e l'amare: 'amo' (amare), senza 'o' corrisponde al suono onomatopeico 'am' del mangiare, ma anche all'inglese 'am' (to be), quindi essere. 'Ti' ed 'o', scritti in corpo più piccolo, perdono importanza, direzionando la visione sulla bocca/'am'. L'oggetto sessuale, esemplificato dalla bocca femminile, smette di essere disponibile e si propone come soggetto attivo, rivendicando la propria esistenza e, in un certo senso, anche pericolosità, nella sua capacità fagocitante e cannibalica⁸⁸. L'immagine della bocca di donna aperta come metafora della fuoriuscita dal mutismo secolare è molto ricorrente nell'iconografia dei manifesti femministi. Si confronti ad esempio quello realizzato per il Secondo Congresso del Movimento di Liberazione della Donna, tenutosi a Roma nel 1977, oppure una delle tante immagini delle manifestazioni di piazza, dove il motto '*facciamoci sentire*' è accompagnato ancora una volta dalla bocca urlante. L'analogia con l'opera della Bentivoglio è molto forte, tanto da far pensare a una relazione precisa. Il linguaggio come gioco apparentemente divertente, ma in realtà portatore di senso, è evidente anche in *Genesi della parola* (1973). Su una lastra di perspex l'artista colloca due ex-voto in argento con seni femminili, uno per ogni faccia della lastra, rendendo così l'oggetto bifronte. Sul davanti si leggono le due sillabe 'AM AM', mentre sul retro 'MA MA'⁸⁹. La parola nasce nel femminile, esemplificato dai due seni, e da un originario caos iniziale, si organizza nel retro, formando la parola 'mamma'. Come in *Ti amo*, il sessuale femminile (i seni), perde la propria cosalità inerte nell'affermazione 'sono sono' ('am am').

Apparentemente passive, queste opere rivelano a uno sguardo più attento un'attività nascosta. Ne *Il cuore della consumatrice ubbidiente* (1975), l'artista disegna un cuore fatto delle due grandi 'C' della Coca-Cola, inserendovi all'interno le restanti lettere, 'oca', cosicché il cuore diligente della consumatrice è un cuore di oca. Sullo sfondo un foglio di giornale della pagina degli annunci cinematografici dei film di serie B per uomini; qualche titolo: *Corruzione in una famiglia svedese; Milano violenta; La poliziotta fa carriera*.

La vicenda di Tomaso Binga/Bianca Menna (n. 1939), costituisce un caso a sé stante. Nonostante la mancata partecipazione alla militanza attiva, il suo percorso artistico è fortemente influenzato dal pensiero e dalle modalità femministe, a partire dalla scelta di un nome d'arte al maschile. L'operazione viene giustificata come una 'scommessa con gli uomini':

Io non ho mai fatto parte, devo dire, dei collettivi femministi negli anni '70... ci ha tutti attraversato con grande forza. Questo nome di uomo [...] l'ho scelto per contestare il mondo degli uomini, per... paradossale, per calarmi nei loro panni e vedere che succedeva, [...] perché in me c'era questa scommessa col mondo degli uomini... Era tra l'ironico e il gioco, era anche una provocazione forte. [...] Insomma era una contestazione paradossale e all'incontrario⁹⁰.

La questione identitaria si manifesta subito come un interesse privilegiato dell'artista, che sfida la società e il mondo dell'arte, orientati a favore del maschio, facendosi lei stessa uomo, sulla scia del ricordo delle grandi George Sand o George Eliot. Nonostante il nome maschile quindi, il sé di Tomaso Binga è chiaramente femminile⁹¹. Il ruolo della donna nella quotidianità, il rapporto con l'altro sesso, con i mass-media, l'indagine sul linguaggio e la riflessione autoreferenziale e provocatoria sull'arte costituiscono gli ambiti di sviluppo della sua ricerca, avviatasi proprio al principio degli anni Settanta. È difficile non rintracciare la matrice femminista in una dichiarazione del genere:

Il mio nome maschile gioca sull'ironia e lo spiazzamento; vuole mettere allo scoperto il privilegio maschilista che impera anche nel campo dell'arte, è una contestazione per via di paradosso di una sovrastruttura che abbiamo ereditato e che come donne vogliamo distruggere⁹².

Altrettanto inequivocabile l'adesione al femminismo nella poesia del 1975, *Una vittoria zittita*, dove Binga, ripercorrendo le lettere dell'alfabe-

to, costruisce la narrazione di protesta di un femminismo vincente, ma ancora una volta messo a tacere⁹³. Se ne deduce un'adesione personale al femminismo, intimamente sentita, ma non concretizzatasi nella militanza. L'artista, con grande libertà sperimentale, passa dalla *performance* alla costruzione di oggetti, approssimandosi all'ambito della poesia visiva. La fotografia è un elemento essenziale, quasi onnipresente, soprattutto nelle immagini di sé. Così come per le *performances*, anche le opere in forma di oggetto sono abitate da Binga con la propria presenza. Insomma, l'intervento attivo, quasi sotto forma di impegno politico-propagandistico, è un elemento da tenere continuamente presente per la comprensione dell'opera dell'artista. Nei primissimi anni Settanta lavora su supporti in polistirolo, costruendo una specie di tabernacoli del mondo contemporaneo. È il caso di *Autoritratto* (1971)⁹⁴; la forma vuota dell'imballaggio che originariamente conteneva l'oggetto nuovo costituisce per l'artista uno stimolo, una provocazione mentale, che la porta a recuperarlo, *objet trouvé*, e utilizzarlo creativamente. Sulla linea tradizionale del ritratto a mezzo busto, un polistirolo circolare forma meccanicamente la circonferenza di una testa con dei regolari capelli a caschetto. La forma delle spalle è resa da un altro pezzo di imballaggio. Successivamente l'artista interviene con il collage applicando un occhio dalle ciglia allungate e una bocca ammiccante. La scultura viene poi inserita in una teca protettiva in plexiglass. Un ritratto di sé spersonalizzante e ironico, ridotto all'osso, dove di Tomaso/Bianca rimangono due stereotipati attributi del femminile delle immagini dei rotocalchi: occhio e bocca. Il proprio riconoscimento di genere avviene attraverso i mass-media (collage), e il rifiuto (imballaggio); l'omologazione del femminile a oggetto operata nella società di massa rende l'autoritratto di Binga un autoritratto collettivo. La critica dissacrante alla condizione passiva della donna e alla sua riduzione a oggetto di consumo è una linea di indagine costante nei lavori in polistirolo. L'istanza polemica è chiaramente esemplificata in *Donna in scatola* (1972), opera sull'impossibilità di movimento della donna. Sul polistirolo semicilindrico l'artista incolla l'immagine di una figura femminile di spalle, accovacciata in raccoglimento. L'oggetto è incapsulato nel plexiglass, elemento che amplifica la chiusura e l'impossibilità di movimento⁹⁵. Stilisticamente raffinata e attraente come le immagini patinate delle riviste, appetibile come le merci confezionate del mondo moderno, l'opera-donna è pronta per l'acquisto. Il tema dell'immobilità, particolarmente caro all'artista, è interno alla riflessione sulla società consumistica, massimamente ingannevole nella diffusione dell'idea di libertà e libera scelta. Il benessere economico assicura la felicità nel mec-

canismo ossessivo di acquisto della novità e di eliminazione del vecchio, scaduto quest'ultimo, dopo pochi mesi di utilizzo, al livello del rifiuto. In questo atteggiamento polemico è rintracciabile tuttavia anche una critica aperta nei confronti del mondo dell'arte (tema caro anche a molto femminismo) protetto, sicuro e lontano dal dato reale. Binga necessita invece di un'osmosi continua con il mondo esterno, anche nel caso in cui esso sia ingannevole e corrotto, sorretto da falsi miti, aggressivo nei confronti della donna⁹⁶. Da questo punto di vista l'artista è molto vicina ad Anna Esposito: entrambe si impegnano nella demistificazione dell'inganno contemporaneo e guardano coraggiosamente dietro i filtri, facendo riemergere i significati nascosti. Il tema dell'ingabbiamento della donna, per esempio, accomuna le due artiste; si confrontino *La veletta* (Esposito, 1976) ed *Eva* (Binga, 1973) oppure *Solo gli uomini volano* (Binga, 1972). In *Eva* Binga recupera la vicenda biblica di Adamo ed Eva e del peccato originale. Catapultata dal paradiso terrestre alla durezza del mondo, la prima donna è costretta ad accettare l'immobilità perpetua e un ruolo predefinito, perché responsabile del peccato originale, macchia indelebile che porta con sé nella società contemporanea (il piccolo ovale, sopra la bottiglia in cui Eva è inserita, raffigura la veduta panoramica di una città moderna), abbracciando la mela. La figurina nuda di donna sembra interrogare lo spettatore se il ruolo affidatole sia proprio quello, ancora oggi, di immobilità. La risposta è inevitabilmente affermativa. Questo è certamente un punto di forza di Binga: lo spettatore ideale della sua opera, apparentemente, è maschio; tuttavia, il disorientamento, il cortocircuito, scattano proprio perché lei stessa, artefice, Tomaso, è maschio, ma un maschio posticcio, travestito. Lo sguardo di *Eva*, interrogativo, domanda allo spettatore maschio: «Io sono così? Devo essere così per essere donna?» e contemporaneamente «È così che mi vuoi?». Ma il 'gioco di prestigio', come quello di Esposito, è rivolto anche alle donne, è il «così ci vedono» o il «così ci chiamano» di Cloti Ricciardi⁹⁷.

Nel maggio del 1976 Tomaso Binga realizza la *performance*-installazione *Casa Malangone*. Riveste con della carta da parati, sulla quale ha precedentemente scritto, le pareti di una casa privata; la carta, decorata con un motivo a broccato, ricorda gli interni borghesi di cattivo gusto⁹⁸. L'intervento dell'artista è minimale, ma significativo: riempie a penna le strette strisce bianche che scandiscono il ritmo del decoro, con una 'scrittura desementizzata', indecifrabile, «scrittura subliminale, nel senso che essa agisce, [...] dentro di noi senza essere distratti dal significato corrente delle parole»⁹⁹. Alle pareti sono appese delle cornici vuote, che inquadrano nuovamente la carta-scrittura. Essa penetra dappertutto, dietro ai

mobili, dove nessuno può vederla, fino a diventare abito della donna stessa che produce questo flusso, infinito e misterioso come il suo mondo più intimo. Binga si rende oggetto, mimetizzandosi con la carta da parato, ma contemporaneamente anima e abita l'intero ambiente, soggettivizzandolo con il proprio linguaggio. Tra le mura domestiche, ambiente rappresentativo del piccolo mondo femminile, si sprigionano il movimento e la creatività. Tuttavia l'accento dell'operazione non pare così positivo. L'artista, ferma, addossata alla parete, ogni tanto si anima, ripetendo la poesia *Io sono una carta*¹⁰⁰. Al di fuori dell'apparente ironia, la ripetizione ossessiva della propria 'cosalità' indica che il tentativo di movimento e conquista di spazio attraverso l'invasione del proprio linguaggio rimangono limitati allo spazio circoscritto della casa, una vittoria zittita¹⁰¹. Il matrimonio tra Bianca Menna e Tomaso Binga viene ufficialmente celebrato il 15 giugno del 1977, presso la Galleria Campo D di Roma. L'artista scrive le partecipazioni e le invia ad amici, parenti, artisti e galleristi:

[...] Nel '77, dopo un periodo di rodaggio, diciamo così, di fidanzamento, ho fatto una performance in cui Tomaso Binga e Bianca Menna si sposavano. Ho mandato il biglietto di invito [...] in cui dicevo: 'Tomaso Binga e Bianca Menna oggi spose'. Qualcuno non ha capito che si trattava di una mostra infatti ci sono stati poi dei risvolti incredibili in questa performance. [...] Sono arrivati gli amici, i parenti, gli artisti eccetera che mi hanno portato dei regali... e inviato messaggi, telegrammi, biglietti d'auguri, che io ho attaccato alle pareti¹⁰².

All'ingresso del pubblico/ospiti in galleria, la cerimonia si è già svolta. Ne rimangono, come testimonianza, due foto-ricordo di piccolo formato, in due graziose cornicette. La prima è una fotografia d'epoca di Bianca Menna vestita da sposa, la seconda, eseguita per l'occasione, raffigura Tomaso Binga in ufficio. La sposa, all'aperto, appoggiata a una Fiat 500, regge in mano il mazzo di fiori; lo sposo, appoggiato alla scrivania con la macchina da scrivere, regge in mano dei documenti¹⁰³. La delicatezza e la sensibilità femminile dei fiori si oppongono alla razionalità intellettuale maschile dei fogli. La messa in scena dello sposo Tomaso corrisponde, nel percorso dell'artista, all'artificio dell'arte, che comporta, perché finzione, il proprio mascheramento, in un clima carnevalesco in bilico tra ironia e inquietudine, opposizione tra naturale (Bianca) e artificiale (Tomaso). In questa ottica si comprende la ragione del titolo al femminile plurale, 'spose', invece che l'abituale maschile 'sposi'. L'artista

ama giocare sulle assonanze del linguaggio tra maschile e femminile, tanto che nel falso cognome con cui normalmente la si chiama, Binga, riecheggia chiaramente il nome proprio Bianca. La mostra ha l'aspetto di una retrospettiva della relazione di coppia, progressiva appropriazione del ruolo e dello status di artista per Bianca Menna, che ha determinato la propria mascolinizzazione¹⁰⁴. Vi si trovano oggetti e immagini che rivelano le origini del suo lavoro, compresa qualche opera del padre. Forse con *Oggi Spose* Bianca Menna vuole dire anche che la donna-artista necessita, per la propria affermazione, di un mascheramento al maschile. Su questo aspetto mi pare che l'opera dell'artista non voglia essere divertente, ma anzi esprima la consapevolezza di un percorso di grande sofferenza, seppure affrontato con ironia¹⁰⁵. La ricerca sul linguaggio informa l'*Alfabetiere Murale* del 1976, utilizzato lo stesso anno nella *performance Scrittura vivente*. I cartelli delle lettere affisse nelle aule delle scuole elementari, corredate da un disegno esplicativo del singolo carattere, diventano una scrittura corporea. L'artista si fotografa nuda, riproducendo col corpo la forma delle lettere maiuscole dell'alfabeto. La riscrittura del vocabolario avviene attraverso un corpo di donna, che trasforma la bidimensionalità immobile del cartello in una scrittura vivente, abitata. In linea con gli esiti della poesia visiva, la scrittura diventa immagine, e viceversa.

Collettivi, associazioni e mostre

All'inizio del 1976 nasce nei pressi del Pantheon la Cooperativa di via Beato Angelico, primo spazio espositivo stabile gestito da sole donne. Formata da otto artiste e tre critiche, la Cooperativa rappresenta un luogo di espressione e ricerca sulla creatività femminile, attraverso il quale si offre visibilità alle artiste emergenti e si permette a quelle già affermate un nuovo tipo di riconoscimento sociale, caratterizzato in chiave unicamente femminile. Vi prendono parte Carla Accardi, LeoNilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, Silvia Truppi [fig. 11]¹⁰⁶. Il modello separatista di Rivolta femminile viene recuperato da Accardi, principale ideatrice dell'iniziativa, come prerogativa essenziale nella definizione di questo spazio alternativo, come risposta all'esigenza di autonomia artistica femminile. Infatti il gruppo nasce più su un sentire comune della propria realtà di donne artiste che su una linea di tendenza estetica unitaria. La

C.B.A. rappresenta per Accardi un tentativo di soluzione della presunta incompatibilità tra arte e femminismo dichiarata da Carla Lonzi. La Cooperativa, tuttavia, non è propriamente una sede di femminismo e solo alcune delle partecipanti hanno alle spalle esperienze di militanza e di autocoscienza¹⁰⁷. Suzanne Santoro riferisce di una presenza mista all'interno del gruppo, di femministe e non femministe¹⁰⁸. L'assenza dell'istanza politica rende la C.B.A. un luogo in un certo senso ibrido, vicino agli spazi espositivi alternativi autogestiti sorti a Roma in quegli anni, come *La Stanza* (novembre 1976) e *S. Agata de' Goti* (novembre 1978)¹⁰⁹. Certo, il fatto che la Cooperativa fosse formata unicamente da donne indica un'ascendenza femminista come clima di base che favorisce la nascita di esperienze di questo genere. Ma la mancanza di una comune linea politica di protesta rende in un certo senso la C.B.A. estranea a un'identificazione propriamente femminista, scelta che eventualmente rimane legata alla singola artista. Lo spazio espositivo viene inaugurato l'8 aprile 1976, con una mostra su Artemisia Gentileschi. Il cartoncino di presentazione dà spiegazione della nascita del gruppo: «La cooperativa nasce con il proposito di documentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiali, libri, fotografie»¹¹⁰. In esposizione vi è un solo quadro, *L'Aurora*, attribuito alla pittrice secentesca a seguito di uno studio realizzato da Eva Menzio sulla base di una lettera di Filippo Baldinucci¹¹¹. Elisabetta Rasy su "Paese Sera" recensisce la mostra come una proposta «irregolare»:

La prima mostra – ideata da Eva Menzio e da lei realizzata dopo discussioni collettive – è indicativa delle intenzioni del gruppo: un unico quadro, un'artista del passato, un giornale sull'artista fatto solo di citazioni di documenti e testimonianze d'epoca. Una proposta "irregolare" per recuperare uno spazio "femminile" per le donne che si muovono nell'abito delle arti figurative¹¹²

L'apertura della galleria sotto il nome di Artemisia è una scelta consapevole. Il recupero delle presenze artistiche femminili escluse dalla cultura ufficiale costituisce, come visto, un interesse largamente diffuso e Artemisia rappresenta un esempio particolarmente eloquente, che emerge a pieno titolo nel contesto artistico secentesco, dominato da ingombranti presenze maschili, a partire da Caravaggio¹¹³. Ma anche la vicen-

da biografica della pittrice secentesca, se letta in un'ottica femminista, risulta essere particolarmente significativa. L'immagine dell'artista sicura delle proprie capacità tecnico-linguistiche, che sfida le convenzioni sociali rifiutando il ruolo subordinato e conquista (via Orazio) l'accesso alla creatività deve aver giocato un ruolo decisivo nell'elezione di questa figura a simbolo della donna artista e delle altissime possibilità qualitative della pittura femminile. La biografia di Artemisia è inoltre legata alla vicenda dello stupro da parte di Agostino Tassi e alla caparbietà della donna, sollecitata dal padre, nella richiesta di giustizia. Gli atti del processo vennero pubblicati cinque anni dopo, ancora per opera di Eva Menzio per le Edizioni delle Donne. Tuttavia l'episodio della violenza e la vicenda in tribunale, primo processo per stupro della storia, erano già parzialmente noti e favorirono l'esaltazione da parte di molto femminismo di questa donna precocemente ribelle¹¹⁴. Così Menzio in apertura del volume del 1981:

Il nome e l'opera di Artemisia Gentileschi sono stati in epoca recente con forza riportati alla ribalta. Intitolate al nome di Artemisia sono sorte, numerose e un po' ovunque, associazioni e cooperative femministe, e il quadro di *Giuditta che scanna Oloferne*, ormai celeberrimo, è apparso riprodotto su pubblicazioni e riviste femminili a sostegno della tesi, fin troppo ovvia, che l'artista dipingendo vi abbia rivissuto la terribile esperienza di una violenza carnale subita durante l'adolescenza¹¹⁵.

L'indagine sull'opera delle artiste del passato proseguì con la retrospettiva della neofuturista Regina Bracchi, deceduta nel 1974, e la mostra della pittrice secentesca bolognese Elisabetta Sirani¹¹⁶. Dopo la personale di Suzanne Santoro in aprile, nel maggio 1976 Carla Accardi allestisce *Origine*, probabilmente la sua opera più esplicitamente legata al femminismo. In una nicchia all'entrata della galleria era esposto il ritratto della bisnonna, montato in una cornice antica; sulla parete si alternavano strisce di sicofoil trasparente e fotografie con i ritratti della famiglia di Accardi¹¹⁷. L'insolito uso della fotografia, legata alla biografia, al proprio privato, e il ritratto isolato della bisnonna propongono una ricostruzione della vicenda personale in una chiave matrilineare molto cara al femminismo. Da una parte la disposizione disciplinata e simmetrica di foto e sicofoil risponde all'idea di 'primarietà originaria', analoga alla riduzione al vocabolario organico primordiale delle pitture degli anni Cinquanta e Sessanta; dall'altra, la sottolineatura del privato riconduce l'indagine sulla biografia specifica dell'artista, estendibile a un'originarietà femmi-

nile generica, insita nell'idea della matrilinearità. La propria origine (di Accardi) viene così a corrispondere a un'originarietà primigenia, unificante. Il lavoro, come riferisce l'artista, oscilla tra razionalità e irrazionalità:

Origine [...] nasce come punto di confluenza di alcuni motivi e contenuti da me vissuti nell'elaborazione e analisi del rapporto tra conscio e inconscio, madre e figlia. Esso appartiene alla sfera del linguaggio visivo, ma non puramente ottico o celebrativo, piuttosto allusivo nella sua sottolineata armonia, ad un utopico raggiungimento di liberazione di tali conflitti. Il mio lavoro si pone su quella sfera della poesia e del gioco che indica il momento necessario e alternativo in cui si riposa l'accanimento di una ricerca di soluzione razionale: pausa per trovare il distacco o il respiro. Ho seguito il tema del rapporto tra madre e figlia, in prima persona (ho una madre anziana e una figlia adulta) in forma di osservazione che mi ha fatto prendere coscienza più corretta del problema. L'opera allude a diversi piani, motivi e riflessioni, rifiutandone la drammaticità non perché sottovaluta la sua esistenza, ma quale scelta affettiva e di scaramanzia¹¹⁸.

Forse, nonostante la rottura, la lezione di Carla Lonzi in *Autoritratto*, dove l'intromissione del privato si esplica attraverso l'immagine, può aver giocato un qualche ruolo in quest'opera di Accardi. Lo specifico femminile nell'opera dell'artista siciliana, tuttavia, non è una novità. Anne-Marie Sauzeau Boetti vi identifica i segni, le tracce dell'"altra creatività". La piccola «premessa privata» che precede l'analisi del lavoro di Accardi su "Data" individua un 'segno femminile' non nei segnali visivi, ma nel riconoscimento di tali segni come significanti di una valenza esistenziale femminile. Non una raffigurazione del femminile, ma la 'traccia' della diversa esperienza del reale e dell'immaginario¹¹⁹. Così pure le *Tre Tende* del '69-'70, esposte alla Biennale di Venezia del 1976, sono opera sullo specifico femminile, come già la *Tenda* del 1966, commentata in chiave proto-femminista su "Marcatré" insieme a Carla Lonzi¹²⁰. Oltre ad Accardi espongono al Beato Angelico Suzanne Santoro (aprile 1976), Silvia Truppi (gennaio 1977), Nedda Guidi (aprile 1977), Anna Maria Colucci (maggio 1977), Marisa Busanel insieme a Suzanne Santoro (gennaio 1978), più una partecipazione collettiva, nel maggio del 1977, all'interno del ciclo espositivo degli Incontri Internazionali D'Arte¹²¹. La C.B.A., in un certo senso, non fu del tutto estranea alla protesta femminista. Lo stesso esperimento di costruzione di un luogo autogestito da artiste donne, analogo alle tante cooperative americane di questo genere,

contiene in sé un'istanza di protesta, rivolta in primo luogo al mondo dell'arte, orientato fortemente a favore del maschio, così come alla società tutta, letta attraverso il microcosmo dell'arte.

Analoga all'esperienza della Cooperativa è quella dell'associazione Donna&Arte, nata nel 1977 su idea della scultrice e coreografa Rosanne Sofia Moretti. Il gruppo, costituito da sole donne, sorge come proposta di sostegno e promozione di una creatività libera e alternativa, al di fuori dei circuiti tradizionali poco attenti all'attività artistica femminile¹²². L'associazione è aperta alle donne impegnate professionalmente nelle arti visive, con indirizzi che vanno dalle arti tradizionali a quelle più sperimentali, con grande libertà linguistica. Le iniziative di Donna&Arte spaziano dalle mostre di pittura, scultura, fotografia, grafica, architettura, agli spettacoli di danza coreografica, proiezioni di film e dibattiti con sociologhe e insegnanti. In dichiarata sintonia con le istanze femministe, l'associazione risponde all'esigenza di visibilità e organizzazione delle donne artiste, schiacciate e ignorate da un sistema dell'arte sessista, luogo, così come per la C.B.A., di verifica della condizione di oppressione femminile:

[Donna&Arte] si pone come scopo la liberazione della donna dal suo stato di soggezione, che non si manifesta soltanto nella repressione da parte della società nei suoi confronti ad esprimersi liberamente, ma anche nell'impedimento a diffondere la propria opera d'arte e nella prevaricazione organizzata che condiziona l'esercizio della professione.

L'idea femminista dell'operare in collettività costituisce per D&A la prerogativa di base sulla quale attuare un superamento dei personalismi a favore del lavoro di gruppo. La linea operativa di fondo emerge dalle discussioni collettive, nel rispetto degli interessi espressivi dei singoli soggetti. Il contatto diretto con il pubblico si traduce nell'idea di «militanza artistica», verifica della validità della propria attività e stimolo alla ricerca di nuovi indirizzi: «Noi vogliamo un contatto diretto fra chi ha creato le opere e chi le vede: per questo siamo per una militanza artistica, che per noi significa presentare le nostre opere al pubblico, discuterne con la gente eliminando ogni diaframma»¹²³. Aderisce all'associazione Ida Gerosa, oggi computer-artista, ma all'epoca attiva ancora con i mezzi tradizionali. Riferisce di discussioni collettive sull'arte, sull'essere donne nel mondo dell'arte e anche della presenza di 'piccoli gruppi' di autocoscienza:

[...] ho incontrato il femminismo e il femminismo ha incontrato me. Ho cercato di capire, di approfondire fino a quando ho conosciuto Valentina Orsini, gallerista e critico d'arte. Valentina mi segnalò il gruppo "Donna & Arte" appena formato. Era stato fondato da Rosanne Sophie Moretti, che aveva una scuola di danza dove insegnava durante il giorno e la sera ci riuniva per parlare, organizzare mostre, eventi. In quell'ambito ho conosciuto tante artiste che incontro ancora. Alba Savoi, Maria Luisa Ricciuti, Marzia Corteggiani, Ebe Ghiglia, Rosanna Lancia, Gabriella Di Trani, Giancarla Frare, Giovanna Gandini... e altre. Ma anche Virginia Fagini e Anna Vancheri¹²⁴.

Gerosa realizza, tra la fine degli anni Settanta e il principio degli Ottanta, qualche opera in linea con l'istanza femminista, ma il suo singolare percorso prende rapidamente un'altra piega, con la scoperta nel 1983 del computer, allora chiamato elaboratore. Tra il 1984 e il 1986 lavora presso il Centro Scientifico IBM di Roma, sulla spinta della precoce intuizione delle nuove potenzialità offerte dalla tecnologia all'arte. Gerosa contribuì attivamente alla creazione del primo programma grafico in Italia¹²⁵. La prima uscita in pubblico di Donna&Arte si colloca tra il giugno e luglio del 1977, una mostra polivalente della durata di due settimane negli spazi di piazza S. Rocco a Frascati e nei locali ad essa adiacenti. L'idea di arte come processo operativo continuato, che si attiva nell'interazione con il pubblico, è alla base di *Operazione. Arte come procedimento*, realizzata dal gruppo romano con la collaborazione di alcune artiste venete. Le circa quaranta artiste impegnate nel progetto, più il Gruppo Autogestito degli studenti del Nuovoballetto, organizzano un programma che spazia dalla mostra tradizionale alla *performance*. La scelta di un luogo decentrato come Frascati, tutt'altro che secondaria, corrisponde alla proposta di un modello alternativo del momento espositivo: «Consideriamo Frascati un "campione" di presenza-indagine sull'ipotesi di una mostra decentrata». Si vuole così aprire «un discorso-incontro sull'arte contemporanea a dimensione d'uomo, [...] nell'affermazione che l'arte è un bene riservato a tutta la comunità»¹²⁶. La mostra occupava alcune sale interne e l'esterno della piazza con quadri, sculture, elaborazioni grafiche, foto, multipli; erano previste manifestazioni collaterali, con dibattiti sulla creatività, di cui uno su *Femminismo e creatività*, laboratori con i giovani, saggi coreografici di ricerca e proiezione di video-tape documentativi e film. Un anno e mezzo dopo le donne di Donna&Arte tornano a Frascati per verificare l'efficacia della manifestazione in rapporto alla sua persistenza nella memoria collettiva, mediante la somministrazione di un questionario a un campione di cento

persone¹²⁷. *Operazione. Arte come procedimento* è un significativo esperimento di riformulazione del rapporto spettatore-artista, del modello ufficiale di esposizione e dell'oggetto arte in generale. La così fortemente espressa esigenza di comunicazione aderisce al rifiuto dell'elitarismo insito nel sistema dell'arte e alla chiusura protettiva delle gallerie. Un sentire diffuso di 'fuoriuscita' espresso attraverso l'idea di arte processuale e nella scelta di luoghi extra-estetici e quotidiani è insito nel femminismo ma anche in molta arte contemporanea. Nel novembre del 1979 l'associazione partecipa alla rassegna *La donna e l'arte* nello spazio romano de La Marguttina. Realizzata, come l'episodio di Frascati, all'insegna della commistione di arti visive, musica, danza, teatro e poesia, la rassegna è divisa in cinque sezioni: *Nuove forze vive*, *Presenze diverse motivate*, *Nuove ricerche sceniche*, *La donna e il corpo*. All'iniziativa, autogestita e autofinanziata dalle partecipanti, oltre a Donna&Arte (nelle figure di Moretti, Vancheri, Campesan e Marina Lanzara), prende parte anche il gruppo femminista di teatro sperimentale de La Maddalena, con Dacia Maraini e altre artiste più o meno legate al femminismo, come Giovanna De Sanctis¹²⁸. Il secondo appuntamento di D&A porta nuovamente il titolo *La donna e l'arte*. L'insistenza del gruppo su questo binomio dimostra un'esigenza di riconoscimento identitario preciso, continuamente ribadito come per lasciarne impresso il segno nella memoria collettiva. Organizzata da Dea Giannini nel novembre del 1980, su un'idea di Rosanne Sofia Moretti e Maria Alfini, la mostra occupa gli spazi della galleria Il Canovaccio a via delle Colonnelle¹²⁹. Realizzata di nuovo con i propri fondi a causa del mancato aiuto finanziario da parte dell'Assessorato alla Cultura, la mostra polivalente era divisa in cinque spazi, corrispondenti ad altrettanti gruppi di lavoro, dedicati rispettivamente alle artiste romane, alle nuove leve, all'attività grafica, alla sezione *Narcisa allo specchio* e alle artiste per la pace. Al momento espositivo si alternano gli incontri diretti col pubblico. Fra artiste e critiche, giornaliste e operatrici visive di vario genere, partecipano Sara Campesan, Federica Di Castro, Adele Cambria, Maricla Boggio come autrice teatrale e critica, Elisa Piperno con il *teatro-danza*, Dacia Maraini con la lettura di poesie, Diana Rabito, la scrittrice Francesca Sanvitale e Rosanne Sofia Moretti con il *Dramma Coreografico*. A conti fatti, pare che i contatti di Donna&Arte con il femminismo siano stati molto maggiori rispetto a quelli della Cooperativa del Beato Angelico, soprattutto attraverso il canale del gruppo della Maddalena, rappresentato dalla figura di Dacia Maraini. Il gruppo rimane attivo anche nel corso degli anni Ottanta¹³⁰.

La formula delle mostre di sole donne era già stata proposta da Simona Weller, che in conseguenza della pubblicazione de *Il complesso di*

Michelangelo nel 1976¹³¹, organizza l'anno successivo, alla Galleria Giulia, una collettiva storica romana, coprendo un ampio periodo dai primi del Novecento agli anni Settanta. Riferisce:

[...] presentando *Il Complesso di Michelangelo* nella primavera del 1977, organizzai una mostra alla Galleria Giulia (in via Giulia a Roma), che durò da marzo a giugno. Era dedicata a quaranta artiste romane, dall'inizio del Novecento al 1977 e faceva il punto sulle varie tendenze: Futurismo, Valori Plastici, Scuola Romana, Astrattismo, Scuola di Piazza del Popolo, Arte Cinetica e Nuove Tendenze. Fino a prova contraria questa è stata la prima rassegna d'arte al femminile mai fatta prima di allora a Roma. Ebbe una rassegna stampa incredibile e un successo di pubblico enorme¹³².

Ne dà notizia su "Data" Anne-Marie Sauzeau Boetti, che apprezza la manifestazione nella sua volontà di evitare la definizione di una storia artistica parallela, e di favorire invece l'integrazione con la voce dominante sotto forma di contrappunto, nell'alternarsi di momenti di fusione e di distacco. Sauzeau legge il percorso storico della mostra in parallelo alle tendenze artistiche dell'arte ufficiale che, nell'avvicinarsi di fasi maschili e femminili, concede spazio oppure limita la creatività femminile¹³³. La mostra di Weller è molto esaustiva: per il primo Novecento Adriana Darù, Leonetta Cecchi Pieraccini, poi Pasquarosa e Deiva De Angelis; Benedetta Cappa Marinetti e Rosa Rosà per il Futurismo e Regina Cassolo Bracchi per il tardo Futurismo; Edita Broglio e Maria Mancuso per Valori Plastici; Adriana Pincherle e Antonietta Raphaël Mafai per la Scuola Romana. Il secondo Novecento è rappresentato da Bice Lazzari, Paola Levi Montalcini, Titina Maselli, Carla Accardi, Nedda Guidi, Carmegloria Morales, Giosetta Fioroni e Marilù Eustachio, fino a Mirella Bentivoglio, Simona Weller, Stephanie Oursler ed Elisa Montessori.

All'interno del femminismo militante, alcuni gruppi puntano sul valore espressivo dell'immagine, sfruttandone la comunicatività durante i cortei e manifestazioni di altro genere. Il 9 maggio del 1971 il collettivo di Pompeo Magno, futuro Movimento Femminista Romano, organizza a piazza Navona una mostra all'aperto, dal titolo *Chi sei veramente?* Le compagne del collettivo realizzano dei collage di foto tratte dai rotocalchi, li attaccano su una grande striscia di juta e li montano su una struttura tubolare ad andamento a spirale. Al centro della spirale, un albero fatto di tubi di plastica gialla che ricadono in alto a corolla raccoglie su ogni ramo ritagli di giornale che riferiscono della quotidiana violenza sulle donne.

Di lato vi sono un tavolino e un quaderno sul quale si raccolgono le adesioni delle donne che, interessate, vogliono cominciare ad incontrarsi con il gruppo. I collage, incentrati sul condizionamento dei mass-media sul destino della donna, sono accompagnati da commenti verbali, alcuni dei quali sotto forma di fumetti, come se le patinate fotografie dei rotocalchi assumessero parola, svelando il proprio inganno mistificato: sull'imposizione di profumi e deodoranti un'immagine di una coppia abbracciata con il commento «lei puzza... e lui??»; sulla maternità forzata la pubblicità di Prénatal con una bimba che guarda un neonato e il commento «predestinata»; al primo piano dormiente di un volto di donna truccato «la donna non vuole più dormire». La mostra è documentata nel volume pubblicato nel 1976 *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, raccolta delle azioni esterne del gruppo¹³⁴. La scelta di piazza Navona, in pieno centro città, determina una grande visibilità della manifestazione, prima uscita pubblica del collettivo romano:

La gente è incuriosita, l'insieme infatti è piuttosto strano; nello spazio magico ma assolutamente definito di piazza Navona c'è la presenza di un qualcosa che non è, in nessun senso, previsto. Si accendono discussioni animate ma sono soprattutto gli uomini quelli che vogliono parlare, chiedere informazioni, sapere che cosa vogliamo, chi siamo. Le donne invece guardano la mostra, guardano noi ed in genere vanno via. Noi siamo un po' interdette ma alla fine della giornata abbiamo tanti indirizzi di donne sul nostro quaderno¹³⁵.

Il Movimento Femminista Romano adotta spesso il linguaggio performativo e il mezzo dell'immagine come metafora visiva della novità femminista. Numerose le iniziative di teatro di strada e i cortei accompagnati da travestimenti e manufatti semi-artistici. L'8 marzo del 1976, durante il corteo per la Giornata Internazionale della Donna, trasportano un enorme pupazzo che rappresenta il patriarcato e, giunte a piazza Navona, gli danno fuoco¹³⁶.

Vi furono poi alcuni collettivi o piccoli gruppi di ricerca specifica sulla creatività femminile. Il Collettivo Femminista Comunista di via Pomponazzi 33 si forma nel 1972 dall'incontro di alcune donne del Manifesto, di Lotta Femminista e del Gruppo Gramsci, con lo scopo di integrare l'attenzione per il movimento di classe alle tematiche femministe. Si creano sottoformazioni con orientamenti non sempre unitari, che portano all'organizzazione di un convegno interno nell'ottobre del 1974. Ne risultano diverse commissioni di lavoro su temi specifici per l'inter-

vento nel sociale: donne e salute, donne e lavoro, donne e cultura, donne e psicoanalisi, donne e scuola¹³⁷. La commissione Donne e Cultura, formata da un gruppo di intellettuali, alcune delle quali legate all'Università La Sapienza, comprende presenze particolarmente attente al rapporto tra femminismo e arti visive. Vi prende parte Silvia Bordini, insieme, tra le altre, a Serena Sapegno, Anne-Marie Sauzeau Boetti, Elisabetta Rasy, Manuela Fraire. Un gruppo piuttosto singolare: Bordini è storica dell'arte, Serena Sapegno storica della letteratura italiana e Sauzeau Boetti critica d'arte; Elisabetta Rasy è una giornalista con una laurea in storia dell'arte; Manuela Fraire è una psicoanalista laureata anche in architettura, molto interessata alle arti figurative, che svolge, tra le altre cose, un'attività di grafica pubblicitaria¹³⁸. Nel 1973 il gruppo prende parte alla mostra organizzata da Achille Bonito Oliva nel parcheggio di Villa Borghese *Contemporanea*, significativo episodio che fa il punto sulla situazione delle tendenze artistiche internazionali. Pomponazzi partecipa nella sezione *Informazione alternativa*, con una mostra sugli attributi del quotidiano femminile:

Un momento di coinvolgimento oggi dimenticato e all'epoca da noi molto sentito è stata la partecipazione del collettivo di via Pomponazzi alla mostra *Contemporanea* organizzata da Bonito Oliva nel 1972 nel parcheggio di villa Borghese; ma nella sezione "Controinformazione", non in quella "Arte". Un microcosmo di oggetti femminili in una vetrina: la spirale, il diaframma, indumenti vari, strumenti e segni del lavoro casalingo e della cura del corpo¹³⁹.

Nel 1976 Silvia Bordini realizza insieme a Paola Agosti, Rosalba Spagnoletti e Annalisa Usai il volume *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*¹⁴⁰. La riflessione sulla pratica femminista attraverso le immagini del movimento stesso e la necessità di determinare autonomamente la propria rappresentazione visiva, al di fuori delle manipolazioni esterne, quasi sempre operate da un occhio maschile, sono le esigenze di base di questo lavoro. L'autrice delle fotografie è Paola Agosti, mentre l'organizzazione e la selezione delle immagini da pubblicare sono opera dell'intero gruppo. Il volume è organizzato per temi e registra alcuni importanti episodi della lotta: 1. *No all'isolamento*, 2. *Decidiamo noi*, 3. *Anche tra le donne fischia il vento*, 4. *Vogliamo anche le rose*, 5. *Una pratica diversa*, 6. *Riprendiamoci la vita*. Dai testi in apertura di volume, uno per ognuna delle quattro autrici, si rintraccia, nello stare e agire insieme delle donne all'interno del movimento, la nuova consapevolezza

del riconoscimento di sé come soggetto attivo che reclama, a diritto, spazi e visibilità. Il racconto dell'esperienza delle manifestazioni diventa quasi poetico, artistico, carattere che lascia intuire oggi l'intensità dell'episodio femminista, la sua assoluta novità, la sensazione di reale cambiamento dell'ordine sociale. Il passaggio dalle lotte del '68 al femminismo avviene attraverso la propria identificazione di genere, un nuovo sguardo sulla propria persona, autentico e senza filtri esterni:

Sentivo di non avere più il ruolo di prima – la compagna che va in piazza manifesta con i gruppi e i partiti, con obiettivi e rituali codificati e accettati – mi sentivo per la prima volta realmente diversa [...]. Cercavo senza accorgermene di costruirmi un ruolo, nuovo forse, in una situazione di pratica politica nuova [...]. Sentivo le nostre voci acute e squillanti, senza il sottofondo dominante delle voci maschili, cariche di rabbia e determinazione, quasi toccavo l'essere donne che c'era dentro¹⁴¹.

Ed è proprio attraverso il ri-guardarsi, per mezzo dell'immagine, che le donne capiscono meglio cosa stanno facendo, come una nuova epifanica consapevolezza, che si accende quando si è di fronte alla fotografia che doppia sé stesse¹⁴². L'immagine del femminismo, determinata qui dalle donne stesse e non più dal fotografo reporter maschio, è un mezzo per comunicare le proprie esperienze non solo verso l'esterno ma anche, forse di più, tra donne, per un'ulteriore futura crescita.

Il Collettivo Donna-Immagine intende portare i temi del movimento nel campo specifico della pittura, della grafica e del fumetto. Nel giugno del 1976 vengono presentati al Politecnico di via Tiepolo il documento programmatico e la mostra di disegni e grafica *Riprendiamoci l'immagine*, con opere di Adriana Argentini, Alessia Fani, Cecilia Capuana, Giovanna De Sanctis, Laura Cretara, Renata Mulas. Nel dicembre dell'anno dopo l'artista De Sanctis (n. 1939) presenta alla libreria-negozio Erbavoglio il libro *Maternità e nascita*¹⁴³, con testi critici di Mario De Micheli e Manuela Fraire. Il locale gestito da Emilia Siracusa e Carolina Puglignani, a metà tra centro culturale e negozio per l'infanzia, si dimostra particolarmente in sintonia con l'opera di De Sanctis, che indaga il rapporto donna-maternità¹⁴⁴. Erbavoglio infatti, oltre all'attività commerciale, è un centro didattico per l'educazione dei bambini contro il sessismo e per la presa di coscienza del ruolo delle madri.

In questa rassegna sui rapporti del femminismo romano con l'immagine vale la pena inserire la singolare esperienza della pubblicazione "Differenze", nata a Roma nel 1976, con l'intento di creare uno scambio

tra le compagne dei vari collettivi in uno spazio autonomo. Le fondatrici della rivista non crearono un gruppo redazionale, ma offrirono una struttura di informazione ai collettivi femministi autonomi dai partiti. La responsabilità di quanto veniva scritto era attribuita, di volta in volta, al singolo gruppo. Ogni pubblicazione, quindi, si presentava con caratteristiche e aspetto molto diversi¹⁴⁵. *Differenze 8*, dell'aprile, maggio e giugno 1978, viene realizzato dalle donne di Studio Ripetta. Le fondatrici del gruppo, Alessandra Bocchetti e Diana Perrone, prima studentesse e poi insegnanti al Liceo Artistico Ripetta, condividono insieme ad altre otto donne uno studio sul Lungotevere, luogo di incontro, riflessione e sperimentazione sul riattraversamento della cultura da parte della donna¹⁴⁶. La pubblicazione è un singolare esperimento di immersione del femminismo in un contenitore artistico, senza che si parli esplicitamente di arte. La copertina mostra un primo piano dell'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini con l'aggiunta del seguente commento: «...tutto ciò è niente di fronte al godimento di cui io parlo» [fig. 12]. Più che una rivista *Differenze 8* è la simulazione di una rivista, molto diversa dalle altre pubblicazioni, più tradizionali nella scelta dell'impaginazione e dei temi (ora la doppia militanza, ora l'aborto, ora la sessualità). Sfolgiandola, a tutta prima si ha l'impressione di un giornale normale, a impaginazione regolare nell'alternanza di articoli e immagini. A un'osservazione più attenta, invece, emerge un carattere surreale di fondo piuttosto disorientante. Il binomio base che sottende i vari interventi è quello scanzonato di femminismo-barocco. Se ne dà spiegazione, parziale, in uno dei primi articoli:

[...] se il barocco sbriciola, smonta, ricuce gli elementi già noti del classicismo, se il barocco inventa, manipola, cita, stravolge, produce eccessi, allora il barocco ci riguarda. L'idea mi piace: riprendiamoci la città ovvero riprendiamoci il barocco (ma sarà questa 'l'immaginazione al potere?') [...] Eppure se il barocco è diventato un termine dispregiativo, il femminismo chissà... E allora noi baroccheggiamo, tentiamo di giocare con le forme e con gli esseri, di dilatare il linguaggio, non di comprimerlo, d'imitarlo ammettendolo, di non fingerci 'arcadiche' in fiorellini, scritte a mano, naturalità, flauti, pastorelle e collage¹⁴⁷.

L'attraversamento della cultura comporta non solo il riconoscimento della storica assenza della donna da quest'ambito, ma anche la possibilità, oggi (1978) con l'esperienza femminista, di nuove letture e nuove prospettive. Anne-Marie Sauzeau Boetti suggerisce alle donne di Ripetta l'espressione «rigore incongruo» come regola base del gruppo, una «serietà e coerenza del tutto irragionevoli». Frantumare la struttura uni-

taria della cultura e selezionare le indicazioni necessarie al quotidiano femminile. Non fare piazza pulita di tutto ciò che è stato precedentemente, ma sbriciolarlo e prelevarne solo il necessario¹⁴⁸.

A Roma lavora anche il gruppo di operatrici cinematografiche formato da Rony Daopoulos, Annabella Miscuglio, Loredana Rotondo e Paola De Martiis. Alle prime spetta il merito di aver realizzato il primo film femminista italiano: *L'aggettivo donna*, nel 1971, inchiesta sulla condizione femminile dalle donne anziane alle operaie, all'aborto clandestino, alle bambine delle scuole elementari. Nel 1978 il gruppo filma il processo per stupro di gruppo ai danni di una diciottenne, svoltosi a Latina l'anno precedente, con l'avvocata Tina Lagostena Bassi alla difesa della giovane donna. Ne viene fuori il film *Processo per stupro* (1979), documento agghiacciante su una giustizia sessista e brutale. Il documentario è privo di qualsiasi commento aggiuntivo (tranne un'introduzione nei titoli di apertura che spiega l'antefatto), lo svolgersi della narrazione è completamente affidato alle immagini. Venne trasmesso e subito censurato dalla RAI¹⁴⁹.

Nel 1980 arriva a Roma la mostra milanese, curata da Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, rassegna seguita a un anno e mezzo di studi della storica dell'arte sul contributo femminile alle avanguardie storiche¹⁵⁰. L'iniziativa proposta da Vergine già quattro anni prima¹⁵¹, fuori dall'ottica revanscistica della protesta, ha lo scopo di rendere la giusta visibilità alle importanti esperienze estetiche delle donne del passato (dal 1910 al 1940), proponendo una prospettiva integrativa piuttosto che parallela all'arte ufficiale. In questo modo Vergine evita di inscrivere la realtà artistica femminile in un campo isolato dal resto, favorendo una visione unitaria e esaustiva, integrata al *mainstream*. L'esposizione dimostrò una presenza femminile attiva e tutt'altro che vicaria a quella maschile¹⁵².

Uno sguardo all'attività delle artiste in Italia

Allargando il punto di vista al contesto italiano, la situazione si caratterizza in maniera analoga. Se da una parte risulta inappropriato parlare di arte femminista, intesa come precisa tendenza estetica che mette insieme le artiste donne e contribuisce alla lotta, dall'altra si evidenzia, ora più che mai, una nuova attenzione allo specifico femminile in arte, segno distintivo della differenza sessuale espressa attraverso il codice estetico. Questo interesse, inedito nella forma e coltivato soprattutto dalla critica al femminile, sembra trovare giustificazione nel clima determinato

dall'esperienza femminista. Il proliferare delle mostre di sole donne, l'uscita allo scoperto di molte artiste e la ricerca della critica della discriminante femminile in arte si verificano perché nel Paese, e in tutto il mondo occidentale, è cambiata l'atmosfera. Il femminismo contribuisce in larga misura a favorire nuove possibilità, operando rapidamente, ancor prima delle conquiste politiche, un cambiamento nella prospettiva individuale delle donne. Si concretizza un clima differente all'interno del quale sorge la necessità di un segno femminile, specifico, inedito, riconoscibile. L'idea nasce proprio, non a caso, nel decennio del femminismo. Mirella Bentivoglio insiste su questa questione fin dagli anni Settanta, ripropo-
nendola anche negli interventi più recenti:

Le diversità dipendono da una differente struttura psicologica e dallo strascico innato che ha lasciato in ognuno la millenaria esperienza dei differenti ruoli legati ai due "generi" [...]. Aveva [la donna] una diversa sovranità sulla parola, totalmente privata. Dava il linguaggio ai figli. Conosceva il linguaggio come energia psichica, come spazio, materia; la burocrazia della parola le era estranea e in un certo senso nemica. Ciò rende oggi la donna estremamente idonea a un genere nuovo di comunicazione poetica, fondato sul segno linguistico mescolato all'immagine della materia¹⁵³.

Procedendo per orientative aree geografiche, l'analisi che segue è un tentativo di ricostruzione della produzione artistica femminile italiana avvicicabile, da un punto di vista linguistico, al femminismo. L'allargamento della prospettiva vuole avere lo scopo di inserire il caso romano, oggetto specifico della ricerca, in un contesto più ampio, così da permetterne una lettura più esauriente.

Tra le prime sperimentatrici italiane della poesia visiva troviamo la genovese Anna Oberto. Attiva già dalla fine degli anni Cinquanta, insieme al marito Martino Oberto, nell'ambito della ricerca interlinguistica con la rivista "Ana Excetera", l'artista concentra progressivamente il proprio ambito di indagine sulle origini del linguaggio, della scrittura infantile e del racconto, costruendo collage di fotografie e piccoli oggetti a cui associa interventi manuali di scrittura¹⁵⁴. Nel 1971 pubblica il *Manifesto femminista anaculturale* sul tema della liberazione e creatività della donna, dove l'analisi della mancata partecipazione femminile alla vita culturale è inscritta nelle condizioni socioeconomiche penalizzanti. La presa di posizione è a favore dell'azione rivoluzionaria:

Accettiamo una situazione razzista cui ancora le donne in cultura sono condizionate e usiamola come strumento rivelatore di scandalo di questa situazione. [...] perché le donne in cultura producono meno degli uomini? Si dà spesso una risposta facile: nell'attuale situazione culturale al maschile nessun lavoro creativo o non, libera la donna dall'occuparsi delle cose domestiche. Fino a quando non avremo formato una cultura nuova, con la partecipazione integrante attiva della donna, e nuove strutture sociali che sostituiscano il suo impegno materiale. [...] La liberazione della donna esige il superamento della contrapposizione categoriale uomo-donna, così come la liberazione dalla divisione tra attività artistica e passività economica esige il superamento delle categorie di arte e lavoro intese come complementarità strutturali dell'ideologia borghese¹⁵⁵.

Nella serigrafia *Poesia al futuro* (1975), Oberto raccoglie i suoi ambiti di ricerca privilegiati: l'indagine sulla radice delle lingue europee, la scrittura al femminile, il rapporto madre-bambino rivissuto attraverso la scrittura infantile dello scarabocchio, il mondo maschile razionale esemplificato dalla città ideale, l'autocitazione. Nella fascia superiore dell'opera colloca il titolo e il simbolo femminile ♀, con la lettera greca α all'interno del cerchio, come per indicare un principio originario femminile a cui è associata sulla sinistra la fotografia di un bambino; nella fascia sottostante cita una versione della sua *Anautopia per la città ideale*, opera sull'incontro tra il femminile e il razionalismo della prospettiva lineare centrica maschile; un banale disegno di due cerchi concentrici è accompagnato dal testo scritto a mano «corpo mente essere si manifesta il passato al centro è l'essenza il cerchio interno rappresenta il mentale il cerchio esterno simboleggia il corporale»; in ultimo, uno scarabocchio e l'incomprensibile esercizio di indagine sulle radici delle lingue indoeuropee, ulteriore citazione di una sua opera del 1967 (*Languatic Formula*)¹⁵⁶. Soluzioni più esplicitamente politiche nel precedente *Situazione. Giornale dei giornali*, collage su carta del 1971, rappresentazione visiva del *Manifesto anaculturale*, che descrive, appunto, la situazione-condizione femminile. Il ritaglio di giornale con su scritto «passivo d» (da leggersi 'passivo donna'), incollato sul viso di una ragazza sdraiata in terra, ne 'ostruisce' l'identità, passivizzandola; il riquadro sulla destra «dove prendi le idee?» indica forse la ristrettezza del mondo femminile, ridotto al domestico e caratterizzato dalla routine e dall'assenza di novità creativa; e ancora: «la donna è sempre soldato semplice» non si emancipa mai dallo stato subalterno, rimanendo incastrata ne «il lato debole».

La milanese Libera Mazzoleni (n. 1949) è una scultrice non figurativa attiva anche nell'ambito della *body art*. Nella sua prima personale al

Palazzo dell'Arengario di Milano nel 1973, insieme alle sculture in poliestere della fine degli anni Sessanta e dei primi anni del decennio successivo, l'artista installa pannelli in formica con inserti grafici e fotografici a carattere biografico e introspettivo: frammenti del corpo femminile associati a linee curve che richiamano le strutture delle sculture al centro della sala, commenti verbali sul tema identitario, fotografie di tessuti su sfondo nero. La prospettiva femminista è ben esemplificata dal libro-opera *Linee Complessi Essere* (1974), nato come risposta al rifiuto della concezione astratta e impersonale dell'arte, a favore di una fusione tra particolare e universale, pubblico e privato. La fluidità espressa nelle sculture ambientali rappresenta l'idea di compenetrazione delle cose nell'arte, discriminante di base dell'opera dell'artista¹⁵⁷. Stroncato da Barbara Radice su "Data" come opera immatura di un'adolescente in crisi¹⁵⁸, *Linee Complessi Essere* si colloca sulla linea di ricerca dell'identità attraverso il corpo e nel rapporto con i ruoli istituzionalizzati. L'operazione artistica, in un certo senso, si identifica con il corpo, è ad esso speculare: complessa, fragile, ma anche risolutiva¹⁵⁹. La figura nuda dell'artista di schiena, raccolta a sé, occupa le prime immagini del volume; su di essa si iscrive, letteralmente, l'intervento di Mazzoleni:

In passato, in buona fede mi sono preoccupata della mia evoluzione artistica, del suo linguaggio, senza rendermi conto del circolo esistente di strumentalizzazione culturale. Oggi rifiuto le stanche ideologie comuni e la loro produzione di false autonomie. Questa scelta, ha rappresentato per me un serio impegno, un impegno condotto attraverso una ricerca di autenticità, vissuta con piena coscienza e responsabilità. Dopo la mia ultima mostra, ho sentito la necessità di meglio documentare questo momento con questo libro, non ho voluto parlare in modo "artistico" o "letterario" ma, come con il mio lavoro ho voluto farlo con autenticità. Non importa ciò che ho detto, ma come e perché io l'abbia fatto¹⁶⁰.

Il concetto lonziano di autenticità sembra essere un'idea diffusa, costante, metafora del riconoscimento di sé attraverso la differenza sessuale. Il misterioso caso della morte della terrorista della R.A.F. Ulrike Meinhof, figura contraddittoria ma molto considerata da certo femminismo, è l'argomento della serie di fotografie del 1976 intitolata, appunto, *Ulrike Meinhof*, dove l'artista accosta incisioni storiche della caccia alle streghe a immagini della terrorista e a ritratti di sé stessa. La serie *Luca II 49*, dell'anno successivo, è un lavoro di sedici fotografie, sulle quali sono state stampate frasi tratte dal Vangelo di Luca. Mazzoleni interviene can-

cellando parti di testo, così da far emergere un senso diverso, sotteso, disarticolando il linguaggio. Il tema del corpo è centrale anche nelle *performance Afanisi* (1977) e *Narciso contro Narciso* (1979).

Napoletana attiva a Milano, Valentina Berardinone (n. 1929) lavora sul tema dell'impronta lasciata dal corpo su un materiale originariamente molle come il gesso che, una volta seccato, trattiene la traccia e la memoria dell'esistenza. Così in *Quintetto per mano destra* del 1977, archivia in cinque scatole nere munite di etichetta l'impronta di ogni dito della sua mano; la fisicità del calco tuttavia è in negativo, si concretizza in assenza, vuoto concavo, ma puntuale copia dell'evento passato, concretizzatosi in musica silenziosa, assente¹⁶¹. Il precedente *Frammenti arte italiana del XX secolo* (1973), serie di oggetti realizzati in resina, dall'apparenza organica, è una raccolta di documenti, reperti archeologici della contemporaneità organizzati scientificamente, catalogati dalle etichette.

Iole de Freitas (n. 1945), brasiliana di Belo Horizonte, lavora in quegli anni a Milano realizzando un'interessante ricerca di autoanalisi attraverso il proprio corpo e la fotografia, specchio di sé, reificazione della propria presenza, duplicazione materiale attraverso la quale ri-conoscersi e comprendersi, dialogare con sé stessa:

Adoperare le foto come mezzo di espressione mi interessa nella misura in cui mi lascia registrare il clima di un mio stato mentale. Il mio corpo è fotografato da me stessa; se un'altra persona adoperasse la macchina fotografica l'immagine ottenuta non sarebbe quella sulla quale io sola so di dover intervenire ad un certo momento. La percezione di chiunque altro muterebbe completamente il significato psicologico della situazione. Sento ancora un intenso bisogno di scaricarmi e intendo registrare più che documentare, tramite un'immagine progettata, determinati momenti che fanno parte di una ricerca intimista per arrivare a una conoscenza maggiore di me stessa¹⁶².

Le sei sequenze fotografiche *Introvert/Penetrare/Extrovert/Penetrare/Fear/Do not penetrate* (1973) denunciano l'ossessione dell'artista della visione di sé stessa allo specchio, un atteggiamento aggressivo che dimostra il disagio iniziale del rapporto con la propria immagine e il proprio corpo, percepito, quest'ultimo come esterno da sé, «corpo-buccia» indipendente ma comunque inevitabilmente aderente¹⁶³. Il corpo problematico, limite dal quale dover fuoriuscire, è forse una reazione all'esibizione forzata che se ne fa nel Paese di origine, «in Brasile si passeggia in bikini a migliaia»¹⁶⁴. L'artista inoltre ha alle spalle dieci anni di intenso lavoro

sul fisico, praticato mediante la danza. Il tema della violenza esemplificato dal coltello viene osservato in principio con distacco, diffidenza, non impugnato ma appena sorretto dalla punta delle dita in *Duelo* (duello) dello stesso anno. In *Extroversion e Fear* non viene neppure toccato, ma in *Penetration* si avvicina alla gola dell'artista, ferendola. L'artista dichiara la necessità di dover 'mettere il dito nella ferita' per avere conferma della realtà¹⁶⁵. Nell'intervista di Sauzeau Boetti su "Data" riferisce: «Non so se si tratta di ricerca di identità, proprio questa parola. Ma so che per avere dei rapporti con me stessa e con il mondo devo *prima conoscermi* [...] Il bisogno di una donna ha qualcosa di *particolarmente urgente*. Per arrivare a questa conoscenza, deve eliminare, arrivare al punto [...]. Anche gli uomini vivono questo processo, ma storicamente ha più urgenza, è più drammatico, nelle donne»¹⁶⁶.

Più interne all'ambito della militanza attiva le fotografe Paola Mattioli, Silvia Truppi e Marcella Campagnano. Le prime due, insieme ad altre cinque artiste – Adriana Monti, Bundi Alberti, Diana Bond, Esperanza Núñez e Mercedes Cuman – raccolgono, nel 1978, le proprie esperienze artistiche nel libro collettivo *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*¹⁶⁷. L'identità femminile viene indagata attraverso l'osservazione e la scoperta del corpo, la riflessione sulla maternità, sui ruoli, sulla propria immagine, il travestimento, il rapporto con la madre e le altre donne:

Questa esperienza ha portato a un approfondimento reciproco sui problemi dell'immagine, soprattutto con l'analisi di quegli elementi rimossi che il lavoro di gruppo tende a far riemergere. Come ci siamo viste, come ci siamo immaginate: la sequenza che una propone apre uno spiraglio su un modo di vedersi, stimola un approccio, una somiglianza, o al contrario una diversità per far circolare tra noi le immagini e i progetti, le idee delle immagini. Fare immagini vuol dire andare in cerca per tentativi di un nuovo punto di vista in cui riconoscersi [...]¹⁶⁸.

Il libro si struttura in una serie di capitoli organizzati individualmente, ai quali si affiancano interventi scritti a completamento delle immagini, nell'idea che «anche scrivendo proponi un'immagine»¹⁶⁹. La scoperta di sé attraverso il proprio corpo e il proprio immaginario coincidono con la scoperta del linguaggio della fotografia, qui strumento di indagine esistenziale¹⁷⁰. Nella sequenza fotografica di Mattioli che alle pagine 22 e 23 accompagna il testo *La frase dello specchio*, la silhouette-autoritratto a mezzo busto dell'artista che scatta una fotografia viene appesa a un filo e fatta oscillare, rivelando negli scatti le qualità del movimento e, contemporaneamente, la crisi di identità femminile, oscillante nel nuovo

ruolo di artefice, qui fotografa. Il *Travestimento* di Silvia Truppi, sequenza fotografica del 1976, è una riflessione sul ruolo; Adriana Monti usa la maschera, lo specchio e la relazione con le compagne per riconoscere sé stessa in *Tra me e me, e le altre*; *Non dimenticare il tuo originale* di Mercedes Cuman è un'auto-interrogazione sulla reale natura della propria identità e presenza, con interventi a inchiostro sulle fotografie con esiti analoghi a *l'Alfabeta* di Ricciardi. Il tema dello specchio è il *Leitmotiv* di tutti i lavori, metafora dell'autocoscienza, come in Iole De Freitas. La traduzione italiana nel 1975 del fondamentale volume di Luce Irigaray *Speculum: de l'autre femme* deve aver assunto un ruolo nello sviluppo di questa tematica. Irigaray, infatti, viene citata in un brano di Mattioli¹⁷¹. Il volume contiene anche l'esperienza del collettivo Le Pezze, a cui partecipano Diane Bond e Mercedes Cuman. Formatosi nel 1973 da un gruppo di studentesse dell'Accademia di Brera con l'intento di avviare un discorso di immagini e lotta, le compagne del gruppo raccolgono indumenti usati e vi intervengono con elaborazioni grafiche sul proprio quotidiano, sulla condizione subalterna della donna, pezza da piedi del maschio e della società¹⁷².

Marcella Campagnano realizza nel 1976 un libro fotografico intitolato *Donne Immagini*¹⁷³. Ancora una ricerca sull'identità e i ruoli. Il volume è diviso in tre sezioni, ciascuna introdotta da una pagina interamente scritta, che recita i ruoli tradizionali femminili di cui le immagini si fanno gioco, proponendo l'alternativa: «casalinga, prostituta, signora, signorina, amante, moglie, madre». La prima parte, *Il ruolo-i ruoli*, viene realizzata tramite il travestimento grottesco di una modella, ora sposina in bianco, ora vamp, ora segretaria sexy, ora hippy. La seconda, *Donne per strada*, è dedicata a immagini di donne incontrate per le strade di Milano, dalle bambine, alla nonna con nipote, alla signora con le buste della spesa, alle militanti (sullo sfondo dei manifesti del PCI e delle scritte di Democrazia proletaria). La terza sezione, *Ritratti*, raccoglie immagini di 'donne nuove', le femministe, le donne in lotta¹⁷⁴. Sulla stessa linea il lavoro successivo di Campagnano, questa volta collettivo, *L'invenzione del femminile*, e quello di Carla Cerati, *Forma di donna*, uno dei pochi esempi di sguardo femminile sul nudo di donna¹⁷⁵.

La trentina di cultura tedesca Berty Skuber opera nell'ambito della scrittura visuale con esiti molto personali sui temi del privato e del quotidiano. In quegli anni, dal 1973 al 1981, realizza la serie dei *Calendari*, sui quali registra, giorno per giorno, mediante parole, immagini, colore, la vicenda esistenziale di una donna, «versione verbovisuale della consuetudine diaristica femminile»¹⁷⁶. Il calendario *Jänner-Februar 1976*, prece-

duto dal motivo decorativo dell'ordito di una tela, prelievo della tradizionale attività artigianale femminile, è occupato da una profusione di immagini e parole in italiano e tedesco, in una mescolanza totale di vita e arte, impegni, appuntamenti, appunti sul proprio lavoro. Una curiosità: alla data *Samstag 14. Februar*, l'artista appunta «Il mistero svelato», collettiva di donne artiste organizzata da Romana Loda, a cui Skuber partecipa¹⁷⁷. Il tempo è uno dei temi privilegiati dall'artista, motivo guida che ancora il suo lavoro alla realtà¹⁷⁸.

Chiara Diamantini (n. 1949), marchigiana di Senigallia, dal 1975 inizia la sua ricerca tra linguaggio e immagine con la rivisitazione visivo-concettuale delle grandi opere letterarie del passato. Frammenti verbali da Kafka, Proust, Breton, Leopardi e Dante, vengono rielaborati mediante collage fotografici e cromatismi evocativi¹⁷⁹. L'oggetto di indagine di *E fu il sesto giorno* (1977) è la creazione della prima donna. Dal famoso brano del primo libro della *Genesi* sulla creazione di Eva dalla costola di Adamo, l'artista sceglie tre versetti (*Genesi*, 2.18, 2.22 e 2.23). Il prelievo visivo invece è sul *Polittico dell'Agnello mistico* di Jan Van Eyck (1432), che Diamantini scompone, selezionando alcuni pannelli. La fascia superiore è occupata da Dio Padre in trono affiancato dalla Madonna e da San Giovanni Evangelista; sulla fascia sottostante, in linea discendente Adamo, maschio figlio di Dio, sotto il quale è inserito il testo; nell'ultima fascia, in basso, Eva, nella solitudine del piano infra-razionale. Lo schiacciamento della donna da parte della razionalità e la sua esclusione dal piano della cultura ritornano in *Da una lettera di Carlo Dossi* (1977). La figura femminile nuda costretta nel limitato spazio tra due enormi libri e spaccata a metà da due distinte zone di colore fa da complemento visivo al testo: «perocché in esso cerco di raccogliervi la luce rosea del mondo femminile in quella maniera che nel precedente libro vi avea accumulato le tenebre. Senonché il bene che si può dire delle donne è purtroppo più scarso del male, e però il nuovo volume sarà minore per mole dell'altro». Il contrappunto con l'immagine è preciso: la luce rosea sulla sinistra, il volume nuovo sulla destra di grandezza maggiore dell'altro; la figurina femminile nuda, natura insignificante di fronte al raziocinio dell'uomo, alza le braccia in segno di disperazione.

L'argentina Verita Monselles (1929-2005), stabilitasi a Firenze, trasforma nei primi anni Settanta il proprio lavoro di fotografa di moda in indagine artistica sul feroce condizionamento operato sulla donna da parte dei mass-media e della società sessista. La presa di coscienza femminista, episodio fondamentale nella vicenda privata, costituisce il momento di avvio effettivo della sua ricerca estetica, precedentemente

tenuta da parte a causa degli obblighi familiari e dell'opposizione del marito¹⁸⁰. Il legame con il femminismo passa anche attraverso "Effe" che nel settembre del 1975 pubblica in copertina *Amore, amore II*¹⁸¹. Qui l'artista si autoritrae in una delle sue messinscene, nella veste di Madonna contemporanea, residuo deteriorato del ruolo sacro della madre. Monselles stessa, il viso truccato con un pesante maquillage, accetta passivamente il ruolo di moglie (vedi lo sguardo rassegnato e la fede all'anulare sinistro) e di madre di un Cristo fantoccio, bambolotto senza braccia e dalla gamba fracassata. Ecco l'amore del mondo moderno, la maternità contemporanea, lo splendore squallido dei trucchi, dei rossetti, degli smalti per unghie. Il travestimento, la messinscena, l'uso del manichino sono gli strumenti di base:

L'analisi della mia nuova situazione mi porta oggi a proporre in immagini la oggettivazione della crisi esistenziale della donna, con tutte le sue ribellioni verso i comportamenti codificati che le ha imposto una società strutturata in base al predominio maschile. [...] Nel mio lavoro oggettualizzo l'uomo in manichino per la sua rigidità culturale alle richieste della donna o l'uomo figlio immobile nel suo privilegio, piccolo speculatore che capitalizza al primo vagito l'amore materno, attraverso il quale accumula riserve inesauribili di energia¹⁸².

Alla reificazione della donna Monselles risponde con la stessa moneta. In *Amore, amore I*, (1974) trasforma l'uomo in manichino, bellimbusto ridicolo, rigido, ottuso, al quale, nel contesto aggressivo di un ambiente confusionale sovraccarico di oggetti dai colori saturi, guarda con certa perplessità. La violenza è una cifra distintiva nelle opere di questo periodo, ma anche la vena ironica nei confronti della religione e dell'arte del passato non è assente, si confronti la croce-sedere di *Ecce homo B/I* o la *Paolina Borghese come Venere Contestatrice*¹⁸³. A partire dagli anni Settanta Monselles collabora anche con Tomaso Binga, realizzando le fotografie delle *performances* dell'artista salernitana.

Due figure di artiste, attive già negli anni Sessanta nella formazione fiorentina del Gruppo 70, si dimostrano precocemente sensibili alla tematica dello stereotipo femminile offerto dai media: Lucia Marcucci (n. 1933) e Ketty La Rocca (1938-1976)¹⁸⁴. La carica eversiva interna al gruppo nei confronti della società dei consumi e del benessere borghese, così come per la *pop art* americana e britannica, include inevitabilmente la tematica femminile, oggetto stereotipato per eccellenza, metafora vivente dell'intervento aggressivo dei media sulla vita privata. È vero quindi

che il femminismo, in questo caso, si aggiunge a un preesistente clima contestatario. Marcucci riferisce:

Eravamo impegnate abbastanza, la poesia viva aveva anche una connotazione politica e il femminismo... arrivato dopo si è entusiasmato di queste cose e forse noi siamo state delle trascinatrici. [...] (Nella poesia visiva) c'è questa connotazione di ribellione. [...] Mi sono sempre sentita di non fare rivendicazioni di tipo femminista, almeno dentro il gruppo. Sentivo che le mie opere erano pari alle loro, se non meglio¹⁸⁵.

Dopo il '68 la ricerca del gruppo si avvia su indagini più isolate, solitarie, a carattere intimistico. Marcucci sceglie di concentrarsi su di sé, sulla propria fisicità di donna: attraverso l'impronta del proprio corpo interviene su manifesti e pagine di giornale, con una certa drammaticità espressionista. La corporeità organica, resa attraverso le macchie di colore lasciate dai seni e dal ventre, si sovrappone all'ordine ragionato dell'impaginazione tecnologica¹⁸⁶. L'ironia, cifra distintiva dell'artista contro lo sfruttamento consumistico dell'immagine femminile, informa *Il tema romantico della poesia* (1974), opera realizzata mediante il collage di immagini prelevate dal repertorio iconico pubblicitario e il segno diretto dell'artista. L'elegante mano femminile della poesia regge la mela biblica di Eva, trasformata, nella moderna società dei consumi, in un'altrettanto pericolosa bomba a mano¹⁸⁷.

Ketty La Rocca assume inizialmente le caratteristiche del gruppo fiorentino nell'uso dei ritagli di giornale, della segnaletica, dello slogan, del ribaltamento del segno. Successivamente sviluppa una ricerca molto personale mediante la combinazione di fotografia, segno verbale e segno grafico, avviando un percorso verso la progressiva sparizione, lo smarrimento dell'immagine, la sua riduzione a 'contorno verbale', e poi traccia. Interviene in questa maniera su cartelloni cinematografici e su vecchie fotografie che recupera nell'Archivio Alinari di Firenze, dove lavora. La sua attività di consulente in due trasmissioni televisive destinate ai sordomuti (*Nuovi alfabeti* e *Le mani*) la conduce alla svolta verso una forma inedita di *body art, performance* in cui l'artista seduta e con le mani su un tavolo procede a una comunicazione gestuale¹⁸⁸. Il lavoro manuale femminile finalizzato alla preparazione dei pasti, alla pulizia della casa, al cucire, tessere, ricamare, si tramuta in La Rocca in forma di comunicazione, ma interna al tema della sparizione, dell'immaterialità, comunicazione desemantizzata, incomprensibile, silenziosa, che lascia emergere una forte drammaticità di fondo. Così come per Marcucci, alla vigilia del

femminismo l'artista aveva già intrapreso in maniera autonoma il suo percorso sulla condizione femminile attraverso un processo di decostruzione dello stereotipo, ricerca vissuta in maniera molto consapevole¹⁸⁹:

Non è tempo, per le donne, di dichiarazioni: hanno troppo da fare e poi dovrebbero usare il linguaggio che non è il loro, dentro un linguaggio che è loro estraneo quanto ostile. Pertanto posso solo dire con un'inconsueta intimità, in questo spazio generoso e desolato ma libero che, codice alla mano, per quanto mi riguarda, ho tutti i difetti delle donne senza averne le qualità: un femminile negativo come le altre [...]. Le Mani, per esempio, troppo tardi per le abilità femminili, troppo povere e incapaci per continuare ad accaparrare, è preferibile ricamare con le parole [...]¹⁹⁰.

L'idea femminista di definizione di un linguaggio inedito caratterizzato al femminile è un'istanza diffusa, che riguarda anche la ricerca di questa artista. La tematica identitaria viene affrontata alla fine degli anni Settanta con le sculture in legno laccato nero chiamate *Presenze alfabetiche*, grandi opere tridimensionali che riproducono la lettera j, iniziale dell'io francese. La vaga figura antropomorfa, sormontata dal punto-testa, assume per l'artista il ruolo di *alter ego*, di propria duplicazione, tanto da porla accanto a sé nel suo letto matrimoniale. Nelle parole di Bentivoglio, «una contrapposizione di mater e logos, nella duplicazione di corpo e linguaggio, attribuita implicitamente ai due sessi»¹⁹¹.

Il panorama del Sud, meno fertile di quello settentrionale, presenta tuttavia un importante episodio di collettivo femminista di artiste, il gruppo napoletano Donne/Immagine/Creatività, al quale si è già fatto riferimento nel primo capitolo per i numerosi interventi teorici sulle pagine di "Effe". All'interno del gruppo spicca la figura del tutto eccezionale di Rosa Panaro, che sviluppa un percorso artistico molto personale sul recupero della tecnica artigianale della cartapesta, operando anche con il cemento, la resina, la ceramica e il collage. Figlia di una casalinga e di un pittore della domenica e decoratore di chiese di campagna, Panaro costruisce enormi e terrificanti cibi di cartapesta, giocando sul labile equilibrio tra verosimiglianza e artefatto¹⁹². Pannocchie gigantesche che ostruiscono il passaggio, melograni e noci grandi quanto una testa. Nella mostra *Mitilomania (cozze salvate e preservate)* del 1974, inquietanti lisce di pesce a grandezza d'uomo occupano lo spazio circostante, come nella messinscena teatrale¹⁹³. L'ossessione meridionale nei confronti del cibo, mito, religione popolare, si somma alla secolare attività femminile di preparazione dei pasti. Così Panaro prepara vivande degradate del mondo contemporaneo, enormi, tanto da nutrire l'umanità inte-

ra. Il suo attaccamento alle origini napoletane, barocche ed espressioniste, si concretizza nelle pizze e nelle tagliatelle, con la perfetta soluzione della cartapesta che produce un'adesione ripugnante alla materia, invischamento inquietante con la sostanza collosa:

[...] Quando frequentavo l'Accademia provavo un senso di fastidio e di limitazione verso i materiali tradizionali; questi, in particolare il bronzo, non mi consentivano di 'concludere' in prima persona gli oggetti. Le resine plastiche, sperimentate negli anni successivi, mi sembrava rispondessero meglio alle richieste della civiltà delle macchine e poco alle esigenze di una donna del sud quale io sono e mi sento profondamente. Al contrario l'uso della cartapesta mi sembra più naturale perché permette di produrre l'opera nella sua interezza annullando quella sensazione di espropriazione che l'uso degli altri materiali reca con sé. Un processo questo che sottintende, d'altra parte, un'analogica ricerca rispetto ai soggetti stessi delle mie opere, tutte riconducibili, almeno fino al '77, al mondo della natura¹⁹⁴.

Inevitabile il confronto con l'americano Claes Oldenburg, sia per l'interesse nei confronti del cibo, sia per la tendenza al gigantismo, sia anche per l'esito qualitativo della materia, in bilico tra il succulento e il ripugnante. E all'artista americano Panaro è molto affine anche nel processo metaforico di rappresentazione dello specifico geografico-culturale, filtrato attraverso il cibo: le tagliatelle di Panaro sono così inequivocabilmente napoletane da ricordare quelle mangiate con ingordigia da Pulcinella, così come le *French Fries and Ketchup* in vinile di Oldenburg sono inequivocabilmente americane, nel loro aspetto plastico e artificiale¹⁹⁵. Donne/Immagine/Creatività partecipa nel 1978 alla Biennale di Venezia nel settore *Arti visive ed architettura* nei Magazzini del Sale alle Zattere, organizzato da Mirella Bentivoglio, insieme al gruppo femminista varesino Immagine¹⁹⁶. Intanto nel 1977 le napoletane avevano organizzato la *performance Il vaso di pandora, Rovesciamento di un mito*, di cui si dà notizia su "Effe"¹⁹⁷. Tra le altre componenti del gruppo, Anna Trapani realizza alla fine degli anni Settanta una *performance* intitolata *La stanza* (1979), stilisticamente vicina a *Casa Malangone* di Tomaso Binga. Successivamente si dedica a una rivisitazione artistica dell'attività femminile del ricamo, linea di ricerca molto cara al femminismo. Mathelda Balatresi progetta negli anni Settanta delle *Bambole volanti*, manichini femminili di gomma ottenuti da matrici in gesso, che avrebbe voluto far volare sui tetti della città. Racconta così l'episodio:

Le bambole dovevano volare. Sollevarsi senza le ali. Non angeli. Donne i cui simulacri in lattice di gomma, riempiti di elio, dovevano sollevarsi come palloncini. Dovevano fingere poteri super, extra, ultra. Respiri, aspirazioni, espirazioni. Bambole che uscivano dalla mia testa, Athene volanti, più che danzanti. Non guerriere, semplicemente forti. Il progetto fallì per mancanza di fondi, le donne non hanno volato, ma un anno dopo un uomo qualsiasi "inventò" le bambole di gomma con le quali si poteva fare l'amore¹⁹⁸.

In questa rassegna su arte e femminismo in Italia bisogna menzionare brevemente alcune figure di riferimento estranee al panorama femminista sia da un punto di vista della partecipazione, sia per ragioni di anzianità, sia ancora per autonomia di percorso artistico, ma comunque significative nella produzione artistica femminile dell'epoca. La sarda Maria Lai (n. 1919) è un'eccellente rappresentante della traduzione artistica di alcune storiche attività artigianali femminili, come il cucito, la tessitura e la panificazione. Negli anni Settanta, recuperando la dimensione estetica quotidiana, Lai realizza delle *Tele cucite*, mutuando la forma del telaio sul campo del quadro¹⁹⁹. I *Libri-oggetto* della fine degli anni Settanta, scritti con ago e filo, lasciano cadere una pioggia di fili neri laterali, come scalpiti²⁰⁰. Anche la poverista Marisa Merz (n. 1931), dopo l'attività svolta al fianco del marito Mario, sviluppa, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, una personale ricerca sul tema del filo. In occasione della mostra *Arte povera + azioni povere*, tenutasi ad Amalfi nel 1968, deposita sulla battigia della spiaggia le *Scarpette*, piccole calzature realizzate con il filo di nylon e ferri da maglia. Nel 1976 espone *Altalena per Bea*, dedicata alla figlia, il cui contenuto autobiografico è motivo di incomprendimento da parte dei compagni di strada, segno emblematico di una singolarità di poetica e ricerca²⁰¹. Le 'scritture silenziose' di Irma Blank (n. 1934) sono messe a paragone da Mirella Bentivoglio alle cancellature aggressive di Emilio Isgrò: l'uomo cancella il preesistente, mentre la donna, che non ha storia, dà avvio a un discorso prelinguistico, registrazione dei ritmi interiori²⁰². La romana Giosetta Fioroni (n. 1932) passa gli anni del femminismo lontana dalla capitale, ritirata in una casa nelle campagne venete insieme al compagno Goffredo Parise. L'isolamento e il contatto con la natura si ritrovano nelle delicate opere su carta, dove l'artista interviene con il colore e il collage di piccoli oggetti, costruendo studi vagamente scientifici immersi in un'atmosfera magica²⁰³. Nell'ambito della *body art* lavorano in Italia con esiti di grande impatto la serba Marina Abramović (n. 1946) e la italo-francese Gina Pane (1939-

1990). Nella *performance* tenuta allo Studio Morra di Napoli (1974), Abramović espone il proprio corpo nudo, sul quale il pubblico è invitato ad intervenire con una scelta di 72 oggetti che «ognuno può utilizzare come desidera. Io sono l'oggetto. Durante questo periodo prendo la piena responsabilità»²⁰⁴. Nell'*Azione sentimentale* del 1973 Pane punisce il proprio corpo procurandosi ferite con una lametta. Un mazzo di rose, posto in corrispondenza del sesso, e le vesti bianche scelte dall'artista entrano in contrasto con la violenza in azione e quella visiva del sangue che fuoriesce dai tagli²⁰⁵. Parlando di sangue e di corpo, non si può tralasciare un accenno a Carol Rama (n. 1918), pittrice torinese dal percorso assolutamente eccentrico, che fa delle sue ossessioni l'oggetto della propria poetica. La sessualità femminile è indagata senza nessun pudore, dalle vagine alle mestruazioni, con un costante senso di handicap, inevitabile 'qualità' femminile²⁰⁶.

Il confronto con il caso americano

Il 3 giugno 1968 Valerie Solanas si reca alla Factory e spara a Andy Warhol, lasciandolo in fin di vita e guadagnandosi l'arresto. Durante la detenzione il suo editore Maurice Girodias pubblica, secondo accordi precedenti ma non definitivi, *S.C.U.M. Manifesto: Society for Cutting Up Men*²⁰⁷, programma che prevede l'eliminazione del sesso maschile per un «mondo nascosto, splendido, tutto femminile»²⁰⁸. Nel movimento femminista statunitense l'effetto di *S.C.U.M.* portò alla frattura del NOW²⁰⁹: la linea riformista di Betty Friedan si affrettò a rinnegare questo caso di ideologia deviante, mentre la linea minoritaria di T. Grace Atkinson offrì solidarietà alla detenuta. Sulla base del manifesto, si costituì un piccolo gruppo SCUM, ammorbidendone in misura consistente i toni, cancellando la rabbia e l'istigazione alla delinquenza. All'uscita dal carcere Solanas era furiosa contro tutte le femministe, perché, pro o contro, l'avevano ideologizzata, resa un modello, un simbolo, un punto di riferimento: «Non hanno capito che ho fatto un'opera d'arte»²¹⁰. Questo episodio del femminismo americano, gravido di conseguenze, costituisce un punto di partenza interessante per il confronto con il caso italiano. L'antefatto italiano, come visto, è *Autoritratto* di Carla Lonzi, che, ricordiamo, fu pubblicato nel 1969; l'antefatto americano può essere individuato in *S.C.U.M.*, o meglio nel tentato omicidio da parte di una femminista del principale esponente dell'arte pop avve-

nuto nel 1968, opera d'arte, a detta dell'autrice. La tentata eliminazione di Warhol, letta *a posteriori* e collegata agli sviluppi dell'arte femminista nordamericana, costituisce una presa di posizione precisa nei confronti del maschio, e nello specifico nei confronti di un maschio artista tra le presenze più riconosciute nel mondo dell'arte internazionale²¹¹. Il progetto estremo di Solanas, destinato in partenza al fallimento, esprime una delle caratteristiche fondamentali dell'arte femminista americana, assente, tranne alcune significative eccezioni, nelle esperienze del nostro Paese, ovvero una costante componente di aggressività, espressa soprattutto attraverso il corpo e le sue rappresentazioni, in maniera drammatica, spesso disperata. Due esempi rappresentativi. Durante la *performance Interior Scroll* (1975) Carolee Schneemann, vestita di un lenzuolo bianco, annuncia al pubblico che leggerà un estratto del proprio libro intitolato *Cézanne. She was a Great Painter*. Disfattasi del lenzuolo e cosparsa il proprio corpo nudo di fango, l'artista lascia cadere il libro e procede alla lettura di un rotolo di carta che estrae lentamente dalla vagina, contenente i passi di alcuni testi femministi da lei composti. Nancy Spero dichiara di aver sentito l'esigenza, intorno al 1972, di dedicarsi a questioni nelle quali si sentiva coinvolta in prima persona, come quelle femminili. L'esito è sul piano della violenza: «Volevo indagare realtà più tangibili, come la tortura e la sofferenza». In *Torture of Women* (1976) utilizza frammenti ingranditi del testo dei rapporti di Amnesty International sulle torture inflitte alle donne sotto i regimi totalitari, affiancandoli a figurine immaginarie e mitologiche, ispirate ad antiche divinità femminili egizie²¹². Su una linea così estrema opera a Roma Stephanie Oursler che però, non a caso, è anche lei americana. Una certa aggressività è rintracciabile anche in Anna Esposito e Tomaso Binga, ma sempre trattenuta su un piano intellettuale, molto più 'pulito' e meno disturbante. Fuori dal panorama romano, parlano di aggressività le fotografie di Verita Monselles e Iole de Freitas (un'argentina e una brasiliana), e le radiografie del proprio cranio di Ketty La Rocca, simbolo della malattia e della prossima morte. La differenza fondamentale alla base delle distanze tra l'arte femminista americana e la produzione artistica femminile italiana sta nella definizione stessa di arte femminista, appropriata per il primo caso, e inadeguata nel secondo. Le artiste americane vicine al femminismo si riuniscono precocemente in cooperative dove l'arte è coniugata al femminismo, è strumento di trasmissione di messaggi e, soprattutto, di lotta. L'arte è vera e propria militanza. Nelle americane vi è un auto-riconoscimento consapevole come artiste femministe. Ce ne dà misura la grande tela di May Stevens *Soho Women Artists*

(1978), dove l'artista si autoritrae insieme alle sue compagne di arte e di militanza Harmony Hammond, Joyce Kozloff, Marty Potteger, Miriam Schapiro, Sarah Charlesworth, la critica Lucy Lippard, includendovi pure Louise Bourgeois come figura di riferimento, capostipite della ricerca artistica femminile americana²¹³. Judy Chicago e Miriam Schapiro hanno un ruolo di fondamentale importanza nel processo di aggregazione che caratterizza la produzione artistica femminile statunitense di orientamento femminista. La prima organizza nel 1970 il primo *Feminist Art Program* a Fresno (California) e l'anno successivo, in collaborazione con Schapiro, il secondo al Cal Arts di Valencia (California Institut of Arts)²¹⁴. Ne consegue l'esposizione *Womenhouse* (1972), realizzata dalle due insieme a Faith Wilding e ad un gruppo di studentesse del *Program*. Ventiquattro donne si impegnano nella ristrutturazione di una casa a Los Angeles, dove la fusione tra spazio espositivo e spazio domestico è totale, mettendo in crisi i limiti tra arte e non arte. Si celebra la quotidianità del femminile, con una voluta noncuranza degli anatemi sull'intimo e sul privato: cosmetici, assorbenti e biancheria diventano materia artistica. Judy Chicago realizza l'installazione *Menstruation Bathroom*, dove da un cestino per rifiuti fuoriescono tamponi e assorbenti usati. In *Linen Closet* di Sandy Orgel un manichino di donna rimane incastrato tra gli scaffali dell'armadietto della biancheria²¹⁵. Più che un prelievo dalla sfera infra-estetica e la trasposizione nel mondo dell'arte, qui vi è un ribaltamento dei termini in questione: mediante un procedimento contrario all'idea dell'*objet trouvé*, appunto raccolto nella vita e ricollocato nell'arte, in *Womenhouse* è l'arte a funzionare come *objet trouvé*, prelievo culturale trasportato nel privato, nel quotidiano, in una vera e propria casa.

Rapidamente si sviluppa la necessità di riunirsi in cooperative artistiche di sole donne, dove la regola del separatismo è la risposta al riconoscimento storico delle istituzioni e delle gallerie private nei confronti dell'arte femminile. Su questa base nasce nel 1972 a New York *A.I.R. Artists in Residence*, su iniziativa di Barbara Zucker, Susan Lewis Williams, Nancy Spero, Maude Boltz, Mary Grigoriadis e Dottie Attie. Al gruppo fondatore si aggiungono successivamente altre quattordici partecipanti. L'adesione al femminismo non è univoca, vi sono militanti convinte, donne alla prima esperienza collettiva, fino a quelle che esprimono perplessità. La selezione delle artiste partecipanti è fatta in base alla qualità e allo stile dell'opera proposta. Parallelamente May Stevens fonda *Soho 20*, con un orientamento femminista più marcato. A Chicago invece sorgono *A.R.C.* e *Artemisia*. Questi luoghi rispondono all'esigenza

di visibilità delle artiste donne, che, più che in Italia, scelgono la via dell'aggregazione. In questo senso si può parlare per il caso americano di un'esperienza di conciliazione tra arte e femminismo. Anche se molte delle artiste esprimono dubbi nei confronti dell'ideologia politica, la metodologia femminista del separatismo permette possibilità senza precedenti. D'altra parte, la formula delle aggregazioni di artisti sulla base della lotta politica aveva avuto un precedente importante nell'*Art Workers Coalition*, formatosi in clima sessantottino, come protesta contro la guerra in Vietnam²¹⁶. È presente nelle artiste americane una tendenza al raggruppamento, speculare a quella del femminismo italiano, ma con la fondamentale differenza che negli Stati Uniti ci si riunisce, oltre che sotto il nome dell'ideologia, sotto il nome dell'arte. Il caso italiano è meno fertile da questo punto di vista, sviluppando situazioni analoghe, piuttosto che in fase di formazione del femminismo, solo nella seconda metà degli anni Settanta, momento in cui l'esperienza è stata sufficientemente riconosciuta ma anche parzialmente banalizzata da un nuovo stereotipo. La Cooperativa del Beato Angelico (Roma) nasce nel 1976 e dura solo due anni, Donna&Arte (Roma) nel 1977, Donne/Immagine/Creatività (Napoli) nasce nello stesso anno e non è una cooperativa ma un collettivo, privo di uno spazio espositivo fisso. Tuttavia la situazione americana non è così omogenea come potrebbe sembrare a tutta prima. Anne-Marie Sauzeau Boetti ne dà notizia su "Data", nel già citato articolo *L'altra creatività*²¹⁷, a metà tra una relazione sul suo soggiorno newyorkese e un'indagine sullo specifico della creatività femminile. Sauzeau mette in guardia le artiste dal possibile appiattimento sull'ideologia e registra opinioni contrastanti sull'idea di 'arte femminista'. Da una parte vi è la linea californiana del *grembismo* di Miriam Schapiro e Judy Chicago, che 'localizzano' la creatività femminile nel grembo e nell'apparato genitale della donna, «orizzonte un po' ristretto» secondo Sauzeau²¹⁸:

Nell'attività artistica gli uomini sono spesso molto intellettuali, coinvolti nel sistema, nei concetti, nelle idee, e riconoscono in questo le basi appropriate dell'arte. Le donne invece vengono educate in altro modo, attraverso i sentimenti e lontano dal pensiero astratto. Perciò le donne spesso si avvicinano all'attività artistica in maniera più diretta e la considerano veicolo di sentimenti. Tuttavia il linguaggio artistico odierno esclude un contenuto esplicito o l'orientamento sentimentale (Judy Chicago)²¹⁹;

A parte la vigilanza tesa a impedire il riflusso, ora bisogna andare oltre, nel creativo, che sia collettivo o singolo. Verrebbe da dire: ora che avete con-

quistato i vostri diritti civili come artiste, badate, la tensione militante alla lunga svuota l'immaginazione, perciò coltivate la solitudine – non più l'isolamento dell'emarginazione, ma la solitudine della meditazione – perché l'arte è singola e fatta più di eccezioni che di regole (Sauzeau-Boetti)²²⁰.

Altra posizione è espressa da May Stevens, vicina alla politica ma con una vena meno esaltatoria. Vi è poi il caso di Agnes Danes, che partecipa all'*A.I.R.* ma rigetta l'idea di 'arte femminista':

Ritengo che il mezzo per il cambiamento sociale sia la parola e non l'arte. Non mi aspetto che la mia arte, che potrebbe essere considerata di orientamento politico, cambi il mondo. Non credo che quest'arte sia manipolatrice o che possa realizzare effetti tali sulle persone da spingerle all'azione o addirittura educarle o propagandizzarle. Se la mia arte può confermare o affermare un certo modo di vedere il mondo, bene, però non è fatta per cambiare le menti (May Stevens)²²¹.

Non credo all'arte specifica delle donne, non c'è sesso in arte. L'arte femminista è pratica politica. [...] Mi chiedi se in questo processo faticoso di identificazione di sé stessa, l'artista donna scopre una regione di creatività biologica. No e no. Io credo nella mia mente, non nella mia vagina, a differenza di Judy Chicago. E poi non esalterei le donne circa la riscoperta dell'uncinetto, non voglio rimandarle in cucina (Agnes Danes)²²².

Un supporto fondamentale alle artiste arriva da certa critica militante, fatta da donne, e da una larga diffusione delle riviste specifiche. Oltre a Linda Nochlin che nel 1970 pubblica, su "Art News" il famoso articolo *Why Have There Been no Great Women Artists?*²²³, un appoggio costante arriva da Lucy Lippard, che sollecita lo sviluppo di una critica nuova, capace di stabilire criteri inediti per una lettura efficace dell'arte femminile, vittima di un incastro forzato nel linguaggio interpretativo tradizionale, orientato inequivocabilmente verso il maschio²²⁴. Tuttavia la necessità di formulazione di altri criteri, non è un'esigenza legata solo al femminismo, bensì un sentire diffuso nell'arte e nella critica americane, che mostrano insofferenza nei confronti della linea analitica formalista incarnata da Clement Greenberg. Sotto il titolo *Other Criteria* esce nel 1972 il saggio di Leo Steinberg, che propone il paradigma del *flatbed* (pianale tipografico) come nuovo parametro di indagine dell'arte americana a partire da Robert Rauschenberg, e classificando la nozione di planarità di Greenberg come un concetto-feticcio²²⁵. Un contributo importante alla definizione di nuovi criteri di analisi formati su un orientamento che

preveda la differenza sessuale, è fornito da Laura Mulvey nel saggio del 1973 (pubblicato nel 1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*²²⁶. Nonostante il campo specifico di Mulvey sia il cinema, l'analisi della studiosa sullo sguardo del fruitore, qualificato come culturalmente mascolinizzato, indipendentemente dal sesso, costituisce una proposta di analisi inedita e gravida dei conseguenze²²⁷. L'arte femminile negli Stati Uniti viene percepita come una realtà specifica e diversa dall'arte in generale già nel 1970, tanto da spingere la critica Cindy Nemser a un'indagine sulla valutazione della produzione estetica delle donne da parte degli storici dell'arte e dei critici. L'analisi venne pubblicata alla fine dell'anno successivo nel numero invernale di "Women and Art"²²⁸. Nemser inviò cinquanta lettere, ricevendone in risposta la metà. Successivamente organizzò le risposte, in base al contenuto, in cinque categorie. La prima comprende i 25 che ignorarono la richiesta non rispondendo (vi è compresa Susan Sontag). Nella seconda inserisce coloro che ritennero di 'non potere o non sapere' rispondere; fra di loro Harold Rosenberg: «I sincerely have no idea of what you are talking about»²²⁹. La terza categoria include i critici che dichiarano di non adottare alcuna differenza di giudizio in base al sesso dell'artista in questione, manifestando una certa irritazione nei confronti della domanda stessa. È il caso di Clement Greenberg, definito da Nemser '*the mandarin of modern art taste making*': «Valuto l'arte delle donne esattamente nella stessa maniera con cui valuto quella degli uomini, bambini o scimpanzé. Non posso che concepire un'unica modalità di valutazione dell'arte. Non reagisco alle opere in base alla loro provenienza, né prendo in seria considerazione coloro che lo fanno»²³⁰. Seguono coloro che riconoscono l'esistenza di un atteggiamento negativo o noncurante nei confronti dell'arte delle donne, senza però ammettere di averlo fatto in prima persona. L'ultima categoria comprende gli interventi dei pochi, solo due, che prendono seriamente l'inchiesta, senza biasimo o superficialità. Una delle due risposte è di Lawrence Alloway:

Ovviamente vi sono differenze biologiche e culturali tra uomini e donne, inclusi gli artisti. In arte, tuttavia, non vi sono proprietà formali o iconografiche che io conosca in grado di indicare il sesso dell'artista. È qualcosa che non è leggibile in arte. Se agli studenti viene mostrata l'opera di un artista non identificato e gli si domanda di indovinare il sesso, dipinti lirici vengono chiamati "femminili" (vedi Sam Francis) e dipinti turbolenti "maschili" (vedi Grace Hartigan). La nozione di femminile e maschile rivelati dall'arte è un cliché pregiudiziale²³¹.

Il critico inglese successivamente si dimostrò particolarmente sensibile nei confronti dell'arte femminista. Nel 1975 pubblicò l'articolo *Women's Art in the 70's*, che individuava nel femminismo la nuova avanguardia in grado di rovesciare i valori tradizionali²³². Il riconoscimento da parte di critici uomini esterni alla militanza costituì un passaggio fondamentale. Rispetto al caso italiano vi fu inoltre un rapporto molto più disteso nei confronti delle istituzioni e del mercato, questioni spinose e mai risolte nel femminismo italiano. L'insegnamento da parte di alcune artiste militanti nelle università, come Miriam Schapiro e Judy Chicago presso il Cal Arts, permise lo sviluppo di uno specifico canale dei *Gender Studies* sull'arte. Anche il rapporto con il mercato è incentrato sul dialogo. Secondo un'analisi di Bonito Oliva, se per gli artisti italiani il mercato costituisce un problema politico, «prova che l'avanguardia è ormai una parola morta», per gli americani, pragmatici, è il riconoscimento del proprio lavoro²³³. Si stabilizzeranno così le condizioni necessarie per la nascita nel 1983 del Museum of Women in the Arts di Washington²³⁴. Anche a livello di linguaggio estetico l'America vive alla fine degli anni Sessanta, periodo di consolidamento dell'estetica pop, un clima più favorevole all'attecchimento del vocabolario femminista. La prossimità della *pop art* con la società dei consumi, con la pubblicità, con lo stereotipo di massa, dimostrano una chiara affinità linguistica con molta arte femminista, si pensi ai fotomontaggi di *Bringing the War Home* (1967-1972) di Martha Rosler o ai *Big Daddy Paper Doll* (1973) di May Stevens. L'interesse pop per la sessualità e la pornografia, in Tom Wesselmann e in certa misura James Rosenquist, deve aver rappresentato un ricordo visivo che, più o meno consapevolmente, le artiste possono aver rielaborato, aggiungendovi l'elemento della protesta, componente non sempre interna all'opera, ma comunque caratterizzante. È inoltre probabile che le artiste femministe avessero in mente i precedenti di Marisol Escobar e Marjorie Strider. In linea generale, inoltre, si potrebbe dire che il linguaggio pop è mutuabile nel femminismo semplicemente perché è un'estetica di ritorno alla figurazione, requisito indispensabile per la trasmissione del messaggio politico femminista.

Le artiste italiane vicine o interne al femminismo non arrivarono mai ad aggregarsi sotto una definizione unitaria, percorrendo strade personali sulle quali, eventualmente, coniugarono l'arte alla militanza. Cloti Ricciardi riferisce di un atteggiamento di interesse e contemporaneamente di sospetto nei confronti dell'arte femminista americana:

[...] devo dire che noi artiste guardavamo con un certo sospetto la fioritura dell'arte femminista in America. Ci sembrava una cosa un po' impacchettata. Sai, noi con l'esperienza italiana e l'uso e strumentalizzazione di ogni cosa forse inconsciamente non volevamo mettere l'etichetta sopra una cosa. Tutto sommato, da una parte eravamo invidiose delle americane, dall'altra guardavamo con sospetto l'idea che i mercanti mettessero le mani su questa cosa, atto che comportava un inserimento nell'apparato dell'arte, che era anche abbastanza squallido. Da una parte secondo me c'era un'arretratezza, dall'altra una volontà di difesa. Fondamentalmente le etichette ci insospettivano²³⁵.

Le istituzioni e il mercato, che 'impacchetta' l'arte in prodotto pronto per la vendita, lo etichetta riducendolo a stereotipo, vengono percepiti come pericoli contro l'autenticità della propria ricerca estetica e del proprio percorso femminista. La situazione italiana inoltre è anomala anche rispetto alla questione dell'appoggio della critica 'militante'. Esclusa Carla Lonzi che, secondo quanto riferito da Suzanne Santoro, «aveva dichiarato di non voler fare la Lucy Lippard della situazione, cioè la critica d'arte femminista»²³⁶, le due figure che seguirono con costanza la congiuntura artistica femminile furono Anne-Marie Sauzeau Boetti e Lea Vergine. Tuttavia solo la prima adottò le nuove metodologie femministe come strumento d'analisi, rimanendo per altro scettica nei confronti dell'idea stessa di 'arte femminista'. Se ne parlerà meglio nel terzo capitolo²³⁷.

Note

- 1 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 2 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 3 Cfr. l'Introduzione di Daniela Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Roma, 1995, pp. 10-23.
- 4 Uno studio di Pier Paolo Pancotto ha messo in luce che già nella prima metà del secolo le artiste attive nella capitale erano molto numerose. Il volume è corredato da un interessante apparato di schede in cui sono registrati gli episodi artistici nei quali figurano presenze femminili. P.P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Roma, 2006.
- 5 Simona Weller, in un'intervista rilasciata nel 1998 a Maria Antonietta Trasforini, utilizza il termine 'doppia militanza' per descrivere la varietà della sperimentazione tecnica: «lavorare, sperimentare con tante tecniche, continuamente: [...] guardare sempre tutto con l'occhio di un pittore e l'orecchio di uno scrittore, in chiave di 'doppia militanza'», cfr. M.A. Trasforini, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, p. 151.
- 6 Su questa linea si potrebbe collocare anche il caso di Carla Accardi, anche se con una certa cautela, data la singolarità dell'iter dell'artista, che negli anni Settanta si avvicina già ai cinquant'anni e ha alle spalle un percorso artistico pienamente maturo.
- 7 Cfr. Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice. L'artista esordisce con un'installazione dal titolo *Respiro*, curata da Achille Bonito Oliva e realizzata prima al teatro La Fede di Roma e poi, l'anno successivo, alla Modern Art Agency di Napoli. Si trattava di una sala foderata con una grande tela bianca che poteva essere tirata dalle mani dei visitatori. Il tutto era accompagnato da un sottofondo musicale realizzato per l'occasione da Allan Bryant. Cfr. A. Bonito Oliva, *Cloti Ricciardi. Respiro*, in "Marcatré", n. 43,44,45, 1968, pp. 248-251; L. Sacco, *Sguardi dall'alto in basso*, in *Cloti Ricciardi. Piani di calpestio*, a cura di A. Capasso, L. Sacco, Roma, 2002, pp. 7-8. Le immagini delle installazioni e delle opere di Ricciardi che vengono citate sono consultabili in *Cloti Ricciardi*, a cura di S. Lux, C. Zanfi, S. Santacatterina, Roma, 2004.
- 8 D. Lancioni, L. Mattacchini, *Incontri internazionali d'arte 1970-1999*, Roma, 2001, p. 20.
- 9 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 10 Cfr. *Cloti Ricciardi*, cit., p. 9, e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., pp. 52-53.
- 11 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 54. e *Così ci chiamano*, in "Effe", n. 2, 1973, p. 22.
- 12 Cfr. G. Bertolino, *Artiste critiche, opere e mostre. 1940-2004: passaggi a Nord-Ovest*, in a.i.20. *Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, a cura di E. Lazzarini, P.P. Pancotto, Prato, 2004, p. 48.
- 13 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 14 Su questa opera cfr. L. Iamurri, *L'impronta e il corpo/l'ombra e lo specchio*, in *Autobiografia/Autoritratto. Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, a cura di L. Iamurri, Roma, 2007, p. 35.
- 15 Qualche esempio delle illustrazioni di Ricciardi in "Effe": *Io son l'acchiappadonne*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, p. 39 e *Scuola*, ivi, p. 29.

- 16 C. Ricciardi, *Alfabeta*, Roma 1975.
- 17 C. Ricciardi, *Ma il genio chi è?*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, p. 11.
- 18 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 19 Su *Alfabeta* cfr. anche *Cloti Ricciardi*, cit., pp. 9-10.
- 20 Cfr. L. Iamurri, *L'impronta e il corpo/l'ombra e lo specchio*, cit., p. 35.
- 21 Nell'intervista rilasciatami, forse non è un caso che l'artista parli dell'episodio coniugando i verbi al plurale: «Allora dissi "noi andiamo a fare il Pompeo Magno a Palazzo Taverna"! E così facemmo! [...] Facemmo la nostra riunione tranquillamente», cfr. Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 22 C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, 2010, (prima ed. Bari, 1969).
- 23 Il *Manifesto* di Rivolta femminile si apre con una citazione del 1791 di Olympe de Gouges che recita: «Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non faranno mai un corpo unico?» cfr. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, 2010, pp. 5-11.
- 24 La presenza a Roma e in Italia di artisti stranieri non fu un fenomeno esclusivamente femminile e limitato agli anni Settanta. Già precedentemente, per esempio, gli americani Salvatore Scarpitta e Cy Twombly si trasferirono a Roma, il primo negli anni Cinquanta, il secondo intorno al 1959. Tra le straniere attive a Roma negli anni Settanta vi sono l'artista e critica d'arte Edith Schloss e Marcia Hafif, entrambe di nazionalità statunitense, e la cilena Carmen Gloria Morales. Per un breve periodo vi soggiorna anche Francesca Woodman. A Milano lavorano la brasiliana Iole de Freitas e la tedesca Irma Blank. L'argentina Verita Monselles, fotografa, vive e lavora a Firenze.
- 25 «Durante gli studi a New York alle Belle Arti dove sono andata io, c'erano tutti, Dan Flavin, Mel Bochner, Kosuth era un mio collega di studi. Poi c'era Eva Hesse che per noi era una grande perché era una donna e all'epoca c'erano ancora poche donne che facevano le artiste», cfr. Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 26 Le opere di Suzanne Santoro che vengono citate sono visibili on-line sul sito dell'artista <<http://www.suzannesantoro.it/home.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 27 Si faccia salvo il già citato *Autoritratto* in vetro di Cloti Ricciardi e soprattutto il singolare caso della torinese Carol Rama (n. 1918), che, sviluppando un percorso del tutto personale e per lungo tempo isolato, esibisce già negli anni Trenta vagine di donne sgraziate. Cfr. M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, 2004, pp. 301-304.
- 28 Ecco uno stralcio del testo di Lonzi: «Il sesso femminile è la clitoride, il sesso maschile è il pene. La vagina è la cavità del corpo femminile che accoglie lo sperma dell'uomo e lo inoltra nell'utero affinché avvenga la fecondazione dell'ovulo. È attraverso questa cavità che il corpo del figlio esce da quello della madre», C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit. p. 61.
- 29 L'artista si riferisce a quel filone di studi sulla sessualità maschile e femminile inaugurato dal biologo e sessuologo Alfred Kinsey e proseguito dalle ricerche della coppia William Masters (ginecologo e sessuologo) e Virginia Eshelman Johnson (psicologa), fino ad arrivare negli anni Settanta al diffusissimo volume della sessuologa

- femminista Shere Hite, basato in partenza sull'indagine della sessualità femminile e largamente diffuso anche in Europa e in Italia. Cfr. A.C. Kinsey, W.B. Pomeroy, C.E. Martin, *Sexual Behaviour in the Human Male*, Philadelphia-London, 1948 (trad. it. *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Milano, 1950); A.C. Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphia-London, 1953 (trad. it. *Il comportamento sessuale della donna*, Milano, 1955); W.H. Masters, V.E. Johnson, *Human Sexual Response*, Boston, 1966 (trad. it. *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, Milano, 1967); S. Hite, *The Hite Report*, New York, 1977 (trad. it. *Il rapporto Hite*, Milano, 1978).
- 30 S. Santoro, *Towards new expression. Per una espressione nuova*, Roma, 1972-1973 (ripubblicato nel 1974 e nel 1979).
- 31 Ivi.
- 32 Ivi. Il testo è riprodotto per intero in *Feminism Art Theory. An Anthology 1968-2000*, ed. H. Robinson, Singapore, 2006, pp. 577-578.
- 33 S. Santoro, *Per una nuova espressione (Towards new expression)*, in "Effe", II, n. 3, 1974, p. 58.
- 34 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice. Cfr. anche G. D'alesio, *Suzanne Santoro. Iconoclastia*, Roma, 1995. Le forti critiche nei confronti di *Towards New Expression* porteranno l'artista a un'autocensura nella ripubblicazione del 1979, in cui viene mantenuto solo il paragrafo iniziale del testo. Cfr. S. Santoro, *Towards New Expression. Per una espressione nuova*, Roma, 1979, e M. De Leonardis, *Suzanne Santoro: intervista*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2011/01/30/suzanne-santoro-intervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 35 R. Parker, G. Pollock, *Old Mistress. Women, Art and Ideology*, London, 1981, p. 127. Griselda Pollock, storica e critica d'arte britannica, è considerata una delle maggiori teoriche del filone di studi anglofono della *Feminist Art History*, inaugurata precocemente nei primi anni Ottanta con il volume appena citato.
- 36 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 37 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 38 A.-M. Sauzeau-Boetti, *Dalla culla alla barca*, in "Data", n. 22, 1976, p. 38.
- 39 Ivi, p. 39.
- 40 Cfr. Aa.Vv., *5. Artisti stranieri operanti in Italia. Roma Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1977*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, vol. 5, Roma, 1977; e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 112.
- 41 Cfr. K. Almerini, *Un'artista femminista*, in <<http://www.suzannesantoro.it/arte.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 42 Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata, 1976, pp. 221-222.
- 43 S. Oursler, *Arte e femminismo*, in "La città di Riga", n. 1, 1976, pp. 66-70.
- 44 S. Oursler, *Breve nota inviata alla "Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma"*, Roma, 1977, in Archivio Biblioteca Quadriennale, *Fondo documentario artisti contemporanei*, Fascicolo Oursler Stephanie.
- 45 I. Mussa, *Stephanie Oursler "5 Cuts"*, Roma, 1975. Cfr. anche V. Rubiu, *Stephanie Oursler, Galleria il Pasquino, Via Del Governo Vecchio 73*, in "Il Mondo. Settimanale di politica, cultura, economia, del Corriere della Sera", n. 19, 1975, p. 74.

- 46 V. Rubiu, *Stephanie Oursler, Galleria il Pasquino*, cit., p. 74.
- 47 Le immagini di *Happy New Year* sono contenute in S. Oursler, *Un album di violenza*, Roma, 1976.
- 48 S. Oursler, *Breve nota inviata alla "Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma"*, cit.
- 49 Ivi.
- 50 S. Oursler, *Un album di violenza*, cit.
- 51 Le citazioni sono tratte dall'Introduzione di Manuela Fraire, a S. Oursler, *Un album di violenza*, cit.
- 52 S. Oursler, *Arte e femminismo*, cit.
- 53 Ivi, p. 66.
- 54 R. Loda, *Stephanie Oursler e il segreto del padiglione d'oro*, Brescia, 1979.
- 55 C. Vivaldi, *Marina Amadio. 548° mostra del Naviglio*, Milano, 1970.
- 56 M. De Leonardis, *Suzanne Santoro: intervista*, cit.
- 57 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 123.
- 58 R. Caruso, *Camere con vista interna*, in *Francesca Woodman*, a cura di M. Pierini, Milano, 2010, p. 128.
- 59 Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 60 Le opere di Simona Weller che vengono citate sono visibili on-line sul sito dell'artista <www.simonaweller.com> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 61 F. Di Castro, *Simona Weller*, in "Nac", n. 6/7, 1972, p. 28.
- 62 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 59.
- 63 C. Vivaldi, *Simona Weller*, Milano, 1974.
- 64 M. Fagiolo, S. Weller, *Weller*, Roma, 1976.
- 65 M. Volpi Orlandini, *Presentazione per la personale di Simona Weller* (Milano, 1976), in *Aa.Vv., Simona Weller. Il colore del tempo ovvero venticinque anni con la pittura (1964-1989)*, Narni, 1989, pp. 34-35.
- 66 M. Vescovo, *Simona Weller, Bra* (Cuneo), 1978.
- 67 M. Fagiolo, S. Weller, *Weller*, cit.
- 68 E. Gut, *Breve nota di presentazione inviata alla "Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma"*, Roma 1977, in *Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei*, Fascicolo Gut Elisabetta.
- 69 M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut*, Roma, 1973.
- 70 Cfr. M.A. Trasforini, *Ritratti di signore*, cit., p. 161.
- 71 N. Ponente, *Elisabetta Gut*, Milano, 1968 e G. Montana, *Elisabetta Gut*, Bergamo, 1976.
- 72 L. Trucchi, *Avenali e Elisabetta Gut al Carpione*, in "Momento Sera", 11-12 febbraio 1967, p. 7.
- 73 M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut. Alla ricerca del tempo perduto, tele polimeriche 1963-67*, Savona, 1975.
- 74 L. Velani, *La montagna di zucchero*, in *Elisa Montessori. Shangai Blues*, a cura di L. Velani, Milano, 2006, pp. 12-13.
- 75 Cfr. A.-M. Boetti, *Il piacere di essere Mandarini*, in "Il Manifesto", 17 maggio 1979,

- Archivia–Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, *Fondo CE. DO.STU.FE.*, fascicolo “R. S. Arte”, pacchetto 2.
- 76 L. Iamurri, *L'impronta e il corpo/l'ombra e lo specchio*, cit., pp. 36-37.
- 77 M. Volpi Orlandini, *Nedda Guidi*, Roma, 1978.
- 78 *Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971 nello studio di Nedda Guidi (alla quale hanno partecipato: Massari, Filiberto Menna, Guido Montana, Teresa Montemaggiori, Sandra Orienti, Giuseppe Uncini)*, a cura di Costanza Campo, in *Nedda Guidi*, Roma, 1971.
- 79 R. Barletta, *Nilde Carabba, Thea Vallé. Archetipo e illuminazione*, Roma, 1969; B. Morucchio, *Nilde Carabba*, Milano, 1967. Le immagini delle opere di LeoNilde Carabba sono visibili on-line sul sito dell'artista <www.leonildecarabba.it> (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- 80 Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit. p. 135.
- 81 In una nota sulla sua poetica l'artista riferisce: «Cosa c'è dietro le patinate immagini di una natura lussureggiante, di città del benessere, di spiagge pulite e solitarie, di boschi rugiadosi, di personaggi in primo piano sorridenti e suadenti? Dietro ci sono montagne di rifiuti, città assalite dal cemento, mari di plastica e di carta, fiumi inquinati e fiumane di persone che vagano [...]. Con il mio lavoro cerco di mettere in luce le parti nascoste della verità. Cerco di essere dentro le cose come in un impasto e assaporare tutti gli umori e tirar fuori i veleni», in Aa.Vv., *Anna Esposito. Apparenze 1970-1998*, Marino, 1998.
- 82 Cfr. *Incontro con Anna Esposito, Maurizio Fagiolo e Maurizio Venturoli*, in Aa.Vv., *Anna Esposito*, Roma, 1976.
- 83 Cfr. *Incontro con Anna Esposito, Maurizio Fagiolo e Maurizio Venturoli*, cit.
- 84 Cfr. M. Bentivoglio, *Dal catalogo della mostra alla Galleria “Il Brandale” Savona 1973*, in Aa.Vv., *Anna Esposito. Apparenze 1970-1998*, cit.
- 85 F. Solmi, *Anna Esposito*, Imola, 1976.
- 86 Ancora nel questionario di Simona Weller, Esposito riferisce di apprezzare il lavoro di Marisol Escobar e di Louise Nevelson. Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit. p. 120.
- 87 Cfr. *Incontro con Anna Esposito, Maurizio Fagiolo e Maurizio Venturoli*, cit.
- 88 M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, cit., p. 298.
- 89 *Bentivoglio*, Milano, 1975.
- 90 Cfr. M.A. Trasforini, *Ritratti di signore*, cit., pp. 161-162.
- 91 Cfr. G. Dorflies, *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, in *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, a cura di G. Dorflies, E. Maurizi, Macerata, 1981, p. 5.
- 92 T. Binga, *Il mio nome maschile*, in *Tomaso Binga*, cit., p. 11.
- 93 «Abbiamo Bisogno Come Donne E Femministe Gestiche Hanno Impunemente Lordato Mondo Non Operando Positivamente Questa Rivolta Segna Tuttora Una Vittoria Zittita», S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, 2004, contro-copertina. Il tema della ‘vittoria zittita’ ritorna nel libricino T. Binga *Poesia muta. Femminismo poetico anni '70*, Roma, 1996. L'autrice vi raccoglie i testi delle *performances* realizzate nel corso di quel decennio.
- 94 Le immagini delle *performances* e delle opere di Binga che vengono citate sono con-

- sultabili in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, cit.
- 95 Ivi, pp. 101-103.
- 96 Riferisce: «Ho sempre cercato una sorta di coinvolgimento con le cose, con le persone, con tutto quello che mi circonda. Quando lavoravo con il polistirolo si era formato attraverso il candore dell'oggetto una catena emozionale», cfr. *Intervista con l'artista di Italo Mussa*, in *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, cit., pp. 13-14.
- 97 *Così ci chiamano*, in "Effe", n. 2, 1973, p. 22.
- 98 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 100.
- 99 T. Binga, *Il mio nome maschile*, cit., pp. 11-12.
- 100 «Io sono una carta a quadretti, io sono una carta colorata, io sono una carta velina, io sono una carta strappata, io sono una carta assorbente, io sono una carta vetrata, io sono una carta opaca, io sono una carta perforata, io sono una carta trasparente, io sono una carta piegata, io sono una carta semplice, io sono una carta bollata, io sono una carta da imballaggio, io sono una carta da lettera, io sono una carta da parato. Io sono una carta, io sono un cartone, io sono un cartoncino, io sono una cartuccia e va... sparata!», T. Binga, *Poesia muta. Femminismo poetico anni '70*, cit.
- 101 L'incombenza della vita domestica per la donna, e in questo caso per la donna-artista, è un vincolo inestricabile, un pegno da dover pagare sempre. L'oggetto di una domanda del questionario di Simona Weller verte proprio su questa complessa questione, apparentemente così estranea al contesto artistico e invece tanto determinante. Una delle risposte: «Una pittrice femminista, Wanda Roccella, ha avuto una bella idea: ha esposto delle tele bianche e ci ha scritto sotto: questa l'ho fatta lavando i piatti, questa accudendo i figli, questa pulendo la casa [...]. (D. Frosini, Roma)», cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., pp. 133-134.
- 102 Cfr. M.A. Trasforini, *Ritratti di signore*, cit. p. 162. Binga riferisce: «[Ricevetti] una lunga lettera scritta da un vecchio artista al quale il gallerista aveva mandato l'invito, che, non conoscendomi, pensò fossi la figlia del critico che andava a nozze e si reputò commosso e grato per averlo voluto far partecipe della nostra gioia»; interessante anche la bella lettera commossa di Valerio Eletti: «Cara Bianca, ho incontrato Tomaso B. all'inaugurazione della Quadriennale. Ci siamo salutati. Abbiamo detto qualche parola [...]. E soprattutto (è per questo che ti scrivo) Tomaso mi ha dato un invito in cui si legge che tu convolerai a giuste (?) nozze con Ello (A). È una cosa veramente straordinaria, la cosa più importante che tu hai fatto fin'ora [...]. È naturale, cara Bianca, che queste mie parole sono assolutamente private. Non sopportano l'esposizione in pubblico. Quindi non farle leggere a Tomaso. Né tantomeno voglio che siano rese pubbliche in qualche modo durante la "festa di nozze"», M.F. Zeuli, *Diario di un matrimonio: conoscendo Bianca e/o Tomaso*, in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, cit., p. 32 e pp. 37-38.
- 103 Nella sua classicità, il dittico ricorda un'analogia operazione dell'americana Cindy Sherman, cronologicamente successiva ma comunque significativa: *Dptych: Nurse and Doctor* (1980-1987). Qui entrambe le foto sono realizzate per l'occasione. L'americana si traveste da infermiera e da medico, incarnando alla perfezione lo stereotipo dell'atteggiamento maschile e femminile, caratteristica presente anche in *Oggi spose*.
- 104 M.F. Zeuli, *Diario di un matrimonio: conoscendo Bianca e/o Tomaso*, in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, cit., pp. 29-39.

- 105 Per una lettura femminista di *Oggi spose* cfr. A. De Flora, *Storia di un matrimonio*, in "Data", n. 31, 1978, p. 57.
- 106 *Artiste in Cooperativa*, in "Effe", V, n. 5, 1976, pp. 44-45.
- 107 Anna Maria Colucci riferisce: «[...] un'idea di Carla Accardi. La portammo avanti insieme ad altre artiste – eravamo in tutto undici, donne forti, sensibili e intelligenti, una più interessante dell'altra – con cui avevamo fatto autocoscienza per sei anni. Dopo essere andate in profondità per così tanto tempo decidemmo di fare qualcosa di creativo», M. De Leonardis, *Samagra: Anna Maria Colucci. L'Arte anni Sessanta e Settanta, la sperimentazione, l'impegno femminista, la pittura zen. Intervista di Manuela De Leonardis*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2010/03/12/samagra-anna-maria-colucci-larte-anni-sessanta-e-settanta-la-sperimentazione-limpegno-femminista-la-pittura-zen-intervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 20 aprile 2011).
- 108 «[...] nella Cooperativa non eravamo tutte femministe. Per esempio la Menzio non lo era, era una critica d'arte. Però senza di lei non so cosa avremmo fatto perché lei era sposata con Pistoï, quello che ha lanciato la Transavanguardia, ed era dentro il mondo dell'arte», Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 109 D. Lancioni, Introduzione in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 22.
- 110 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 98.
- 111 «Eva Menzio aveva pubblicato una lettera inedita di Baldinucci che parlava di questo quadro, un lavoro su un quadro inedito della Gentileschi», Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 112 E. Rasy, *Cooperativa pittrici*, in "Paese Sera", 9 aprile 1976, documento consultabile in rete all'indirizzo <<http://www.leonildecarabba.it/page18/page18.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 113 Su questo argomento cfr. M.G. Paolini, *La donna nel Caravaggismo*, in "DWF", n. 2, 1976, pp. 49-77.
- 114 Nel 1947 Anna Banti aveva pubblicato la prima biografia-romanzo in lingua italiana di Artemisia: A. Banti, *Artemisia: romanzo*, Firenze, 1947. Cfr. anche L. Iamurri, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in "Perspective. La revue de l'INHA", 4/2007, pp. 716-721.
- 115 E. Menzio, *Autoritratto in veste di pittura*, in *Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi. Atti di un processo per stupro*, a cura di E. Menzio, Milano, 1981, p. 15. Per una comprensione esaustiva del personaggio di Artemisia come simbolo femminista vale la pena riportare il racconto della violenza fatto dalla pittrice ai giudici durante il processo: «Quando fummo alla porta della camera lui mi spinse dentro e serrò la camera a chiave e doppio serrata mi buttò sulla sponde del letto dandomi con mano sul petto, mi mise un ginocchio tra le cosce ch'io non potessi serrare et alzatami li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani qual prima mi teneva con l'altra mano mi lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntatomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro che io sentivo che mi incedeva forte e mi faceva gran male che per lo impedimento che mi teneva alla bocca non potevo gridare, pure cercavo di strillare meglio che potevo chiamando Tutia. E gli sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una matta stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne,

- che tutto ciò lui non stimò niente e continuò a fare il fatto suo che mi stette un pezzo addosso tenendomi il membro dentro alla natura e doppio ch'ebbe fatto il fatto suo mi si levò di dosso et io vedendomi libera andai alla volta del tiratoio e presi un coltello e andai verso Agostino dicendo 'Ti voglio ammazzare con questo coltello che tu m'hai vittuperata» cfr. *Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi*, cit., pp. 18-19.
- 116 A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, in "Data", n. 27, 1977, p. 37. Cfr. anche K. Almerini, *La Cooperativa Beato Angelico*, in <<http://www.suzannesantoro.it/C.B.A..html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 117 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 100.
- 118 La citazione è tratta da A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, cit., p. 37.
- 119 «Intendo per "segno femminile" nell'arte non tanto un'insieme di segnali visivi (in senso iconografico) ma questi segni in quanto sintomi di una certa VALENZA esistenziale al femminile, [...]. A proposito di Carla Accardi vorrei perciò verificare una PRATICA particolare: l'esercizio della facoltà simboleggiante su dei nuclei di vita preservati intatti e inespressi dall'emarginazione storica, e l'approdo a questi spazi nuovi, reali e fantastici, razionali e inconsci. Più che la raffigurazione del femminile, m'interessa questa TRACCIA significativa che emerge da una diversa esperienza del reale e dell'immaginario», A.-M. Boetti, *Carla Accardi*, in "Data", n. 20, 1976, p. 72. Cfr. anche A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59. Sauzeau sembra arrivare alle stesse conclusioni a cui undici anni prima era giunta Carla Lonzi, presentando Accardi alla Biennale di Venezia del 1964. Cfr. Capitolo 1, primo paragrafo.
- 120 Cfr. *Carla Accardi. Spazio, ritmo, colore*, a cura di P.P. Pancotto, Pistoia, 2010, p. 88 e C. Lonzi, *Discorsi Carla Lonzi e Carla Accardi*, in "Marcatré", n. triplo 23/24/25, 1966, pp. 193-197.
- 121 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 98, p. 106, p. 109, p. 111, p. 118 e p. 110.
- 122 *Creatività*, in "Effe", VI, n. 5, 1978, p. 47.
- 123 Le citazioni sono tratte da Introduzione al catalogo *Donna arte. Presenza*, Roma, 1977.
- 124 Intervista a Ida Gerosa in Appendice. L'informazione relativa ai piccoli gruppi mi è stata riferita a voce dall'artista durante un incontro presso il suo studio il 25 febbraio 2011. Una precisazione terminologica: nei collettivi femministi i cosiddetti 'piccoli gruppi' erano formazioni ristrette a poche presenze, che avevano per scopo la discussione su un determinato argomento oppure l'esercizio della pratica dell'auto-coscienza.
- 125 Nonostante l'esperienza di *computer art* dell'artista esuli dal contesto di indagine di questa ricerca, sia cronologicamente che a livello linguistico, un accenno al singolare percorso di Ida Gerosa risulta comunque appropriato nella ricostruzione della vicenda della situazione artistica femminile romana degli anni Settanta. Sulla produzione femminile di video-arte cfr. S. Bordini, *L'altra metà del video*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri, S. Spinazzé, Roma, 2001, pp. 263- 270.
- 126 *Donna arte. Presenza*, cit. Su questa mostra cfr. anche M.E. Fiaschetti, *Sara Campesan e l'esperienza dei gruppi autogestiti in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, in M.E. Fiaschetti, S. Lux, *Sara Campesan: abissi e trasparenze*, Roma, 2007, pp. 22-34. Tra le altre vi partecipano Sara Campesan, Virginia Fagini, Fernanda Fedi, Rosanne Sofia Moretti e Anna Vancheri.
- 127 *Donna arte. Presenza*, cit.

- 128 «*La donna e l'arte*»: *singolare rassegna romana*, in "Avanti!", 4 novembre 1979, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, *Fondo CE.DO.STU.FE.*, fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2.
- 129 R. Sala, *Non siamo solo muse o modelle*, in "Il Messaggero", 11 novembre 1980, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, *Fondo CE.DO.STU.FE.*, fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2. Ne dà notizia anche Ida Gerosa: «Ricordo alcune mostre: alla galleria Il Canovaccio, nel 1980, una collettiva con G. Argeles, Barbara, A. Esposito, G. Gelmetti, R. Lancia, T. Maselli, A. Sbordoni, L. Predominato, ed ovviamente Ida Gerosa», intervista a Ida Gerosa in Appendice.
- 130 Nel 1986 D&A partecipa alla mostra sul rapporto tra l'arte e la città *Polisgramma*. Cfr. F. Ruggeri, *Ri-segnare la città*, in "Il Paese delle Donne", 19 novembre 1986, p. 29.
- 131 S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit.
- 132 Intervista a Simona Weller in Appendice. Cfr. anche L. Trucchi, *Il complesso di Michelangelo*, in "Momento Sera", 24 marzo 1977, l'articolo è scaricabile on-line all'indirizzo <http://quadriennale.besmart.it/arbiq_web//repository/documenti/19770324.jpeg> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 133 «I flussi e riflussi della presenza femminile nell'arte, ben evidenziati in questa mostra, mi sono apparsi come delle flessioni legate ai fenomeni più vasti, di cui le donne sono soltanto il sintomo: il ciclo ondulatorio della femminilizzazione poi della virilizzazione dell'arte tout-court [...]. Quando l'Arte è in fase femminile (inizio del '900, anche oggi credo) le donne sono ascoltate in quanto portatrici di un ipotetico segno femminile rinnovatore. Quando l'Arte è in fase maschile progressista (anni '50) le donne vengono integrate a condizione che accettino il mimetismo dell'emancipazione, che accettino il codice maschile. Quando l'Arte è in crisi maschilista reazionaria (anni del fascismo) si chiudono le porte alle donne, salvando soltanto qualche figura emblematica, la Musa accanto alla Madre», A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, cit., pp. 35-38.
- 134 *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, Roma, 1976, pp. 12-17.
- 135 Ivi, p. 15.
- 136 Ne dà notizia Cloti Ricciardi: «Quando bruciammo il Patriarcato a Piazza Navona, facemmo un pupazzone enorme che rappresentava il patriarcato e gli demmo fuoco, fu una scena meravigliosa. Facevamo delle cose inverosimili!», intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 137 Sul collettivo di via Pomponazzi cfr. Collettivo Femminista Comunista, *Le femministe comuniste*, in "Effe", II, n. 4-5, 1974, pp. 59-61; Archivia, Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, 1945-2005. *Roma, città delle donne*, Roma, 2005 (Cd-rom); intervista a Silvia Bordini in Appendice.
- 138 M. Ceratto, *Il "chi è" delle donne italiane, 1945-1982*, Milano, 1982, p. 40 (Sauzeau Boetti), p. 264 (Rasy), pp. 118-119 (Fraire). Fraire e Sauzeau fondano nel 1975 la casa editrice femminista Le Edizioni delle Donne, insieme a Maria Caronia.
- 139 Intervista a Silvia Bordini in Appendice. Cfr. anche D. Lancioni, L. Mattacchini, *Incontri internazionali d'arte 1970-1999*, cit., p. 23.
- 140 S. Bordini, P. Agosti, R. Spagnoletti, A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, 1976.
- 141 Ivi.

- 142 L'idea di comprensione attraverso l'immagine è presente anche nel volume a cura di Anna Rita Buttafuoco e Emma Baeri *Riguardarsi: manifesti del movimento politico delle donne in Italia, anni '70-'90*, Siena, 1997, che ricostruisce a posteriori l'esperienza femminista attraverso le immagini dei manifesti.
- 143 G. De Sanctis, *Maternità e nascita*, Roma, 1978.
- 144 Sui collettivi Donna-Immagine e Erbaoglio cfr. Archivia, Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, 1945-2005. Roma, città delle donne, cit.
- 145 Cfr. F. Paoli, *Pratiche di scrittura femminista. La rivista "Differenze" 1976-1982*, Milano, 2011.
- 146 Cfr. Archivia, Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, 1945-2005. Roma, città delle donne, cit.
- 147 *Barocco e femminismo?*, in "Differenze", n. 8, 1978, p. 7.
- 148 *La storia dello Studio*, in "Differenze", n. 8, 1978, p. 5.
- 149 Cfr. M. Tagliaferri, *Cinepresa in tribunale*, in "Effe", IV, n. 12, 1978, p. 14. Il film è stato inserito da Silvia Bordini nella sua rassegna sulla video-arte delle donne. Cfr. S. Bordini, *L'altra metà del video*, cit., p. 266. Nel 1981 Daopoulos, De Martiis, Miscuglio e Rotondo, insieme a Grazia Belmonti e ad Anna Carini, realizzano l'inchiesta documentario sulla vita di una prostituta, *A.A.A.offresi*. Cfr. *Riprendiamoci la vita: A.A.A. offresi*, in "Effe", IX, n. 4, 1981, p. 6.
- 150 L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, Milano, 1980.
- 151 L'annuncio appare su "Data", "Domus" e "Casabella". Cfr. C. Nicastro, *Le avanguardie dall'altra parte: questa mostra s'ha da fare*, in "Data", n. 30, 1978, pp. 58-59.
- 152 Le complicate vicende relative alla raccolta delle opere e dei documenti, le ancora presenti diffidenze intorno al tema 'donne e arte', gli incontri e gli scontri con le artiste furono appuntati da Lea Vergine, giorno per giorno, in un diario, successivamente pubblicato nel volume L. Vergine, *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, Milano, 1982. Su *L'altra metà dell'Avanguardia* cfr. anche L. Iamurri, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, cit. e S. Orienti, "L'altra metà dell'Avanguardia" al palazzo delle esposizioni, in "Il Popolo", 18 luglio 1980, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, *Fondo CE.DO.STU.FE.*, fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2. Per un'analisi più accurata della figura di Lea Vergine si rimanda al terzo paragrafo del Capitolo 3.
- 153 M. Bentivoglio, *(S)cripturae*, in *(S)cripturae. Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, a cura di M. Bentivoglio, Padova, 2001, p. 9.
- 154 M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, cit., pp. 299-300.
- 155 Il passo del Manifesto è citato in L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, in "Bolaffiarte", IV, n. 55, 1975, p. 54.
- 156 M. Bentivoglio, *Tra linguaggio e immagine*, Venezia, 1976.
- 157 Cfr. L. Mazzoleni, *Percorso artistico 1970/1980*, in <<http://www.liberamazzenoli.it/home.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013). Le immagini delle installazioni e opere di Libera Mazzoleni citate sono visibili allo stesso indirizzo web.
- 158 B. Radice, *Libera Mazzoleni*, in "Data", IV, n. 15, 1975, p. 9.
- 159 Cfr. Introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti in *Arti visive*, cit., pp. 164-169.
- 160 Testo tratto da L. Mazzoleni, *Linee complessi essere*, 1974 e riprodotto in L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, cit., p. 54.

- 161 A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, cit., pp. 32-34.
- 162 Il brano è riprodotto in L. Vergine, *Body-art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, 2000, p. 85.
- 163 Così l'artista: «[...] anche se mi sono pettinata per degli anni davanti allo specchio, per tanto tempo non ho saputo guardarmi davvero. Non guardavo, non c'era tensione, tutte le cariche presenti in me, in te», intervista a Iole de Freitas in A.-M. Boetti, *Lo specchio ardente*, in "Data", n. 18, 1975, pp. 50-55.
- 164 Ivi, p. 55.
- 165 B. Radice, *Iole de Freitas*, in "Data", IV, n. 13, 1974, pp. 80-82.
- 166 Intervista a Iole de Freitas in A.-M. Boetti, *Lo specchio ardente*, cit., p. 55.
- 167 A. Monti, B. Alberti, D. Bond, E. Núñez, M. Cuman, P. Mattioli, S. Truppi, *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, 1978. Cfr. anche R. Valtorta, *Il contributo delle donne alla fotografia italiana*, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di N. Leonardi, Torino, 1998, p. 15.
- 168 A. Monti, B. Alberti, D. Bond, E. Núñez, M. Cuman, P. Mattioli, S. Truppi, *Ci vediamo mercoledì*, cit., controcopertina.
- 169 P. Mattioli, *La frase dello specchio*, in A. Monti, B. Alberti, D. Bond, E. Núñez, M. Cuman, P. Mattioli, S. Truppi, *Ci vediamo mercoledì*, cit., p. 23.
- 170 R. Valtorta, *Il contributo delle donne alla fotografia italiana*, cit., p. 15.
- 171 P. Mattioli, *La frase dello specchio*, cit., p. 24.; L. Irigaray, *Speculum: de l'autre femme*, Paris, 1974 (trad. it. *Speculum: l'altra donna*, Milano, 1975).
- 172 Cfr. *L'almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, a cura di M. Fraire, M. Viridis, R. Spagnoletti, Roma, 1978, pp. 155-156 e A. Monti, B. Alberti, D. Bond, E. Núñez, M. Cuman, P. Mattioli, S. Truppi, *Ci vediamo mercoledì*, cit., pp. 28-31.
- 173 M. Campagnano, *Donne Immagini*, Milano, 1976.
- 174 La matrice femminista del lavoro è sancita anche da un articolo su "Effe": "Donne Immagini" *fotografia di denuncia*, a cura di M. Becchetti, in "Effe", IV, n. 5, 1976, pp. 39-40.
- 175 Cfr. R. Valtorta, *Il contributo delle donne alla fotografia italiana*, cit., p. 15 e C. Cerati, *Forma di donna*, Milano, 1978.
- 176 M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, p. 5.
- 177 A.-M. Boetti, *Il mistero svelato/L.H.O.O.Q.*, in "Data", n. 20, 1976, p. 21.
- 178 H. Martin, *Solare Dunkelheiten*, in *Berty Skuber. Aeolus.22.9-1.11.1998 Intercolumnio*, a cura di P.L. Siena, Bozen, 1998; cfr. anche B. Skuber, *Berty Skuber*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 74-75.
- 179 M. Bentivoglio, *Le artiste*, in *Post-Scriptum*, cit., pp. 37-38 e M. Bentivoglio, *(S)cripturae*, cit., p. 13.
- 180 L'appunto sulla vicenda privata non vuole essere bassa cronaca rosa, ma constatazione del fatto che l'esperienza estetica di un'artista si sviluppa solo quando vi siano condizioni favorevoli e comprensione da parte dell'eventuale compagno maschio. Infatti, solo dopo la separazione dal marito Monselles ha la possibilità di rendere il proprio lavoro professionale. Il questionario di Simona Weller ci dà la misura di

- quanto la presenza o l'assenza di una famiglia sia stata una discriminante centrale nello sviluppo dei vari percorsi artistici. Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., pp. 95-140, e sul caso di Monselles p. 102.
- 181 Il passaggio per "Effe" o per altre riviste femministe (vedi "Differenze" o "Sottosopra"), mi pare costituisca una sorta di 'garanzia di femminismo', perché colloca la singola esperienza artistica in un ambito inequivocabilmente interno alla militanza e alla protesta. Le interessanti fotografie non firmate, pubblicate sul numero di luglio-agosto del 1974 che accompagnano l'articolo su *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, sembrano molto in linea con l'opera dell'artista argentina. Cfr. A. Cambria, *Il portiere di notte*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, pp. 64-67.
- 182 V. Monselles, *Una donna contro il suo ruolo...*, in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., pp. 146-150.
- 183 Sull'opera fotografica dell'artista esiste un catalogo con un apparato iconografico piuttosto esaustivo: *Codice inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles. 1970-2004*, a cura di L. Vinca Masini, Prato, 2006.
- 184 Nato nel 1963, il Gruppo 70 raduna personalità di diversa provenienza tra musicisti, poeti ed artisti d'avanguardia. L'ironica riutilizzazione di immagini e slogan prelevati dal mondo dei mass-media ne capovolge il significato respingendo, nelle parole di Lamberto Pignotti, la merce al mittente. Oltre a Pignotti, La Rocca e Marcucci, tra i componenti del gruppo vi sono Eugenio Miccini (sua l'invenzione della locuzione 'poesia visiva'), Luciano Ori, Giuseppe Chiari, Antonio Bueno, Roberto Malquori e tra i musicisti Sylvano Bussotti. Cfr. L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, 1999, p. 107.
- 185 M.A. Trasforini, *Ritratti di signore*, cit., p. 149 e p. 161.
- 186 L. Saccà, *Lucia Marcucci: poesie visive 1963-2003*, Firenze, 2003.
- 187 M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, cit., p. 7.
- 188 *Ibidem* e M. Bentivoglio, *Le artiste*, cit., p. 41. La Rocca è anche maestra elementare. L'insegnamento del leggere e scrivere ai bambini deve aver assunto certamente un ruolo nella sua ricerca sul linguaggio. Cfr. *Diario di un'artista donna: Ketty La Rocca 1973*, in L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, cit., p. 56.
- 189 A. Rorro, *Dalla parte di Ketty*, in *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di G. Schor, Milano, 2010, p. 46. Nonostante la mancata partecipazione diretta al femminismo, La Rocca è l'unica artista italiana ad essere stata inserita nelle antologie nelle mostre collettive di arte femminista. Si confronti il catalogo appena citato della mostra tenutasi tra il febbraio e il maggio del 2010 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e *Art and Feminism*, ed. H. Reckitt, London, 2001 (trad. it. *Arte e femminismo*, Hong Kong, 2005).
- 190 K. La Rocca, *Ricamare con le parole*, in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 146.
- 191 M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, cit., p. 7. Cfr. anche M. Bentivoglio, *Tra linguaggio e immagine*, cit.
- 192 C. Vivaldi, *Rosa Panaro*, Napoli, 1973. Le opere di Rosa Panaro citate sono visibili online all'indirizzo <<http://www.interviu.it/panaro.htm>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 193 F. Menna, *La messa in scena di Rosa*, in Aa.Vv., *Rosa Panaro. Metamorfosi di Lilith*, Napoli, 1982.

- 194 Intervista di Laura Capobianco e Aurora Spinosa a Rosa Panaro in Aa.Vv., *Rosa Panaro. Metamorfosi di Lilith*, cit.
- 195 Sorprende che l'artista non sia stata compresa nella rassegna organizzata da Martina Corgnati ad Aosta nel 2006, sul tema 'donne e cibo'. Cfr. *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*, a cura di M. Corgnati, Quart (Valle D'Aosta), 2006.
- 196 Cfr. G. Bertolino, *Artiste critiche, opere e mostre*, cit., p. 50. Sulla rassegna organizzata da Bentivoglio cfr. *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, a cura di M. Bentivoglio, Venezia, 1978.
- 197 Donne/Immagine/Creatività, Rosa Panaro-Bruna Sarno-Anna Trapani, *Il vaso di Pandora*, in "Effe", VI, n. 2, 1978, pp. 28-30.
- 198 M. Balatresi, *Le bambole volanti*, in <<http://www.matheldabalatresi.it/fotoframe1.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 199 F. D'Amico, G. Murtas, *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari, 1993, p. 18.
- 200 M. Bentivoglio, *(S)cripturae*, in *(S)cripturae. Le scritture segrete*, cit., pp. 14-15. Così Bentivoglio: «[Il filo assume] in molti messaggi la sua poetica identità di filo del discorso. Quel filo che fu marchio di vitale sovranità delle Parche, di attesa e passiva ripetitività in Penelope, di perdita e ritrovamento in Arianna; tutte mitiche profezie di una storia di emarginazione e liberazione della donna», M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, cit., p. 5.
- 201 G. Bertolino, *Artiste critiche, opere e mostre*, cit., p. 48.
- 202 M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, cit., p. 6.
- 203 G. Parise, *Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice "rosa"*, in "Bolaffi Arte", VI, n. 48, 1975, pp. 48-49.
- 204 D. Borromeo, *Happening e performance. Corpo come comportamento*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, 2009, p. 176.
- 205 D. Borromeo, *Happening e performance. Corpo come comportamento*, cit., p. 177.
- 206 M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, cit., pp. 302-304.
- 207 V. Solanas, S.C.U.M. *Manifesto: Society for Cutting Up Men*, New York, 1968 (trad. it. S.C.U.M. *Manifesto per l'eliminazione degli uomini*, Roma, 1976).
- 208 Warhol riferisce che Solanas aveva frequentato precedentemente la Factory, proponendogli la sceneggiatura di un film dal titolo *Up Your Ass*, che l'artista tuttavia non prese in gran considerazione. Solanas inoltre recitò una piccola parte nel film sperimentale *I, a Man*. A. Warhol, P. Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, New York-London, 1980 (trad. it. *Pop. Andy Warhol racconta gli anni Sessanta*, Padova, 2004), pp. 283-284.
- 209 Il NOW (National Organization of Women) nasce nel 1966 ed è la maggiore organizzazione femminista americana.
- 210 La citazione di Solanas è tratta da A.-M. Boetti, *L'amazzone solitaria*, in V. Solanas, S.C.U.M., cit., pp. 62-63.
- 211 In questo caso l'omosessualità di Warhol non funziona da garanzia di vicinanza al genere femminile. Solanas, nella classificazione dei tipi fatta nel manifesto, deve aver considerato Warhol più come *male* (maschio), essere storpio di razza inferiore e femmina mancata, che come *fag* (frocio), maschio onesto che non recita la parte dell'uo-

- mo aggressivo e trionfante. Ancora una precisazione terminologica: il vocabolo *scum*, 'feccia', viene utilizzato con il significato di 'sperma' nell'espressione gergale. Si confrontino le definizioni ricostruite da Sauzeau Boetti in A.-M. Boetti, *L'amazzone solitaria*, cit., pp. 67-68.
- 212 Per entrambi i casi e per la citazione si veda *Arte e femminismo*, cit., p. 82 e p. 71.
- 213 N.G. Heller, *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the Arts*, New York, 2000, pp. 202-203.
- 214 Miriam Schapiro riferisce sulla pagine di "Everywomen", rivista analoga alla "Differenze" italiana, con partecipazione di diversi collettivi a cui è affidata, numero per numero, la realizzazione della singola pubblicazione, l'incontro con Judy Chicago che condusse al progetto. Cfr. M. Schapiro, (articolo non titolato), in "Everywomen" vol. 2, n. 7, issue 18, May 7, 1971, p. 3.
- 215 Introduzione di Peggy Phelan in *Arte e femminismo*, cit., p. 21. Su *Womenhouse* cfr. anche A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit., pp. 58-59.
- 216 R. Mayer, *Donne artiste S.P.A.*, in "Bolaffiarte", V, n. 43, 1974, pp. 116-117, e A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit., p. 54 e p. 59.
- 217 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit.
- 218 Sull'ideologia del *Grembismo* cfr. D. Palazzoli, *Donne & Arte*, in "Data", IV, n. 11, 1974, p. 62. Schapiro teorizza insieme a Melissa Meyer il concetto di *femmage*, termine mutuato dai 'maschili' *collage*, *assemblage*, *photomontage*. Sotto questa definizione le due includono le tecniche tradizionali femminili come il ricamo, il cucito, rintracciando una forzata primogenitura femminile nell'arte dell'assemblaggio e del collage. L'attitudine femminile alla raccolta e conservazione di oggetti ne costituirebbe la prova. Se ne dà notizia in un articolo di "Heresies", pubblicazione femminista su arte e politica, riprodotto in traduzione su "Effe". Cfr. *Creatività femminile ovvero «femmege»*, a cura di S. Simeoni, in "Effe", VII, n. 1, 1979, pp. 38-39.
- 219 «In art-making, men often are very intellectual, involved with systems, concepts, and ideas, and they see these as an appropriate basis for art. Women, however, are brought up with a different orientation, toward feeling and away from abstract thought. Therefore women often approach art-making more directly and see it as a vehicle of feeling. But art language as it exists today excludes a direct content or feeling orientation», J. Chicago, *Woman as artist*, in "Everywomen", vol. 2, n. 7, issue 18, May 7, 1971, p. 25.
- 220 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit., p. 55.
- 221 «I think the medium for social change is words and action and not art. I don't expect my art, which could be considered political in orientation, to change the world. I don't think that art should be manipulative or should try to achieve effects on people in terms of spurring them on to action or even educating them or propagandizing them. If my art can confirm or affirm a certain world view, fine, but it's not out to change anybody's mind», C. Nemser, *Conversation with May Stevens*, in "The Feminist Art Journal", vol. 3, n. 4, Winter 1974-1975, p. 5.
- 222 La citazione di Danes è tratta da A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit., p. 55.
- 223 L. Nochlin, *Why Have There Been no Great Women Artists?*, in "Art News", vol. 69/9, 1970, pp. 22-39 e 67-71. Per l'analisi di questo contributo si rimanda al Capitolo 1.
- 224 Un'auto-intervista di Lippard viene pubblicata in traduzione su "Data": «"L'arte

- femminista è arte politica?” Assolutamente. L'unico problema è che cos'è l'arte femminista? E ne esiste molta in giro? Ci sono molte donne artiste che si sono riunite per inserire più donne nel sistema così come è. Ma se l'arte stessa, qualunque sia la sua "qualità", non è distinguibile da quella prodotta dagli uomini e già nelle gallerie, e se la critica femminista non sviluppa dei nuovi criteri da applicare ai nuovi valori che stanno emergendo dalla politica femminista, le donne artiste saranno semplicemente assorbite dallo status quo. Mentre spero che la sempre maggior presenza di donne nell'establishment artistico ne stia lentamente mutando i valori, semplicemente per il fatto che le donne sono diverse dagli uomini, mi preoccupo che possano essere assorbite e mal guidate prima di aver potuto strutturare saldamente un sistema che sia nostro», L. Lippard, *Alcuni manifesti politici. (E alcune questioni da essi sollevate intorno all'arte e alla politica)*, in "Data", n. 19, 1975, p. 66.
- 225 Il saggio di Steinberg è stato tradotto da Leonardo V. Distaso e Claudio Zambianchi in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Roma, 2008, pp. 95-151.
- 226 L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", 16/3, 1975, pp. 6-18. Cfr. anche *Arte e femminismo*, cit., pp. 22-23.
- 227 Cfr. M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, 1991 (trad. it. *Babele e Babilonia: il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, 2006).
- 228 C. Nemser, *Analysis: Critics and Women's Art*, in "Women and Art", Winter 1971, pp. 1-3.
- 229 Ivi, p. 1.
- 230 «I evaluate women's art exactly the same way as I do men's, children's and chimpanzee's. I can't conceive of there being more than one way of evaluating art under this aspect. I don't react to works of their provenance – nor do I take seriously the evaluations of those who do», C. Nemser, *Analysis: Critics and women's art*, cit., p. 2.
- 231 «Clearly there are biological and cultural differences between men and women not excluding those who are artists. In art, however, there are no formal or iconographical properties that I am aware of that indicate an artist's sex. It is not one of the things that gets into art in a legible form. If students are shown the work of unidentified artists and asked to guess the artist's sex, lyrical paintings are called "feminine" (Sam Francis, say) and turbulent ones are called "masculine" (Grace Hartigan, say). The notion of feminine and masculine sensibilities revealed by art is a prejudicial cliché», C. Nemser, *Analysis: Critics and women's art*, cit., p. 2.
- 232 L. Alloway, *Women's Art in the 70's*, in "Art in America", 64, n. 3, 1976, pp. 62-72.
- 233 A. Bonito Oliva, *Europa America. È iniziata la guerra delle avanguardie?*, in "Bolaffi Arte", IV, n. 47, 1975, pp. 45-52.
- 234 N.G. Heller, *Women artists*, cit., pp. 14-19.
- 235 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 236 M. De Leonardis, *Suzanne Santoro: intervista*, cit.
- 237 Sull'opinione di Sauzeau nei confronti dell'arte femminista cfr. Introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti in *Arti visive*, cit., pp. 164-169 e A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit.

3. Rapporti con la situazione artistica contemporanea

Il contesto italiano e romano negli anni Settanta

Il paragrafo che segue riguarda la produzione artistica ufficiale – si legga maschile – e mira a restituire il panorama artistico che si sviluppa negli anni del femminismo. Il confronto è utile sia come comprensione delle distanze, sia come tentativo di integrazione dell'esperienza artistica di orientamento femminista nel più ampio contesto dell'arte ufficiale, evitando, per dirla con Anne-Marie Sauzeau e Lea Vergine, di definire l'arte femminile come storia parallela o vicaria di quella maschile, e proponendo piuttosto il giusto reinserimento di quei fatti nella storia¹.

Alla vigilia degli anni Settanta gli echi della lotta del '68 sono ancora in fase di elaborazione. Gli artisti risentono del clima protestatario, reagendo con una certa insofferenza nei confronti del sistema artistico, ritenuto sclerotizzato ed elitario, e proponendo, attraverso l'idea di sconfinamento dell'arte nella vita, nuove possibilità di maggior aderenza al dato reale. Tuttavia, già prima del dilagare della protesta sessantottesca, la vicenda dell'arte povera aveva risposto all'aggressività della società dei consumi con il tentativo di riavvicinamento a uno stato di natura originario, mediante il recupero di una materialità primaria ed essenziale, in contrasto con il prodotto industriale. La galleria L'Attico di Roma, gestita da Fabio Sargentini, è il luogo di incontro di queste tendenze. Nel 1968 Sargentini trasferisce la galleria del padre Bruno, originariamente situata a piazza di Spagna, nei locali di un ex-garage in via Cesare Beccaria. Il nuovo spazio, un solo grande ambiente, risponde al rifiuto della prassi espositiva ufficiale e, azzerando l'idea tradizionale di galleria d'arte, propone un modello inedito e maggiormente adattabile alle nuove esigenze estetiche. La scelta del garage è carica di significato: uno

spazio originariamente destinato ad ospitare le automobili dei condomini del quartiere, ambiente quotidiano di vita vissuta, si trasforma in contenitore di opere d'arte. La galleria apre ufficialmente al pubblico nel 1969 con l'installazione del greco Jannis Kounellis (n. 1936) *Cavalli*, durante la quale la funzione di opera d'arte viene assunta da dodici animali legati alla parete; il pubblico accede e vive in diretta l'esperienza dell'arte tramutata in vita, la galleria diventa il teatro di una stalla, a metà tra messinscena e dato reale, esperito attraverso la presenza non umana e incontrollata degli animali². Nel testo di presentazione alla seconda mostra del gruppo alla galleria bolognese De' Foscherari (febbraio 1967), Germano Celant definisce l'arte povera prendendo le mosse dal Living Theatre statunitense:

Il problema del mondo è quello di unificarsi. Noi siamo sempre divisi, la nostra mente è divisa dal nostro corpo, il lavoro dal nostro amore, la nostra passione dal nostro intelletto, lo stato dalle masse, la chiesa dallo spirito, niente si accorda insieme, e noi siamo sempre e totalmente in uno stato di guerra, insomma ogni cosa è in guerra con le altre cose; il nostro compito è allora di unificare tutte queste cose³.

Il sentimento di 'umanità' e l'esigenza di condivisione affiorano come componenti del tentativo di comunione dell'uomo al mondo, del razionale (mente) all'irrazionale (corpo). Unificare questi elementi è lo sforzo sofferto dell'arte povera, ricerca di conciliazione dell'uomo con la primarietà materiale, archetipo incorrotto dalla cultura, essenzialità priva di compromesso. La vita è al centro, nel suo aspetto di forza unificante che raccoglie il molteplice nel nome della comune origine biologica. Ritrovare la povertà, l'essenzialità del vivere, sottraendo il superfluo, in un processo di democratizzazione dei mezzi: terra, acqua, aria, fuoco e vita: «Un'arte povera impegnata con l'evento mentale e comportamentistico, con la contingenza, con l'astorico, con la concezione antropologica, l'intenzione di gettare alle ortiche ogni 'discorso' univoco e coerente, ogni storia e ogni passato, per possedere il 'reale' dominio del nostro esserci»⁴. Il rivolgimento del '68, incisivo, oltre che a livello strettamente politico, sul costume e il modo di pensare delle persone, viene inevitabilmente registrato dall'arte che anzi, secondo l'analisi di Luciano Caramel, ne aveva preannunciato l'esigenza di rinnovamento⁵. Il superamento dell'atteggiamento soggettivo dell'informale a favore di una maggiore aderenza all'oggettività del reale, al di fuori delle convenzioni restrittive e standardizzate di un fare artistico legato dal dato contingente, è un

sentire diffuso in Italia già negli anni Cinquanta, che prosegue fino alla fine del decennio successivo⁶. Il '68 propone una nuova possibilità di avvicinamento dell'arte alla politica, libera dalle posizioni retrograde legate alla figurazione socialista e contro la ricerca astratta adottate fin dal 1948 dal Partito comunista con gli interventi di Roderigo di Castiglia, alias Palmiro Togliatti, su "Rinascita". La scelta della linea zdanoviana determinò l'allontanamento degli artisti che operavano sulla linea di ricerca dell'avanguardia, provocando sospetto nei confronti dell'impegno politico, percepito come limitazione alla libertà espressiva⁷. Seppure gli artisti e gli intellettuali italiani mantengano costantemente, anche nei periodi di aperta frizione con la sinistra partitica, una vicinanza alla politica, vissuta come confronto irrinunciabile, dopo la frattura di Togliatti la militanza venne esclusa dalla sfera estetica, fatta eccezione per coloro che sposarono la linea della figurazione socialista, come Renato Guttuso. In questo contesto, le nuove tendenze politiche del '68 risvegliarono in alcuni la necessità dell'impegno politico, forse proprio a causa di una certa diffidenza, insita nel movimento, nei confronti dei partiti socialista e, in minor misura, di quello comunista. Piero Gilardi abbandona nel 1969 le sue ricerche sui *Tappeti natura* per dedicarsi unicamente a un intenso *engagement*. Il suo studio diventa *atelier populaire* in cui realizza i manifesti di intervento politico che attacca abusivamente sui muri di Torino⁸. Nel maggio del 1968 Plinio De Martiis inaugura presso La Tartaruga di Roma la modalità espositiva della successione giornaliera di lavori individuali nel ciclo de *Il Teatro delle mostre*. Nanni Balestrini allestisce in tempo reale l'installazione *I muri della Sorbona*, facendo trascrivere sulle pareti della galleria le scritte degli studenti francesi, riferendole telefonicamente dall'università parigina e poi, giunto a Roma, trascrivendole egli stesso⁹. Nell'azione *Dovendo imballare un uomo* di Renato Mambor riecheggia l'immagine di Che Guevara morto sul letto dell'obitorio, diffusa proprio in quei giorni. Giosetta Fioroni allestisce *La spia ottica*, una *performance* proto-femminista. Crea nello spazio della galleria un ambiente chiuso, visibile solo attraverso uno spioncino come quelli presenti sulle porte di ingresso delle case private; all'interno, sistemati i mobili della sua camera da letto, un'attrice mima la quotidianità di una donna: fuma sdraiata sul letto, legge i rotocalchi, si pettina, si veste, entra e esce dalla stanza, si annoia. La visione dallo spioncino funziona come una sorta di binocolo rovesciato, allontanando l'immagine, rallentando i movimenti e dando la sensazione di magia e sogno¹⁰. Un approccio fortemente ideologizzato emerge anche dalle esperienze verbo-visuali fiorentine e romane. Il reimpiego ironico dello slogan pubblicitario e dell'i-

conografia della società di massa mira a demistificare il significato aggressivo sotteso al linguaggio dei mass-media, restituendolo al mittente. L'iconosfera della metropoli occidentale diviene materia artistica utilizzata in funzione di critica feroce e irriverente. Su queste premesse nasce a Firenze nel 1963 il Gruppo 70. Contemporaneamente a Roma lavorano su questa linea Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Pedio e Antonio Porta, con esiti che si protraggono fino agli anni Settanta¹¹. In generale, a prescindere dall'adesione o meno alla militanza, il clima protestatario che prepara l'accendersi della contestazione studentesca, e i riflessi posteriori ad essa, tra il 1965 e il 1969, vengono registrati da numerosi artisti. Nel 1965, sulla suggestione delle manifestazioni contro la guerra in Indocina, Michelangelo Pistoletto realizza il quadro specchiante *Vietnam*; l'artista ingrandisce a misura umana il particolare di una fotografia di un corteo con due manifestanti che sfilano sorreggendo uno striscione. Il prelievo dall'azione reale in movimento astrae una porzione dell'immagine, restituendoci solamente le ultime lettere dello slogan dello striscione, 'tnam', inequivocabilmente identificabili con il nome del Paese sotto l'assedio statunitense. La Cina di Mao è argomento di interesse di Mario Schifano; nel 1968 l'artista realizza una grande opera a olio e smalto su carta intelaiata, dove il rosso delle bandiere comuniste si tramuta in esplicite macchie e sgocciolamenti sanguinei, con una chiara reminiscenza dei *Funerali dell'anarchico Galli* di Carlo Carrà. Giuseppe Uncini riscopre in quegli anni il mattone, «modulo sociale per eccellenza», che sistema con il cemento in composizioni essenziali, come per sottrarre porzioni di muratura ai condomini¹². La misura di quanto la protesta fosse argomento di interesse degli artisti, emerge, ancora una volta, in *Autoritratto* di Carla Lonzi, a partire dalla costante contestazione nei confronti della cultura come struttura teorica alienata dalla vita, fino ad arrivare alle discussioni direttamente incentrate sulle lotte¹³. L'istituzione è presa di mira anche sul fronte artistico. Nel '68, sotto l'auspicio della lotta di liberazione attraverso l'arte, vengono occupate la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano. Del secondo episodio dà notizia Mario Spinella su "Rinascita", rintracciando il significato dell'iniziativa nella più generale protesta nei riguardi dei centri di produzione e diffusione della cultura, protesta finalizzata al sovvertimento del sistema¹⁴. Sotto accusa infatti è l'intero sistema dell'arte, il dubbio rapporto delle istituzioni e delle gallerie con il mercato, il carattere di merce insito nel prodotto artistico, la tendenza elitaria, l'eccessivo individualismo della figura dell'artista¹⁵. La contestazione acquisisce, in certi casi, i toni esasperati e un po' ambigui di chi sa sfruttare il momen-

to a proprio favore, come opportunità di vendita, fuori da una qualsivoglia prospettiva rivoluzionaria:

Il '68 [...] è stato una frattura effettiva, sul piano del costume almeno, e certo anche nell'arte: in positivo e in negativo [...] con sbocchi spesso pittoreschi [...] e di esasperato protagonismo (ma anche furbesco doppiogiochismo) di non rari prim'attori e comprimari (come non ricordare, avendovi assistito, la commedia pietosa delle esibizioni "rivoluzionarie" di integratissimi pittori e scultori sulla scena della Triennale di Milano occupata, o la farsa degli artisti che contestavano e nel frattempo sfruttavano per i propri fini quell'altra grande ribalta che è la Biennale di Venezia, "chiudendo" le proprie sale e insieme accompagnando critici e mercanti a visitarle, "coprendo" i quadri ma facendo attenzione che si potessero, almeno parzialmente, vedere?)¹⁶.

Tuttavia i fermenti politici del '68, tranne pochi casi di militanza continuativa e partecipata come quello di Gilardi, rimangono in ambito artistico su un piano piuttosto superficiale e si sgonfiano rapidamente nel processo di reintegrazione della protesta, una volta stemperati degli accesi toni iniziali. La mostra romana *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, organizzata a Palazzo delle Esposizioni da Achille Bonito Oliva, nasce dall'idea di un gruppo di artisti e critici. La rassegna fa il punto della situazione tra Milano, Torino e Roma, comprendendo molti di coloro che, tramite la sperimentazione di nuovi mezzi espressivi, avevano messo profondamente in discussione il sistema dell'arte¹⁷. Mentre gli artisti non percepiscono la visione negativa dei critici, questi ultimi evidenziano invece l'accentuazione del carattere elitario delle recenti ricerche estetiche. Molti artisti infatti, nel corso degli anni Settanta, rispondono con una chiusura rispetto al dilagare nella società dei mezzi di comunicazione di massa, all'aggressività indiscriminata della pubblicità, al disinteresse delle istituzioni e del Partito comunista, che prosegue ostinatamente sulla linea del rifiuto dell'avanguardia. In catalogo Giulio Carlo Argan parla di «utopia negativa», individuando nella figura dell'artista quella dell'intellettuale all'opposizione; sulla stessa linea, Alberto Boatto parla di comunità minoritarie con funzione difensiva e contemporaneamente offensiva, promotrici di un linguaggio specifico dell'arte come opposizione al silenzio. Bonito Oliva considera preferibile la scelta dell'incomprensione piuttosto che la rinuncia alla complessità del linguaggio, individuando nelle comunità degli *hippies* un esempio di sopravvivenza¹⁸.

Nel corso degli anni Settanta la tendenza alla chiusura andò accen-

tuandosi e gli artisti abbandonarono i luoghi della città per rifugiarsi nelle gallerie private. A Roma via Veneto e piazza del Popolo persero la funzione di luogo di incontro che avevano avuto negli anni Cinquanta e Sessanta; in quel ventennio il contatto con l'esterno era stato vissuto più pacificamente e con maggiore armonia¹⁹. La tendenza al 'rientro' del decennio successivo venne, in un certo senso, 'inaugurata' con la mostra *Lavori in corso* organizzata da Sargentini a L'Attico nel 1970. Il gallerista invitò il pubblico a visitare lo spazio espositivo durante i lavori di ristrutturazione, applicando, di fatto, la norma del 'vietato l'ingresso ai non addetti ai lavori'. L'operazione infatti poteva essere accolta solo da chi fosse stato in grado di «partecipare attivamente alle vicende dell'arte e in particolare a quelle che si svolgevano all'Attico», coloro che conoscevano e condividevano la linea di ricerca di Sargentini e che esponevano nella sua galleria²⁰. L'episodio oscilla sull'ambiguo gioco di fuoriuscita e barriera da e nell'arte, proponendo una forma inedita e provocatoria di esposizione, ma riservandone la fruizione ai pochi addetti. La chiusura nelle gallerie è favorita anche dal mancato dialogo degli artisti giovani con l'istituzione museale, che privilegia, sia a livello espositivo che a livello didattico, l'ambito dei movimenti storici del Novecento. Durante il decennio la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, oltre alla mostra antologica di Piero Manzoni (1971), dedica solo tre rassegne ad artisti viventi e, comunque, già piuttosto anziani: Umberto Mastroianni nel 1974, Alberto Burri nel 1976 e Domenico Parisi nel 1979²¹. Intanto, tra il 1969 e il 1970, sta prendendo forma il primo nucleo Rivolta femminile, nato su intervento, vale la pena ripeterlo, della critica d'arte Carla Lonzi e dell'artista Carla Accardi; le due figure provengono dal panorama artistico appena descritto e di cui ci è data testimonianza in *Autoritratto*. Le insofferenze verso la cultura ufficiale castrante, selettiva, discriminatoria, l'attenzione insistita di Accardi sui fatti della condizione femminile, il sentimento di vicinanza nei confronti delle esigenze giovanili, maturano nelle due donne contemporaneamente alle inaugurazioni, alle conversazioni su "Marcatré", alle mostre dell'arte povera, ai cavalli di Kounellis all'Attico, al *Mare* di Pino Pascali, tutte circostanze registrate nei dialoghi e nelle fotografie del volume di Lonzi. Tuttavia la regola del separatismo è già in atto: le questioni femminili di Accardi e Lonzi si accendono, ma in maniera piuttosto autonoma, slegata dagli altri 'amici' del gruppo. Il separatismo, metodologia costitutiva del femminismo, è, in Accardi e Lonzi, scelta e insieme conseguenza. La prima subisce la solitudine della donna artista in un sistema fatto da e per gli uomini; la seconda esce sdegnata e delusa dal tentativo di 'fusione' con gli artisti

(tutti uomini tranne l'amica) che le chiedono l'immedesimazione nel ruolo di spettatore ideale²². Il congedo dall'arte di Lonzi, in questo senso, si esprime nella mancata integrazione del femminismo al contesto culturale ufficiale e, inevitabilmente, a quello artistico.

Rintracciare nella produzione artistica ufficiale elementi di collegamento con quella femminile, di orientamento più o meno consapevolmente femminista, è un'operazione che non conduce a risultati consistenti, in primo luogo perché i rapporti, quando ve ne furono, si mantennero su un piano piuttosto superficiale. La stessa istanza politica, insita nel femminismo, costituiva un problema *a priori* per l'arte. Il pericolo di perdita dell'identità artistica nell'ideologia, largamente percepito dagli artisti italiani al principio degli anni Settanta e successivo alla mai sanata rottura togliattiana, produsse, come visto, la tendenza al ritiro sul piano estetico. Sotto questi presupposti, è tuttavia possibile individuare nell'opera degli artisti uomini alcuni temi indagati anche dal femminismo: il riavvicinamento alla vita biologica, il rapporto con il corpo, il tema identitario, il lavoro collettivo, l'istanza politica²³. L'esigenza diffusa di autentica adesione alla vita e la riscoperta dell'umanità sottesa all'aggressivo e snaturante mondo della società dei consumi caratterizzano le ricerche dell'arte povera, tanto da corrispondere al movente principale di questa linea di tendenza. La risposta alla frenesia folle del mondo capitalista è l'impiego di materiali poveri e di procedimenti poveri. Gli elementi base, acqua, aria, terra, fuoco, archetipi sacri di uno stato incorrotto della materia, si mescolano alla povertà del quotidiano: stracci, carta di giornale, mattone, cemento, chiodi, assi di legno, lastre di metallo e luci al neon. L'artista è un alchimista in grado di organizzare le cose viventi, animali e vegetali, con il fine di riscoprire il valore magico e meravigliante, schiacciato dall'abbondanza del surplus della società dei mass-media, nascosto dalla molteplicità della merce. In questa operazione sottrattiva, direttamente vissuta e non più rappresentata, l'artista scopre anche sé stesso: «Tra le cose viventi scopre anche sé stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti, tutto ciò che direttamente vive e così riinizia ad esperire il senso della vita e della natura, un senso che implica, [...], numerosi contenuti: il sensorio, il sensazionale, il sensitivo, il sensibile, il sentimentale e il sensuoso»²⁴. Il 'corpo dell'arte povera', dunque, è stimolato nell'operazione artistica sul piano sensorio. Si possono identificare due tipi di atteggiamenti sul corpo. Il primo lo presuppone nel momento dell'azione e della fruizione: non lo rappresenta nell'opera, ma vuole che esso venga messo in gioco nell'opera, attraverso la messa in scena della *performance* o quella dell'attraversamento del 'teatro' dell'instal-

lazione. La seconda linea di sviluppo, invece, rappresenta il corpo nell'opera, il proprio, quello dell'artista, attraverso un'operazione più intima, personale e vicina a quella femminile.

Del primo caso è rappresentativa l'opera di Kounellis. L'artista esercita un preciso controllo razionale sulla vita che immette nelle sue installazioni e contemporaneamente assicura l'impatto emotivo e destabilizzante, attraverso un'arte fatta di pappagalli e cavalli che vivono, si muovono, sfuggono al controllo. Il corpo dell'artista e quello dello spettatore esperiscono l'ambiente, subendo sollecitazioni olfattive, epidermiche. Tuttavia, la vita animale e quella umana vengono inserite in una costruzione estetica dello spazio ordinata dall'artista sul modello cartesiano²⁵. L'umanità di Kounellis è totale, non vi è alcuna ricerca dell'esperienza legata al corpo del singolo, ma alla molteplicità dei corpi, a ciò che nel corpo riconduce all'intera umanità, nel senso illuminista di comunità:

Io penso che questo per me [il rito dell'arte] è il pieno di essere sociale, io non riesco a considerare l'artista come uomo privato. L'illuminismo è il prodotto di tutta la nostra coltura occidentale e ha dato il fondo su cui si è posata tutta la rivoluzione borghese e anche quella marxista. Quando penso ai *Cavalli* mi piace moltissimo che sia stata come una copertina a un libro di Voltaire²⁶.

Il privato è inconcepibile per l'artista, il raziocinio rende l'operazione impalpabile, astratta, sacralizzandola in magia. La componente concettuale, insita in tutta l'arte italiana del tempo, riconduce lo spettatore dalla sensazione fisica della presenza dei cavalli al piano superiore della riflessione intellettuale.

La palpabilità del corpo come presenza fisica emerge nel più intimo lavoro di Giuseppe Penone (n. 1947). Dal 1971 si dedica per alcuni anni all'opera *Svolgere la propria pelle*, eliminando la barriera che separa il corpo dal mondo esterno. I particolari del proprio fisico vengono fotografati secondo un certo ritmo temporale; le immagini ricavate, incollate insieme, formano una 'mappa geografica' della propria persona, registrando i cambiamenti da scatto a scatto: mani, piedi, capelli, nuca, orecchio, dita. Il rapporto con il corpo si colloca allo strato epidermico della pelle, limite e luogo di confine tra sé e il mondo, ambito dell'identificazione di sé e di quella delle cose²⁷. L'opera è in sintonia con la *Dafne* di Elisa Montessori, già citato autoritratto del 1977. Tuttavia rispetto a quello di Montessori il corpo di Penone appare maggiormente caratterizzato dall'operazione scientifica di archiviazione di porzioni di sé, che non

lascia largo margine al privato poetico delle associazioni corpo-natura della donna.

Luigi Ontani (n. 1943) utilizza costantemente il proprio corpo, spesso nudo, nella costruzione di autoritratti in cui inscena travestimenti di personaggi storici e riproduce opere d'arte del passato, di Caravaggio, Tintoretto, Guido Reni, Savoldo. In controtendenza rispetto al carattere di evento delle azioni della *body art*, Ontani sceglie la staticità, facendo passare la storia dell'arte sul proprio corpo, in sintonia con l'interesse autoriflessivo e sull'arte del passato caro pure a Giulio Paolini²⁸. L'attenzione nei confronti del corpo infatti permane su un piano decisamente estetico, seppur caratterizzato dall'ironia, con una forte componente narcisistica e di piacere voyeuristico nell'auto-osservazione e nell'osservazione da parte degli altri. La nuova situazione politica e sociale degli anni Settanta, nella proclamazione della liberazione dalle restrizioni culturali e dai tabù, ha certamente ripercussioni su questo tipo di esperienze, che mostrano in pubblico l'intimità fisica dell'uomo²⁹. L'opera di Ontani punta all'immediata identificazione del personaggio con quello dell'artista, senza tuttavia spingersi verso una corporeità tangibile, trattenendo quest'ultima sulla sfera della bidimensionalità del quadro incorniciato. Anche la sessualità, che traspira dalla bellezza del giovane corpo maschile, viene parzialmente stemperata nella messinscena e raramente resa esplicita nella visione del pube. Il corpo di Ontani rimane quello idealizzato leonardesco.

Più vicino a un tipo di operatività femminile, Alighiero Boetti (1940-1994) realizza negli anni Settanta una serie di arazzi a ricamo e dei lavori su carta caratterizzati da grande semplicità di procedimento. I primi, cominciati nel 1969 e mai abbandonati, recuperano l'artigianato e lo traslano al futuro, come nel dittico *16 settembre 2040 11 luglio 2023* (1971). Il ricamo, attività tradizionalmente femminile, interessa a Boetti per l'imposizione di tempi dilatati nell'esecuzione, opposta alla frenesia della società contemporanea. In un primo breve periodo l'artista realizza le opere da sé, per poi passare ad affidare il lavoro a terzi. I suoi collaboratori sono gli artigiani arazzisti afgani, che ricevono il modello e realizzano l'opera, secondo una pratica collaborativa, che per l'artista corrisponde a uno stratificarsi di gesti, tempi e pensieri collettivi³⁰:

Io ho fatto eseguire molto spesso i lavori da altre persone, anche se, in definitiva, ci terrei moltissimo a farli io. Mi piacerebbe da matti... ma non posso, non ce la faccio, dopo due minuti mi sono stufato. Però siccome una cosa mi piace, allora trovo delle persone che la fanno. Un po' come

nei paesi mussulmani: se non puoi andare alla Mecca, puoi trovare uno che va a La Mecca per te, per pregare per le tue cose. A me piacerebbe fare queste cose che prendono moltissimo tempo. Sogno di questi inverni, antichi, lontani, senza luce, senza televisione, radio, giornali. C'erano veramente tempi invernali che duravano mesi e mesi, in solitudine, dove poi l'unica grande forma straordinaria era l'immaginario, quello che uno immaginava in questo deserto totale³¹.

L'idea dell'operare in collettività, addirittura la rarefazione totale della manualità dell'artista che riduce il proprio intervento al piano dell'ideazione, è in linea con il rifiuto dello stereotipo dell'artista-genio a favore di una concezione dell'operazione artistica come fatto sociale, comprensivo di una soggettività multiforme. La questione, cara a molti artisti (come si è visto per Kounellis), è anche cavallo di battaglia della riflessione teorica femminista sulla creatività³². La collaborazione per Alighiero Boetti è una modalità che sperimenta anche nel privato, nel suo scambio puntuale con la moglie Anne-Marie Sauzeau. Nel 1970 la coppia comincia un lavoro, durato circa sei anni, sulla catalogazione dei mille fiumi più lunghi del mondo, che diventa prima un arazzo (1976), e poi un libro (1978)³³. L'idea di collaborazione conduce l'artista a una sorta di perdita della soggettività e sdoppiamento della propria persona, già avviata in alcune opere degli anni Sessanta, come in *Gemelli* (1968), dove si ritrae tenendo per mano il proprio doppio. Intorno al 1972, tale processo lo conduce all'analisi del proprio nome. In quel periodo infatti, comincia a firmarsi frapponendo la congiunzione 'e' tra nome e cognome. L'artista sviluppa così un interesse nei confronti di opere caratterizzate dall'intervento minimo, come le carte tracciate a matita o a penna biro dei primi anni Settanta. La biro per Boetti è il ricamo dell'uomo occidentale e reca le tracce della memoria collettiva³⁴. La vicinanza e lo scambio continuo con Sauzeau possono aver giocato un ruolo nella ricerca dell'artista sul segno e l'intervento minimale. La moglie, infatti, è impegnata in quegli anni nell'indagine e nella promozione della produzione femminile, spesso incentrata sull'essenzialità del segno e dei supporti (come la carta). L'interesse di Sauzeau verso la riflessione femminista e la differenza di genere paiono riflettersi in alcune opere del marito, come le 'carte massaggiate' della metà degli anni Settanta, *frottages* e collage di oggetti di piccole dimensioni. *Maschile Femminile* (1974) è un raro caso di lavoro di un artista uomo dove riecheggia l'interesse femminista all'indagine sulla differenza sessuale, nel riconoscimento dell'oggetto, la forbice ora chiusa ora aperta, con gli organi sessuali maschile e

femminile; in maniera analoga in *Minimo Massimo* (1974), il ricalco di un compasso ancora una volta chiuso e aperto, riflette su chiusura e apertura, ancora un tema femminile e femminista. Anche l'aspetto biografico, componente essenziale nella ricerca delle donne, assume un'importanza precisa nell'opera di Boetti. A Pino Corrias riferì: «Cosa vuoi che sappiano di me i critici... Sai da dove vengono i miei ricami? Da mia madre che li faceva fare per i corredi delle ragazze torinesi. E sai dove teneva i modelli di quei ricami? Dentro buste da lettera usate. Ricami, buste, francobolli... Viene tutto da lì»³⁵. Il confronto tra maschile e femminile si concretizza nella mostra curata da Anne-Marie Sauzeau insieme a Gian Battista Salerno presso la galleria La Salita di Roma, nel maggio del 1978, intitolata *Pas de deux*. Si trattava di quattro mostre della durata di due settimane ciascuna, durante le quali due artisti, un uomo e una donna, presentavano insieme un lavoro. Il titolo allude a un passo di danza eseguito in coppia, ma può anche essere tradotto come 'non c'è due', in linea con le ricerche di sdoppiamento della persona di Boetti e, evidentemente, anche di Sauzeau, che propone con Salerno lo sdoppiamento/ unione dei due sessi. In quella occasione espongono Elisa Montessori e Francesco Clemente, Berty Skuber e Alighiero Boetti, Amalia Del Ponte e Sandro Chia, Iole de Freitas e Luciano Fabbro³⁶.

In quegli anni l'istanza politica è particolarmente presente nell'opera di Fabio Mauri (1926-2009). Dopo il periodo di orientamento pop degli anni Sessanta, l'artista comprende che la ricerca delle radici della nuova identità europea non è rintracciabile nei simboli della società dei consumi, essendo essi massimamente rappresentativi della cultura statunitense. Attraverso una riconsiderazione delle proprie esperienze personali rimosse della guerra, del fascismo e dell'occupazione nazista, l'artista rintraccia i connotati di un'identità oggi in crisi, che ritiene ancora fortemente influenzata da quelle esperienze traumatiche³⁷. Come una sorta di resa dei conti con il passato, nel 1971 nasce la *performance Che cos'è il fascismo*: Mauri inscena l'esperienza, vissuta in adolescenza, dei giochi atletici della Gioventù Italiana del Littorio e della *Hitlerjugend* (Giovani hitleriani), tenutasi a Firenze nel 1939. Il vissuto personale si allarga a quello della storia collettiva attraverso la dolorosa messinscena di un episodio della storia recente, traumatico e ancora compromettente³⁸.

La pratica ideologica dell'arte come presa di coscienza critica, spesso declinata nelle contraddizioni dell'universo artistico, è alla base delle azioni del gruppo romano formato da Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Franco Falasca. Nel 1973 i primi due aprono *l'Ufficio consigli per azioni*, da dove programmano una serie di attività, concepite per esse-

re condivise con altri artisti. L'idea di base è quella dell'intellettuale gramsciano responsabile della struttura organizzativa della cultura. L'arte viene costantemente posta a confronto con le realtà sociali, in un'ottica fortemente orientata verso l'ideologia comunista³⁹. Nell'iniziativa *S.p.A. Società per azioni*, durata dal maggio 1972 al maggio del 1975, il gruppo riformula la pratica della *mail art*, spogliandola delle suggestioni autobiografiche e delle memorie famigliari. Catalano e Benveduti invitano artisti italiani e stranieri a inviare per posta a critici, galleristi, direttori di musei e altri artisti un intervento su un foglio ciclostilato, sul tema dell'incontro della comunicazione estetica con il contenuto ideologico.

Per quanto concerne la rappresentazione della donna e del corpo femminile, in alcuni casi è ancora abbondantemente in uso il ruolo passivizzante e vicario della donna-modella. Si pensi al grande sviluppo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo di *performances* dove viene mostrato il corpo nudo di un'attrice, come *From the Chelsea Hotel with Love* di Mimmo Rotella a New York nel 1968, o le diffuse presenze di nudi femminili in Pistoletto, fino a quello maltrattato e un po' compiaciuto di Vettor Pisani a Kassel nel 1972, *La Maria dello scorrevole*. L'iconosfera pop aveva largamente usufruito del soggetto femminile come bersaglio ricorrente della critica, più o meno consapevole, alla società dei consumi. Da questa *imagerie*, nel corso degli anni Sessanta, attinge anche molta poesia visiva, recuperando l'associazione del corpo femminile a oggetto di consumo tale e quale alla merce e usufruendo anche dell'immagine pornografica. Intorno al 1964, Pino Pascali (1935-1968) si dedica alla realizzazione di ingrandimenti di 'frammenti anatomici' di donna, con un'attenzione specifica alle zone sessuali. Si tratta di opere a metà tra il quadro e la scultura, delle «finte sculture», per dirla con l'artista, nelle quali la tela viene utilizzata come elemento plastico⁴⁰. Recupera le centine che usa nelle scenografie teatrali durante i corsi di Toti Scialoja all'Accademia delle Belle Arti di Roma, e ne intuisce le potenzialità espressive. Costruito sulla tela lo scheletro di legno, lo ricopre con cotone grezzo, panno felpato, tessuto spugnoso, pelo acrilico e gommapiuma. Successivamente apporta qualche variazione alla procedura, rendendo la volumetria cercata con palloncini di plastica gonfiati⁴¹. È il caso di opere come *Torso di negra al bagno* (1964) e *La gravida* (1964), dove si mescolano le suggestioni pop di parcellizzazione del corpo, l'interesse per la scultura primitiva africana, la statuaria classica e la pittura del passato (si pensi all'immediata assonanza della seconda opera con *La gravida* raffaelliana). I rigonfiamenti aggettanti assumono

una valenza organica, resa anche dal diverso tipo di stesura della vernice tra la zona dei tessuti (i costumi da bagno, le canottiere), più mossa con grumi e sgocciolature, e la zona dell'incarnato, più levigata e bidimensionale. *Grande bacino di donna* (1964) e *Le labbra rosse* (1964) risentono dell'influenza americana di autori come Wesselmann, con esiti tuttavia molto personali, nei quali Maurizio Calvesi rintraccia soprattutto un erotismo carnale più umanizzato rispetto alle soluzioni statunitensi⁴².

L'arte come mondo maschile chiuso

Nonostante il consistente incremento delle presenze femminili, il contesto artistico del principio degli anni Settanta rimane caratterizzato da un atteggiamento fortemente misogino, e l'identificazione della figura dell'artista con un soggetto femminile sembra ancora molto legata all'accezione dispregiativa del dilettantismo. Le artiste nate tra il 1935 e il 1945 si affacciano sulla scena artistica intorno ai 30-35 anni di età, ritrovandosi in un mondo costituito quasi essenzialmente da colleghi uomini. Tale situazione determina da una parte un problema di definizione di sé come donna artista, modello ancora privo del riconoscimento sociale, e, dall'altra, l'identificazione da parte degli altri, gli artisti uomini, di un nuovo interlocutore di sesso femminile. Episodi precedenti di artiste affermate e riconosciute a livello nazionale e internazionale ve ne erano stati, anche se circoscritti alla presenza solitaria di una donna in gruppi composti unicamente da uomini. Carla Accardi (n. 1924), unica donna firmataria nel 1947 del Manifesto del gruppo Forma 1, esprime, insieme a Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, la convinzione che «marxismo e formalismo non siano INCONCILIABILI»⁴³. Cosciente della propria differenza di genere, l'artista è una delle poche a credere, tanto precocemente, alla necessità di ridefinizione del soggetto artistico declinato al femminile. Lo scontro tra desiderio creativo e vita privata emerge con sofferza consapevole:

All'inizio ho rinunciato all'amore per un ragazzo, con il quale sono tutt'ora in contatto, scegliendo di stare con Sanfilippo, un uomo con cui condividevo la passione per l'arte e che mi apriva la strada alla pittura. Per dieci anni non ho venduto un quadro e il mio lavoro è stato l'insegnamento nelle scuole⁴⁴.

Anche la vicenda di Titina Maselli (1924-2005) si costruisce in un ambiente formato unicamente da uomini. Grazie anche alle sollecitazioni iniziali del padre, il critico d'arte Ercole Maselli, Titina frequenta inizialmente l'ambito espressionista della Scuola romana, divenendo nel 1945 moglie di Toti Scialoja. La vicinanza a importanti personaggi maschili, compreso il fratello regista Citto, deve aver giocato un ruolo nella promozione del suo lavoro; i soggiorni all'estero, prima a New York e poi a Parigi e in Austria, ne aumentarono la notorietà anche a livello internazionale. A detta dell'artista, la propria appartenenza al genere femminile pare non aver costituito mai un grosso ostacolo alla carriera e alla vita personale: «[Sulla lotta di sesso] non posso rispondere. Non ho mai visto [questo problema] né come vittima né come sensorialità. Non l'ho mai vissuto»⁴⁵. In maniera analoga, la più giovane Giosetta Fioroni (n. 1932) è stata l'unica donna all'interno della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo. Il gruppo accettò di buon grado la sua presenza e Fioroni, da parte sua, non soffrì in maniera eccessiva la solitudine di genere:

Certo, all'epoca in Italia le donne erano poche, un po' di più in Europa, ma erano comunque penalizzate. Io stessa l'ho potuto verificare. Non parlo del gruppo – incantevoli ragazzacci presi dalla loro vita, bellezza e gioventù – che è sempre stato molto affettuoso con me e ha guardato, con un minimo di reale attenzione, a quello che facevo, come del resto io con loro⁴⁶.

Le frequentazioni e il confronto principalmente maschili tuttavia non evitarono lo sviluppo dell'interesse nei confronti della condizione femminile, si pensi alla *performance* sopra citata *La spia ottica* (1968), oppure agli esperimenti cinematografici della fine degli anni Sessanta come *La solitudine femminile* (1967)⁴⁷.

Negli anni Settanta le possibilità delle donne cambiarono nettamente e si cominciò a reclamare, insieme alla parità di diritti civili e politici, anche il riconoscimento come soggetto attivo in ambiti storicamente sottratti al dominio femminile, incluso quello della creatività. Le artiste si imposero sempre più numerose sulla scena, sollecitando la rottura del principio che vedeva nella donna artista l'eccezione alla regola. Tale processo, vissuto consapevolmente solo da alcune, ma comunque messo in atto in maniera automatica in conseguenza all'incremento delle presenze femminili, tentò di esportare il sovvertimento femminista all'interno del microcosmo artistico, lottando contro la misoginia diffusa e cercando di recuperare i tempi, mettendosi alla pari con il soggetto maschile, sanan-

do lo storico ritardo femminile. I risultati di questo faticoso processo tuttavia furono ottenuti con una certa lentezza e complessivamente il decennio del femminismo è caratterizzato da un panorama espositivo fortemente penalizzante per il sesso femminile. Lo studio di Daniela Lancioni riguardo la situazione delle mostre a Roma in quel decennio (1970-1979)⁴⁸ mette in luce la schiacciante predominanza maschile nelle gallerie private e, ancor più, nei grandi eventi espositivi organizzati dagli enti pubblici, i musei, e da quelli privati di rilevanza nazionale come l'Ente Quadriennale. Complessivamente solo un ristretto numero di artiste riesce a legarsi stabilmente a una galleria e a esporre in maniera continuativa.

In questo contesto l'artista più presente è Carla Accardi. Legata alla galleria Qui Arte Contemporanea Centro d'Arte Editalia, Accardi espone a Roma con regolarità per tutto il decennio, sia in personali che in collettive. Si contano tre mostre personali da Editalia, dove Accardi espone le *Tre tende* nel 1971, i telai ricoperti di strisce di sicofilo dipinto l'anno dopo e i *Sette lenzuoli* nel 1974; nella stessa galleria partecipa a diverse collettive, una tra il 1971 e il 1972 dove è l'unica donna, ancora nel 1972 con gli artisti della galleria (insieme a lei ci sono Marcia Hafif e Carmen Gloria Morales), esperienza riproposta nuovamente nel 1976. Complessivamente dei 37 artisti presentati da Editalia, vi sono solo tre donne (Accardi, Hafif, Morales). L'artista aveva esposto precedentemente in rassegne collettive anche presso lo Studio D'Arte Arco D'Alibert (1970), La Salita (1971), la galleria Primo Piano (1972) e la Marlborough (1976). Inoltre nel 1976 allestisce presso la Cooperativa del Beato Angelico la personale *Origine*. La sua notorietà e anzianità le permettono visibilità e riconoscimento (tra il 1977 e il 1979 espone ancora in quattro collettive)⁴⁹.

Anche Giosetta Fioroni gode di una certa celebrità e in quel decennio, pur vivendo nella campagna veneta, tiene nella capitale tre personali e partecipa a nove collettive. Tra queste, nel 1970 realizza *Laguna* (una proiezione su tela), a La Tartaruga, nel 1972 *A nove anni* alla Galleria Seconda Scala; nel 1974 presenta opere su carta alla Galleria Dell'Oca, dove due anni dopo torna in occasione della pubblicazione di un volume sul suo lavoro, a cui partecipano Alberto Boatto, Anne-Marie Sauzeau Boetti e Alberto Moravia. Lo stesso anno presso La Tartaruga espone delle tavole insieme a una poesia di Boatto e a musiche di Sylvano Bussotti e nel 1976 partecipa alla rassegna sul disegno in Italia alla Cannaviello Studio d'Arte⁵⁰.

Dopo Accardi e Fioroni, riceve una certa visibilità la cilena Carmen Gloria Morales (n. 1942), autrice di opere sulla linea della non-figurazione, realizzate attraverso ampie superfici monocrome interrotte da linee

verticali, o dittici in cui un monocromo viene accostato a una tela grezza⁵¹. Morales è l'unica giovane artista a ottenere possibilità espositive pari a quelle delle più anziane, guadagnandosi quattro personali e prendendo parte a otto collettive. Espone da sola nel 1970 da Editalia, nel 1974 *Carte* alla Seconda Scala, nel 1975 presso lo Studio Arco D'Alibert e nel 1977 alla Galleria Primo Piano. Partecipa alle collettive nel 1972 e nel 1976 da Editalia, e ancora nello stesso anno alla rassegna sul disegno presso lo Studio Cannaviello⁵².

Marisa Merz espone a Roma in due personali alla galleria L'Attico, prima nel 1970 e poi di nuovo nel 1975, partecipando anche alla rassegna giornaliera degli *Incontri Internazionali d'Arte* nel 1977. È presente alla mostra collettiva sul disegno in Italia della Cannaviello nel 1976, e partecipa nello stesso anno all'iniziativa di Fabio Sargentini *L'Attico in viaggio*, una navigazione sul Tevere con 44 artisti, di cui otto donne. Complessivamente partecipa a sette mostre collettive⁵³. Una certa visibilità viene guadagnata anche da due artiste relativamente giovani e in fase di affermazione: la genovese Elisa Montessori (n. 1932) e l'americana Marcia Hafif (n. 1929). La prima tiene tre personali, nel 1975 alla Seconda Scala, nel 1977 durante gli *Incontri Internazionali d'Arte* e nel 1979 alla galleria Ugo Ferranti, e partecipa a *Pas de deux* insieme a Francesco Clemente a La Salita nel 1978⁵⁴. La statunitense invece espone in una personale da Ugo Ferranti nel 1975, a quattro collettive presso Editalia (nel 1972, nel 1973, nel 1976 e nel 1977) e alla rassegna sul disegno negli Stati Uniti alla Cannaviello (1976)⁵⁵. Nel vivace orizzonte espositivo romano degli anni Settanta, solo sei artiste, di cui due straniere (Morales e Hafif), godono di un riscontro sufficientemente positivo. Dal breve resoconto sopra riportato, infatti, sono escluse le artiste romane prese in analisi in questa ricerca, che secondo il volume di Lancioni esposero più sporadicamente o senza continuità (pochissime mostre personali e qualche episodio collettivo).

Un esempio esauriente della penalizzazione subita dalle donne emerge con evidenza dall'analisi del numero delle partecipazioni maschili e femminili all'interno degli eventi espositivi di rilevanza nazionale, come quello della Quadriennale presso il Palazzo delle Esposizioni. La decima edizione della rassegna si articolò in cinque episodi, occupando cinque anni del decennio, dal 1972 al 1977, e facendo così il punto della situazione a livello di documentazione e informazione⁵⁶. La presenza femminile paga l'effettivo ritardo storico di accesso al mondo della cultura, ma anche il misconoscimento di figure del passato e il mancato riconoscimento di quelle contemporanee. Tuttavia, procedendo in ordine cronolo-

gico, vi è un relativo incremento delle figure femminili nel corso degli anni, ridotto comunque a percentuali esigue rispetto allo schiacciante numero di quelle maschili. La prima mostra è intitolata agli *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, nuove ricerche d'immagine*, e si tiene tra la metà del novembre e la fine del dicembre 1972. Gli artisti invitati sono 118, e le presenze femminili sono ridotte a tre: la scultrice e scenografa Stefania Bragaglia Guidi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni⁵⁷. La mostra dell'anno successivo è intitolata alla *Situazione dell'arte non figurativa*, e si svolge tra il febbraio e il marzo. Questa volta espongono 130 artisti e il numero delle donne sale a sette. Vi sono Carla Accardi, Bice Lazzari, Vittoria Lippi, Cesarina Seppi, Carol Rama, e tra le giovani Carmen Gloria Morales e Simona Weller⁵⁸. Nello stesso anno si tiene la terza esposizione, curata da Filiberto Menna e dedicata alla ricerca estetica dal 1960 al 1970. Si tratta dell'unica occasione romana offerta da un'istituzione pubblica in cui si tenta di proporre un'ampia rassegna sulle nuove tendenze estetiche. Tuttavia, nonostante l'apertura verso l'arte dei giovani, le artiste presenti in mostra sono solamente sei su 66: Giosetta Fioroni, Marisa Merz, Grazia Varisco, Ketty La Rocca, Laura Grisi e Nanda Vigo⁵⁹. Nella mostra del 1975, dedicata a *La nuova generazione*, l'incremento delle donne è notevole e raggiunge le 34 presenze, ma rimane piuttosto sconcertante se confrontato con la presenza di 409 artisti uomini. Tra di loro vi sono Wanda Broggi, Giovanna De Sanctis, Fernanda Fedi, Deanna Frosini (Milva), Libera Mazzoleni, Silvia Fausta Squatriti⁶⁰. L'ultima mostra, tra il giugno e il luglio del 1977, è riservata agli artisti stranieri operanti in Italia. Vengono selezionate 161 presenze, fra cui una ventina di donne. Tra le altre espongono il proprio lavoro: Jutta Cuny, Veronica van Eyck, Nancy Graves, Elisabetta Gut, Stephanie Oursler, Alicia Penalba, Beverly Pepper, Suzanne Santoro. La specifica della nazionalità non italiana dà modo a qualche giovane artista di accedere alla rassegna, dalla quale erano state probabilmente escluse, nelle mostre precedenti, molte giovani colleghe italiane. È il caso di Gut, Oursler e Santoro⁶¹.

L'analisi dei dati riportati deve essere condotta su due livelli. Da una parte è necessario constatare che la scarsa presenza delle donne alla Quadriennale è certamente legata a una sproporzione tra il numero degli artisti uomini e quello delle artiste donne; all'epoca tale rapporto deve essere stato certamente sfavorevole per le seconde. Tra gli anni Sessanta e il decennio successivo una donna si riservava la possibilità di fare arte solo se molto favorita dal contesto di provenienza, e nel caso in cui fosse libera (o relativamente libera) dagli obblighi famigliari. L'accesso alla cultura e all'arte era ancora considerato da poche come una reale possi-

bilità. È dunque plausibile ritenere che le domande di ammissione inviate all'ente Quadriennale da parte di donne fossero inferiori di numero rispetto a quelle degli uomini. Dall'altra parte però, è anche verosimile pensare a un certo atteggiamento di diffidenza, per così dire misogino e penalizzante, da parte delle commissioni di selezione, composte quasi unicamente da uomini, fatta eccezione per Palma Bucarelli nella mostra del 1972 e Lorenza Trucchi in quella 1973⁶². L'alta percentuale di presenze femminili che si muovono sulla scena artistica romana degli anni Settanta rende ingiustificata l'esiguità delle cifre sopra riportate⁶³.

Un atteggiamento di grande superficialità e misoginia è stato denunciato dalle artiste, in più occasioni, nell'ambito del collezionismo, delle gallerie e del mercato. Negli anni Settanta questa situazione sfavorevole impone alle opere delle donne prezzi inferiori rispetto a quelle dei colleghi uomini, fatto specularmente all'inferiorità di salario delle operaie delle fabbriche rispetto agli operai⁶⁴. I collezionisti dimostrano mancanza di interesse nei confronti del lavoro delle donne, ritenendole impossibilitate al raggiungimento della celebrità a causa degli impegni familiari. Due episodi significativi vengono riferiti da Giosetta Fioroni e da Ida Gerosa:

Ricordo un episodio che mi successe alla Galleria del Naviglio di Milano, dove alla fine degli anni '50, avevo partecipato ad una piccola mostra collettiva. Un collezionista scelse una decina di piccole tele e chiese a Cardazzo, direttore e proprietario della galleria, chi fossero quei giovani artisti. Quando arrivò alle mie telette – io ero al piano di sopra, dove si trovava l'ufficio, e sentii perfettamente le sue parole – disse: "È un nome femminile! Queste non le prendo, perché le donne poi fanno i figli e smettono di lavorare" (Fioroni)⁶⁵;

[...] Ti racconterò un episodio significativo che ha dato una grande spinta al mio ingresso mentale nel femminismo. Non ricordo l'anno preciso, ma era sicuramente tra il 1976 e il 1978. Mio marito, per lavoro, era stato trasferito a Napoli ed io, insieme alle nostre due bambine, l'avevo seguito. Una galleria d'arte mi aveva invitata a partecipare ad una collettiva con alcune acquisite. Mi hanno poi raccontato che queste acquisite piacevano molto ed un signore ne volle comprare una. Nel momento in cui stava per firmare l'assegno si rese conto che ero una donna e... decise di non comprare. Pensava che in quanto donna non sarei potuta diventare sufficientemente famosa tanto da far crescere il valore del suo acquisto (Gerosa)⁶⁶.

La percezione dell'ambiente dell'arte come un mondo maschile di

difficile accesso emerge molto chiaramente dalle interviste a Cloti Ricciardi e a Suzanne Santoro, dove la seconda descrive una situazione molto simile anche per il contesto statunitense. L'entrata nel mondo dell'arte è visto come uno scontro di genere:

Guarda, io ho cominciato negli anni '60, giovanissima, la prima mostra l'ho fatta a 18 anni. E c'erano quasi esclusivamente maschi quindi sono andata avanti ma con estrema difficoltà. Poi fortunatamente lungo la strada ho trovato persone che mi hanno apprezzato, rispettato. L'arte era un sistema maschile chiuso. L'idea dell'artista maschio che vive in un empiro e accompagnato da una signora alle sue spalle che si occupa delle cose quotidiane, di fargli il curriculum, biografie, che telefona ai galleristi, ai musei, tutto il lavoro scomodo diciamo, era una modalità che imperver-sava, e tuttora imperversa. Jannis Kounellis per esempio era marito all'epoca di Efi Kounellis e lei era una bravissima artista, bravissima! Però ad un certo punto ha scelto di farsi da parte e fare la moglie del grande artista. Poi si separarono. Comunque è così che funzionava (Ricciardi)⁶⁷;

[...]. Poi c'era Eva Hesse che per noi era una grande perché era una donna e all'epoca c'erano ancora poche donne che facevano le artiste. C'era stata la Bontecou, la Georgia O'Keeffe, ma erano poche e ce ne rendevamo conto perché in quel momento c'erano tante ragazze che studiavano e c'erano poche donne nel mondo dell'arte, per cui ti imbattevi sempre in maschi, maschi, maschi! Era soprattutto un mondo maschile (Santoro)⁶⁸.

Interessante nella testimonianza di Ricciardi il riferimento al 'tradizionale' ruolo vicario di mogli artiste che seguono il lavoro del marito, artista prima di loro, e che si occupano del 'lavoro scomodo' come la promozione presso gallerie e musei, intessendo i contatti con i critici, e poi occupandosi della 'banale' vita quotidiana fatta di preparazione di pasti e accudimento della prole. La spinta alla creatività di queste mogli artiste viene schiacciata dagli oneri, sfumando nella figura del marito, fino, in certi casi, a passare totalmente inosservata. Si pensi alle tante coppie di artisti che nel corso della storia hanno incarnato tale paradigma, da Gabriele Münter e Wassilj Kandinskj, a Lee Krasner e Jackson Pollock, a Elaine e Willelm De Kooning. A tale riguardo è il caso di accennare al rapporto tra Marisa e Mario Merz. Oltre al lavoro al fianco del marito, Marisa condusse una propria ricerca estetica che però rimase piuttosto inosservata fino alla metà degli anni Settanta, quando finalmente ricevette legittimazione⁶⁹. Secondo Ricciardi e Santoro la donna che voglia accedere al mondo dell'arte entra in uno spazio in cui non è prevista,

cercando una collocazione in una struttura costruita per l'uomo, lottando costantemente per il riconoscimento del proprio lavoro. Lette in questo contesto, le mostre di sole donne realizzate nel corso del decennio rappresentarono una possibilità di soluzione al problema e favorirono il riconoscimento del lavoro di molte artiste che altrimenti sarebbe rimasto inosservato. Nonostante la diffidenza di molto femminismo, che non intendeva scendere a compromesso con il sistema istituzionale maschile, le rassegne al femminile hanno rappresentato senza dubbio un passaggio obbligatorio che ha posto la presenza artistica femminile come nuovo soggetto, in grado di proporre percorsi inediti rispetto al *mainstream*. Il rifiuto misogino del sistema dell'arte da una parte, e il mancato dialogo (inteso come scelta ideologica) del femminismo con le istituzioni fecero sì che si concretizzasse il paradigma lonziano di inconciliabilità tra arte e femminismo, pronunciato alla nascita del movimento in Italia. Ricciardi riferisce anche che spesso l'approccio dei galleristi nei confronti delle artiste imponeva una certa ambiguità di rapporti, rigettata dalle stesse con sdegno:

C'era una dignità, perché la logica imponeva che in quanto femmina, essere tutto sommato un po' inferiore, dovevi anche stabilire rapporti un po' ambigui con i critici, diciamo "leccare" molto di più di quanto non dovesse fare un maschio. Tutte le artiste che ho conosciuto io invece erano persone molto agguerrite e con un forte senso di sé e che naturalmente non volevano piegarsi a questo tipo di logica⁷⁰.

Pare di sconfinare in un campo extra-estetico, di inquinare l'esteriore aspetto cristallino e preziosistico dell'arte, quando si voglia accennare a rapporti equivoci che imponevano 'pedaggi di letto'. Questo grave e innominabile problema emerge costantemente nella testimonianza di Suzanne Santoro⁷¹. Nell'intervista rilasciata a Manuela De Leonardis, l'americana riferisce di una lettera di Francesca Woodman da lei ricevuta, dove la seconda lamenta lo squallore di certe proposte:

Voglio allontanarmi da questo lavoro molto personale e intuitivo che caratterizza la mia opera di questi ultimi anni. Questo autunno tre galleristi hanno insinuato in vari modi che, per capire il mio lavoro, volevano venire a letto con me. L'idea che la mia opera evochi questo tipo di risposta mi fa schifo. È assolutamente diverso, quello che volevo esprimere. Hai avuto mai di questi problemi?⁷²

Di questo spiacevole risvolto e della difficile 'condizione della donna

artista' parla anche Maurizio Fagiolo Dell'Arco, attento osservatore della nuova realtà estetica femminile, intervenendo nel già citato testo di presentazione alla mostra personale di Simona Weller del 1976 alla galleria Paramento:

[...] Resta sempre quel piccolo sottinteso, il ghignetto malcelato, la malacorta smorfia. Tu mi dici della tua amicizia per Ketty La Rocca, e che dedichi a lei la mostra: ecco, ricordo appunto una serata con lei a Milano che parlava delle stesse cose. Dell'amarezza che se qualcuno si interessa di te lo fa per portarti a letto o perché ci vai con qualcun altro, dell'autentica difficoltà di Sisifo di spostare pagliuzze con lo sforzo di dieci Ercoli. [...] [Ho] accennato a una condizione obiettiva, ricordato qualche donna artista che mi ha molto insegnato, fatto affiorare qualche ovvio malumore. Che è tuo e delle tue compagne, ma ti assicuro anche mio⁷³.

Il critico non solo menziona il malcontento femminile, ma manifesta lui stesso insofferenza per certi meccanismi del mondo dell'arte, che vive con grande dispiacere. Nella stessa occasione solleva, seppur brevemente, la questione del misconoscimento sofferto da molte artiste, facendo l'esempio della lungamente ignorata Carol Rama⁷⁴. Recensendo la mostra di Marisa Merz alla galleria romana L'Attico, nel marzo dell'anno precedente, Tommaso Trini aveva già affrontato la questione, interrogandosi sulla ragione alla base dell'"emarginazione socio-culturale" pagata dall'artista nel corso degli anni Sessanta, che aveva ostacolato la diffusione e l'ammissione della sua opera nei musei e nel mercato: «Bisognerà infatti dire perché Marisa Merz sia stata estromessa dalla storia di quest'ultima decade (anni '60, sebbene lei lavorasse dagli anni '50, decade dell'arte povera, processuale, concettuale) sebbene vi abbia contribuito in modo fondamentale, anche attraverso gli scambi con l'arte di Mario M. – dirlo come?»⁷⁵. Il caso di Marisa Merz, in effetti, è emblematico poiché il suo mancato riconoscimento si spiega solo attraverso un diffuso atteggiamento di diffidenza nei confronti della donna creatrice, che riduceva la figura di Marisa a collaboratrice del marito, a presenza minore, ausiliaria e soprattutto priva di autonomia estetica. Messa così, la situazione non figura come scambio tra due artisti, Mario e Marisa, ma come tentativo della donna di recupero delle suggestioni del marito, che è il vero artista. In questo modo Marisa sfuma, schiacciata da quel paradigma 'artista-genio-maschio' criticato da Ricciardi nelle pagine di "Effe"⁷⁶. In effetti l'estromissione dell'artista dal volume di Germano Celant *Arte povera*, pubblicato nel 1969, rimane oscura; l'unica donna presente nella

rassegna antologica è l'americana Eva Hesse⁷⁷. Secondo Cloti Ricciardi un certo atteggiamento di disinteresse e superficialità era presente non solo nell'ambito del mercato e della critica, ma anche tra i colleghi. L'artista sostiene che gli uomini non abbiano mai veramente accettato la proposta femminista della pluralità di percezioni sul mondo insita nel concetto di differenza, poiché tale istanza faceva vacillare l'idea di pensiero unico dominante su cui essi avevano costruito la propria 'autorità' sociale:

Teoricamente ci si dovrebbe interessare al diverso da sé, e per gli uomini questo diverso è il femminile. Per dire, io sono femmina e mi viene la curiosità di andare a vedere che cavolo sta facendo il mio compagno Luca Patella o Mario Ceroli o un altro, perché mi incuriosisce... Il contrario però non succedeva, e a mio avviso non succede neanche adesso. [...] Gli artisti uomini non sono mai stati sufficientemente interessati al lavoro delle artiste, è una questione che secondo me non è stata mai chiarita. Con dignità le donne hanno preso più potere ovviamente, ma se il fondo non viene chiarito, rimane una questione irrisolta. Non si è mai accettata l'idea che sono due pensieri che guardano il mondo, due occhi, due percezioni diverse⁷⁸.

Questo atteggiamento maschile viene evidenziato anche da Stephanie Oursler nel testo introduttivo al lavoro *Arte e Femminismo* del 1976. L'americana infatti accusa gli artisti uomini del mancato riconoscimento delle inedite possibilità proposte della rivoluzione femminista a favore della liberazione dell'arte e di coloro che la producono⁷⁹. L'opinione rispetto al sistema-arte tuttavia non è sempre negativa, e alcune delle intervistate descrivono invece un clima più pacifico. Ida Gerosa parla di pari difficoltà per un giovane artista, sia uomo sia donna. Simona Weller instaura inizialmente un rapporto positivo con la critica, che le permette un ingresso sereno nelle fila dell'arte. Successivamente tuttavia tale situazione si guasta⁸⁰. Intorno alla metà del decennio, la realtà artistica femminile comincia ad essere oggetto di interesse delle riviste e, grazie agli interventi di alcune critiche militanti, il fenomeno prende dei connotati definiti⁸¹. Il numero 16/17 di "Data", del giugno-agosto 1975, è in larga parte caratterizzato al femminile. La copertina è occupata dall'opera di Marisa Merz *Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti*, che annuncia l'articolo di Tommaso Trini contenuto all'interno⁸². Nello stesso numero Anne-Marie Sauzeau pubblica il resoconto del suo soggiorno statunitense, aprendo la strada all'indagine sull'"altra creatività" che proseguirà nelle uscite successive⁸³; ancora qui Ketty La Rocca e Berty Skuber intervengono presentando delle loro opere⁸⁴. Lo stesso

anno "Bolaffiarte" apre, con un articolo di Goffredo Parise su Giosetta Fioroni, una rubrica sulle artiste donne contemporanee, intitolata *Il pittore femmina*⁸⁵. Il secondo articolo, di Janus, è dedicato a Carol Rama, e il terzo, di Lea Vergine, è l'importante intervento *Le artiste d'assalto*, «Censimento delle artiste allineate in posizione di avanguardia»⁸⁶. Questi articoli erano stati preceduti da due interventi sulla situazione artistica delle donne negli Stati Uniti, uno dei quali dedicato alla cooperativa A.I.R.⁸⁷.

Tutto sommato, un certo interesse da parte della critica maschile vi fu: si vedano i sopra citati interventi di Trini e Fagiolo, insieme agli spazi offerti da "Data" e "Bolaffiarte". Si trattò tuttavia di episodi circoscritti al limite cronologico degli anni Settanta; attenuata l'istanza rivoluzionaria del pensiero femminista della differenza, negli anni Ottanta vi fu un riflusso che il movimento pagò con la perdita della credibilità faticosamente acquisita nel decennio precedente. Tuttavia fu proprio negli anni Ottanta che alcune artiste attive già da tempo, ottennero riconoscimenti e notorietà⁸⁸. Nel resoconto di Bonito Oliva sull'arte fino al 2000, si parla del femminismo e del suo inevitabile contributo alla messa in luce dell'emarginazione femminile nel mondo dell'arte:

Il femminismo ha investito anche il campo dell'arte, sollevando il problema di una oggettiva emarginazione delle donne nell'arte e nella storia dell'arte. Il discorso è naturalmente politico, in quanto presuppone un'analisi del sistema sociale entro il quale le donne svolgono il lavoro artistico. [...] In Europa il discorso [delle artiste femministe] punta non soltanto sul ritrovamento della soggettività femminile, ma tenta di affermare la donna come soggetto di trasformazione della storia dell'arte e della storia in generale [...]⁸⁹.

Ancora nel 1998 Suzanne Santoro, citando il passo di Bonito Oliva come una rara eccezione, lamentava il disinteresse della critica nei confronti del patrimonio culturale offerto dal movimento di liberazione delle donne. In linea con l'idea espressa da Ricciardi di non accettazione della proposta pluralista del femminismo, Santoro si domanda:

Perché in Italia la differenza sessuale non viene discussa nella critica d'arte? Per inerzia culturale o indolenza mentale? [...] Perché manca nella critica d'arte la coscienza e la responsabilità teorica? Mentre in altri campi – nella filosofia, nella critica letteraria, nel cinema, nella musica delle ciberfemministe, nella psicoanalisi, persino nella scienza, la religione e la politica – queste esistono?⁹⁰

Critiche d'arte e femminismo

A proposito del nuovo interesse della critica maschile nei confronti delle artiste negli anni Settanta, Anne-Marie Sauzeau Boetti nel 1976 scrive:

Oggi in Italia non è raro che critici d'arte uomini o amanti della materia si auto-accusino con grande sfoggio per aver escluso le donne dalla linea ufficiale dell'attività artistica. Esaltano la consacrazione di grandi artiste addirittura dimenticate (come per esempio Marisa Merz) oppure eclissate dopo un brillante iniziale avvio di carriera (Carla Accardi); esaltano l'ingresso o il re-ingresso di queste artiste nell'economia dell'espressione artistica⁹¹.

Questa breve valutazione dell'atteggiamento della critica si inserisce nell'importante intervento di Sauzeau sul periodico inglese "Studio International", intitolato *Negative Capability as Practice in Women's Art*, nel quale la critica fa il punto della situazione artistica femminile in Italia. Evitando di trasformare lo spazio concessole in luogo di accusa e protesta contro la discriminazione femminile in arte, le poche righe sono sufficienti a farci intuire un certo disincanto nei confronti dei vari *mea culpa* dei critici uomini. Senza argomentare ulteriormente la sua posizione, Sauzeau pare dichiarare di non 'stare al gioco'. La polemica, non esplicita nelle sue parole, mi sembra tuttavia emergere. Dalla posizione di Sauzeau pare affiorare il dubbio su dichiarazioni arrivate troppo in ritardo, o comunque inquinate dall'ipocrisia di chi in un primo momento abbia fatto 'orecchie da mercante' e poi, divenuta la situazione più compromettente, riconosca il proprio errore. Insomma, intorno alla metà del decennio la realtà artistica femminile diventa un fatto riconosciuto, non da tutti ma da molti, donne e uomini. In questo processo il femminismo gioca un ruolo centrale, legittimando la presenza femminile come nuovo soggetto interlocutore, anche in campo artistico, e ponendo le basi per il riconoscimento del nuovo ruolo della donna nella società. Letti *a posteriori*, infatti, gli interventi di Trini e di Fagiolo citati nel precedente paragrafo⁹² si collocano esattamente nel periodo di accettazione sociale dell'esperienza femminista, fatto che tuttavia ne provoca anche l'inevitabile integrazione riduttiva nella cultura ufficiale. Forse Anne-Marie Sauzeau lamenta proprio questo rischio. In quegli anni, plausibilmente a partire dal 1974, l'autrice comincia a interessarsi assiduamente alla situazione artistica femminile, partecipando anche alla discussione femminista

all'interno della commissione cultura del Collettivo di via Pomponazzi, allacciando contatti con altre formazioni come lo Studio Ripetta, e frequentando la Cooperativa Beato Angelico⁹³. L'intervento su "Studio International" si iscrive quindi in un periodo di consolidamento della riflessione femminista. In questa sede Sauzeau definisce meglio che altrove, e con valutazioni attentamente ponderate, la propria posizione rispetto alla largamente dibattuta idea di arte femminista; affrontata già la questione in *L'altra creatività*⁹⁴, dove sostiene la necessità di superamento dell'ideologia a favore di una libera indagine estetica, in *Negative Capability* l'autrice rende esplicito il proprio scetticismo, evidenziando un'incongruenza tra arte e femminismo:

Riconosco l'espressione dei gruppi femministi come un fertile strumento di militanza [...]; ma non credo nell'arte femminista poiché l'arte è un misterioso processo filtrante che richiede i labirinti di una mente singola, l'intimità dell'alchimia, la possibilità dell'eccezione e della non-ortodossia, piuttosto che la regola⁹⁵.

Come già espresso su "Data", secondo la critica l'arte necessita della 'solitudine' del soggetto creatore, dell'intimità del singolo che dà libero sfogo a percorsi incondizionati, dettati unicamente dal fluire artistico; tale condizione è possibile solo fuori dalla regola politica, dall'ortodossia richiesta dalla militanza. Se Carla Lonzi sostiene che una cosa assume valore quando impedisce di farne due, Sauzeau parte dalla stessa idea, ma arriva all'esito opposto. Lonzi elimina l'arte, trascinandosi dietro tutta la cultura; Sauzeau, senza mai assumere posizione politica, è d'accordo con Lonzi quando esclude la possibilità di poter fare arte e femminismo insieme, ma vede soluzione, al contrario della filosofa, nell'accantonamento della politica e nel mantenimento dell'arte. Tuttavia il femminismo non è affatto assente dall'analisi di Sauzeau, che infatti insiste sul concetto di 'differenza' come diversa esperienza del mondo da parte della donna, generata dall'incongruenza tra l'esperienza femminile e l'assimilazione della cultura maschile⁹⁶. Tale condizione conduce le artiste italiane a un comportamento specifico e riconoscibile. L'importanza di questo articolo sta anche nel fatto che l'autrice, a differenza degli altri interventi su "Data", presenta la situazione artistica femminile italiana rivolgendosi principalmente a un pubblico straniero (come detto, si tratta di un periodico inglese), facendosi così portavoce a livello internazionale di quella precisa contingenza artistica⁹⁷. Emerge un'esigenza di sintesi e il tentativo di formulare una definizione atta a rintracciare lo

specifico comune alle artiste italiane degli anni Settanta. Con questa operazione Sauzeau sancisce il riconoscimento a livello nazionale e internazionale di quella realtà artistica, evento niente affatto trascurabile, ponendola a confronto con le formazioni artistiche femminili americane, già largamente riconosciute dalla cultura ufficiale, ed evidenziandone distanze e vicinanza:

In Italia non c'è ancora alcuna situazione dichiarata di gruppo tra le artiste consapevoli della loro condizione storica come donne, e tale consapevolezza è molto più un'identificazione privata che una spinta verso l'auto-rivendicazione e l'avanzamento politico (come appare nelle politiche radicali delle artiste femministe statunitensi)⁹⁸.

Il concetto utilizzato per definire l'alterità artistica femminile è quello di 'capacità negativa' (*Negative Capability*), inscritto, secondo la critica, nel problema dell'inadeguatezza linguistica della cultura ufficiale⁹⁹. L'esclusione della donna dalla storia, culturalmente determinata, ha impedito al soggetto femminile l'attribuzione di propri significati all'esperienza mediante un linguaggio suo proprio. L'assimilazione del vocabolario maschile ha così determinato una sorta di sdoppiamento, un'incornguenza di base nell'approccio alla vita, e di conseguenza all'arte. Per questa ragione la produzione estetica femminile necessita di una lettura 'in negativo', estranea a qualsivoglia precedente vocabolario critico:

Ma quello che è ancora più importante è che questi nuovi significati NON POSSONO ESSERE AFFATTO AFFERMATI attraverso una qualsiasi direzione positiva alternativa del linguaggio artistico, poiché essi si riferiscono a una realtà dispersa, a un soggetto in negativo che vuole sovvertire l'orizzonte, non alterarlo; che vuole attraversare tutte le risorse della "CAPACITÀ NEGATIVA" (Keats e Duchamp lasciarono che la propria identità femminile fiorisse abbastanza liberamente)¹⁰⁰.

L'alterità femminile impone una frantumazione della linea di lettura ufficiale che escluda un unico pensiero dominante positivo, compreso quello rivoluzionario delle avanguardie. Il nuovo linguaggio deve invece presupporre la dispersa realtà femminile (*scattered reality*), e fare proprio il processo di moltiplicazione dei significati esemplificato dal concetto di 'negatività': opposizione all'univocità del senso e, quindi, adozione di una prospettiva plurima. Il 'progetto creativo femminile', così definito da Sauzeau, 'tradisce' il sistema espressivo della cultura, manifestandosi attraverso la rottura, non sotto forma di accusa o rivendicazione, ma come

«TRASGRESSIONE»¹⁰¹. L'idea di frantumazione della cultura ufficiale, capacità multiforme da cui formulare un linguaggio nuovo, è presente in molto femminismo, si pensi all'aspirazione alla pluralità dei punti di vista pronunciata da Cloti Ricciardi e all'associazione femminismo-barocco dello Studio Ripetta, paradigma questo di attraversamento della cultura che «sbriciola, smonta e ricuce»; il binomio tra coerenza e irragionevolezza, suggerito alle donne di Ripetta proprio da Anne-Marie Sauzeau, è certamente sinonimo della combinazione di ragione e follia rintracciata dalla studiosa come base della trasgressione femminile¹⁰². A conti fatti, la studiosa analizza la realtà artistica femminile muovendosi ora in prossimità, ora in lontananza dal femminismo. Il linguaggio utilizzato attinge largamente dalla riflessione teorica femminista, nell'utilizzo dei concetti di alterità e negatività, di differenza e sovvertimento¹⁰³; l'istanza politica invece non è propriamente condivisa, o meglio, non ha a che fare, secondo Sauzeau, con l'arte. È su questo aspetto che si iscrive la principale differenza del lavoro critico dell'autrice franco-italiana rispetto all'approccio militante delle americane, come Lucy Lippard, che al contrario credono alla necessità dell'arte femminista come realtà integrata alla lotta politica. Le critiche italiane invece, si preoccupano sempre di dichiarare l'incongruenza tra arte e politica, condividendo spesso tale posizione con le artiste¹⁰⁴. In questa prospettiva, sarebbe scorretto definire l'impegno critico di Sauzeau come critica femminista *tout court*. Diciamo piuttosto che nella sua indagine il femminismo rimane una realtà sempre presente, ma mai nell'accezione politica e protestataria della militanza attiva. Introducendo il concetto di 'altra creatività' su "Data" (1975), il femminismo è l'ipotesi attraverso la quale saldare il dentro e il fuori, il pubblico e il privato; tuttavia esso non costituisce alcuna garanzia di tale creatività diversa, che invece viene confermata solo mediante la definizione di un linguaggio differente, improntato sulla diversa esperienza del mondo interiore ed esteriore. Insomma, il femminismo è il mezzo, ma non il fine¹⁰⁵. La nuova situazione femminile venutasi a concretizzare con il femminismo, spinge, da una parte, molte artiste ad uscire allo scoperto e, di conseguenza, sollecita la critica al riconoscimento di un'altra realtà', compito svolto con continuità solo da critiche donne: Anne-Marie Sauzeau, Lea Vergine, Romana Loda e Marisa Vescovo. La prima però più delle altre assume consapevolmente tale ruolo, mantenendo vivo il dialogo con il movimento. Il rapporto tra la critica d'arte e l'artista donna non è neutro, ma 'solidale':

Di più penso che il mio approccio sia privo di limpidezza metodologica [...] perché è storicamente privo di limpidezza (e di potere) il mio rappor-

to con la cultura. Perché devo costantemente fare i conti con la mia parziale emancipazione (esprimermi mimeticamente nella cultura egemone), con la mia estraneità specifica femminile (che vorrei vivere in positivo) e la mia solidarietà (= responsabilità) verso un'altra donna (quando mi pongo come tramite intellegibile tra lei e l'istituzione)¹⁰⁶.

Il segno dell'altra creatività che Sauzeau cerca di rintracciare nell'opera delle donne si iscrive in un vocabolario inedito e costituisce l'unica possibilità espressiva veramente nuova: «Da tempo già la "griglia" non può assorbire certe ipotesi scientifiche, certe intuizioni creative. Perciò oggi, "l'altra" creatività è l'unica creatività possibile»¹⁰⁷; «Intendo per "segno femminile" nell'arte non tanto un insieme di segnali visivi (in senso iconografico) ma questi segni in quanto sintomi di una certa VALENZA esistenziale femminile, che si traduce in un diverso rapporto con i mezzi di espressione culturale. Tale valenza può polarizzare e rinnovare un segno iconografico o una pratica artistica pre-esistenti nella cultura»¹⁰⁸.

Il tentativo di definizione dello specifico femminile in arte mediante la riflessione teorica è stato oggetto di interesse anche dell'attività critica di Mirella Bentivoglio, condotta, come già accennato, parallelamente alla propria ricerca estetica. A differenza di Sauzeau che non è un'artista, Bentivoglio indaga da una prospettiva interna il segno delle altre e il proprio, riconoscendo la propria diversità artistica, così come la pratica femminista insegna, nell'alterità del proprio genere. Rispetto a quello di Sauzeau, l'approccio di Bentivoglio è contemporaneamente diverso e analogo. Diverso perché la ricerca del segno distintivo femminile corrisponde al proprio percorso estetico, implicando un coinvolgimento intimo e eventualmente una maggiore difficoltà nell'"allontanamento", che la riflessione teorica richiede; analogo perché, come dichiarato da Sauzeau, la donna è culturalmente impossibilitata al distacco, alla trasparenza metodologica. Insomma, in materia di donne creare e criticare sono parte dello stesso processo, altro insegnamento femminista, e Mirella Bentivoglio incarna perfettamente tale incontro. Meglio che altrove, nel testo di presentazione alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, organizzata da Bentivoglio per la XXXIX edizione della Biennale di Venezia (1978), l'artista si esprime in merito al rapporto tra donne, linguaggio e immagine, oggetto del suo lavoro artistico e critico fin dall'inizio degli anni Settanta¹⁰⁹. La trasformazione della donna da oggetto a soggetto passa attraverso il linguaggio che, spogliato del superfluo, ritorna agli elementi primari dell'esistenza. L'espressione

femminile tende perciò alla specularità, circolarità, complementarità, e alla riduzione all'essenziale. Se l'uomo opera cancellando il precedente, sovrapponendogli un duplicato, e così quindi in un certo senso mantenendo ciò che c'è stato, la donna procede per 'svuotamento e semplificazione', sottraendo piuttosto che aggiungendo. L'operare artistico femminile cristallizza il linguaggio in uno stadio pre-verbale, alieno dai significati codificati e incline all'auto-definizione, a un dialogo intersoggettivo al di fuori delle convenzioni della pratica narrativa, oscillando tra il femminile come natura e origine, e il maschile come organizzazione razionale del mondo: «[in alcuni lavori delle artiste] si coglie come una pressione, la ricerca di un varco auto-espressivo, che contrabbandi "mater" (il mondo originario, la matrice; il referente silenzioso, il vecchio significante) attraverso l'ubbidienza a "pater" (i significati codificati; i dogmi vigenti nella società patriarcale)»¹¹⁰. Secondo Bentivoglio il legame delle donne con il linguaggio è privato, intimo, e sviluppa un'attitudine a comunicare su piani ambigui. Mediante l'oscuramento del significato certo, storicamente alieno alla donna, si accede a un livello espressivo differente, a una comunicazione 'altra'. In questo senso, la donna è particolarmente idonea a un nuovo genere di comunicazione poetica, poiché essa ha mantenuto l'adesione al mondo originario, estraneo all'uomo, frequentando contemporaneamente il mondo patriarcale razionalmente organizzato¹¹¹. All'interno della rassegna veneziana vengono inseriti anche documenti prelevati dalla produzione anonima, operazione suggerita sicuramente dalla pratica femminista. In questa circostanza infatti Bentivoglio dimostra, più che altrove, un interesse specifico nei confronti del femminismo, che ormai a livello metodologico ha lasciato una traccia non più prescindibile. In mostra c'è una rosa di stoffa prodotta dalle monache nel XIX secolo come reliquiario di Santa Rosa, le *molas* colombiane, la cui tessitura a segno nero suggerisce una scrittura interiore asemantica, le fotografie scattate da Stefania Lisi delle frappe a forma di 'lettere iniziali', realizzate durante il Carnevale¹¹². In esposizione vi è anche l'opera *Parola sostantivo femminile* della latino-americana Silvia Mejía, particolarmente rappresentativa del discorso di Bentivoglio. Il gesto femminista di congiunzione dei pollici e degli indici della mano, sovrapposto a una bocca femminile «esprime una parola poetica di diversa natura e, allusivamente la formula in parte come lettera, con la bocca chiusa che sbarra la "A"»¹¹³.

In questo contesto merita di essere inclusa la storica e critica d'arte Federica di Castro, direttrice dal 1976 dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, la cui adesione al femminismo non è mai dichiarata, ma

contemporaneamente neanche ricsusata. L'approccio estremamente libero all'opera d'arte che caratterizza il lavoro di questa studiosa le permette incursioni all'interno della militanza, a partire dal già citato articolo su "Effe", unico episodio di critica d'arte su tutto l'arco delle pubblicazioni del periodico¹¹⁴. La studiosa si fece portavoce soprattutto nel decennio degli anni Ottanta di quella che possiamo chiamare 'critica d'arte al femminile', presentando sette mostre collettive di artiste donne¹¹⁵.

L'attività della critica milanese Lea Vergine è di diverso genere. Estranea all'esigenza di ricerca del segno artistico femminile, Vergine si occupa principalmente della promozione e del riconoscimento delle artiste del passato e della nuova generazione. Il suo approccio critico, infatti, si distanzia molto sia da quello di Anne-Marie Sauzeau Boetti sia da quello di Mirella Bentivoglio, poiché Vergine evita di teorizzare, preferendo piuttosto censire la nuova realtà artistica femminile, limitandosi a riferire ma senza la precisa volontà di giustificare il fenomeno a livello speculativo, o di svilupparvi attorno una riflessione specifica. Ritiene necessario rendere nota l'attività delle artiste, sollecita il riconoscimento del loro lavoro, lamenta la mancanza di sufficiente attenzione e spazi, mantenendosi tuttavia più ai margini, rimanendo più in linea con la figura tradizionale e distaccata del critico d'arte. Contatti con il femminismo ve ne sono, ma piuttosto trattenuti. Il femminismo è inevitabilmente preso in considerazione, parrebbe assurdo non farlo negli anni Settanta, ma solo come fenomeno esistente e condizionante, non come strumento metodologico di analisi. Anche quando nel 1977 Vergine intitola un suo intervento *Artista fa rima con femminista*¹¹⁶, si limita alla costatazione del fatto che molte artiste aderiscono massicciamente al movimento, ma evita la partecipazione, né tantomeno si esprime circa l'idea di arte femminista, atteggiamento dal quale si deduce la mancata condivisione del concetto. A partire dal 1975 Vergine si dedica a tempo pieno all'organizzazione della grande mostra sul contributo femminile ai movimenti di avanguardia dei primi decenni del Novecento, *L'altra metà dell'avanguardia*, realizzata, dopo un faticoso lavoro durato cinque anni, nel 1980. La mostra riscuote un enorme successo e da Milano è portata prima a Roma e poi a Stoccolma¹¹⁷. In prefazione al catalogo la critica scrive:

[...] Ho cominciato questo lavoro per far giustizia, per togliere le orchidee dall'obitorio e mi si sono spalancati davanti gli inferi. [...] avrò quel disagio definito *resistenza*, magari mi sento altra da loro, eppure l'amo questo continente abbandonato, questa enorme provincia d'ingegni. [...] Non ho

mai inteso dimostrare che ci sia stata una ricerca formale delle artiste da contrapporsi a quella degli artisti; piuttosto che, a parità di livello qualitativo, non riesco a vedere diversità alcuna¹¹⁸.

Se il femminismo non è stato un riferimento metodologico per Lea Vergine, esso ha certamente influenzato in qualche modo la sua ricerca; i toni utilizzati in prefazione denunciano infatti qualche vicinanza alle tematiche femministe. Definendosi «un femminista onorario» – la declinazione al maschile non è un errore di battitura – la critica riferisce del lavoro di ricognizione e recupero delle opere delle artiste come un «trauma psicologico fortissimo», organizzando il testo sulla propria personale esperienza di ricerca, senza esclusione delle reazioni interiori.

Di fatto, negli anni Settanta coloro che si occupano di questioni di genere, come la partecipazione femminile alla realtà artistica, non possono prescindere dal femminismo; il riferimento è inevitabile anche per chi guarda con imbarazzo l'intromissione della politica nella cultura, il pericolo dell'ortodossia, della regola ideologica. Bisogna tuttavia sottolineare che tale processo di associazione della critica al femminile e degli episodi espositivi sulla situazione artistica delle donne al femminismo divenne un automatismo che in molti casi fu considerato 'scomodo'. È il caso di Romana Loda, che nel novembre del 1975 organizza *Magma*. La critica puntualizza in apertura di catalogo che la mostra da lei curata «non è una mostra femminista», rifiutando l'etichetta e temendo forse l'associazione a quel filone espositivo militante che voleva recuperare le attività artigianali femminili del passato, molto celebrate da certo femminismo eccessivamente esaltatorio¹¹⁹. La stessa preoccupazione della curatrice di precisare l'estraneità della propria iniziativa al femminismo indica da una parte un atteggiamento diffuso che in un certo modo riduce il femminismo a etichetta, svuotandolo di significato, e dall'altra l'imprescindibilità dell'associazione di episodi di questo tipo al movimento di liberazione delle donne.

Note

- 1 Cfr. A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, in "Data", n. 27, 1977, pp. 32-37, e L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, Milano, 1980.
- 2 Sulla galleria L'Attico cfr. *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, Milano, 2010 e l'Introduzione di Daniela Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Roma, 1995, pp. 10-23. Kounellis aveva già in precedenza utilizzato animali vivi nelle sue installazioni. Nel 1967, sempre a L'Attico, espose un pappagallo.
- 3 Il testo è riprodotto in L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, in *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, a cura di L. Caramel, Milano 1996, p. 18. Il Living Theatre fu fondato a New York nel 1947 su iniziativa del pittore, poeta e coreografo Julian Beck e dell'attrice Judith Malina. Ispirata dalle idee libertarie della non violenza e della commistione tra ricerca estetica e impegno politico e sociale, la compagnia realizzò spettacoli in cui era previsto il diretto coinvolgimento del pubblico.
- 4 L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, cit., p. 18.
- 5 Ivi, pp. 11-24.
- 6 G. Zanchetti, *Oltre l'informale*, in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano, 1994, pp. 319-343.
- 7 Su questo argomento vedi L. Caramel, *La premessa e l'eredità di Corrente, i «realismi» a Milano e a Roma, il Fronte Nuovo delle Arti*, in *Arte in Italia 1945-1960*, cit., pp. 9-42. La futura femminista Carla Accardi si muove in quegli anni in questo contesto. Unica donna a prendere parte alla formazione del gruppo romano Forma 1, in un'intervista rilasciata a Achille Bonito Oliva nel 2005, rispetto ai rapporti con il PCI riferisce: «Avevamo contro Guttuso. Una volta ci disse: "Volete fare così?". E disegnò uno scarabocchio. Sì, noi avevamo questo desiderio, quello di fare l'astrazione. [...] Noi siamo entrati in conflitto, pur amando la sinistra, con gli altri artisti e i dirigenti del PCI. Non hanno accettato l'astrazione perché non veniva capita dagli operai». Cfr. A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Ginevra-Milano, 2008, p. 323 e p. 325.
- 8 L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, cit., p. 20. L'abbandono della pratica artistica era tuttavia già in atto nel 1967, anno in cui Gilardi intraprende una serie di viaggi negli Stati Uniti e in Europa, esperienze che lo sollecitano all'esercizio della cronaca d'arte e della riflessione critica. Cfr. L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Milano, 2010, pp. 168-189.
- 9 Nel 1971 Nanni Balestrini, in collaborazione con Edoardo Sanguineti, pubblica l'unica traduzione italiana delle opere teatrali 'canoniche' della rivoluzione culturale cinese. Cfr. *L'Opera di Pechino*, a cura di N. Balestrini, E. Sanguineti, Milano, 1971.
- 10 Cfr. M. De Leonardis, *Giosetta Fioroni: l'intervista*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2010/05/08/giosetta-fioroni-lintervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 30 maggio 2011). Su *Il teatro delle Mostre*, cfr. *Roma in mostra anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma, 1990; L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, cit., p. 20; Introduzione di Daniela Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 11.

- 11 Cfr. L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, 1999, pp. 107-111.
- 12 La citazione è di Ada Lombardi, cfr. A. Lombardi, *Lo spazio come proscenio dello sguardo*, in *Arte in Italia negli anni '70*, cit., p. 61.
- 13 C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, 2010 (prima ed. Bari, 1969).
- 14 M. Spinella, *La Triennale occupata*, in "Rinascita", n. 23, giugno 1968, p. 18.
- 15 N. Corradini, *Dal concettualismo alla nuova pittura. Arte, mercato e critica in Italia 1970-1973*, Pisa, 1990, pp. 9-19.
- 16 La critica è di Caramel, cfr. L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, cit., pp. 17-18.
- 17 Tra gli artisti promotori vi erano Vincenzo Agnetti, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Jannis Kounellis, Gino Marotta, Fabio Mauri, Paolo Scheggi, Piero Sartogo; inoltre espongono Carlo Alfano, Getulio Alviani, Franco Angeli, Giovanni Anselmo, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Alighiero Boetti, Gabriele De Vecchi, Luciano Fabro, Tano Festa, Giosetta Fioroni (unica donna), Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio. Cfr. Introduzione di Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., pp. 11-12.
- 18 *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze, 1970. Cfr. anche Introduzione di Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 12.
- 19 Cfr. E. Di Raddo, *Arte "privata". L'attività delle gallerie italiane all'inizio degli anni Settanta*, in L. Caramel, *Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, 1999, pp. 173-186.
- 20 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 12 e p. 34.
- 21 In questo contesto si faccia eccezione per il caso del Palazzo delle Esposizioni che, in quanto sede dell'Ente Quadriennale, mantenne un discreto interesse nei confronti delle nuove tendenze. Cfr. Introduzione di Daniela Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 12.
- 22 Cfr. Capitolo 1, primo paragrafo.
- 23 Il lasso temporale preso in esame si spinge anche ad alcuni episodi della fine degli anni Sessanta, perché ritenuti significativi nel determinarsi del clima del decennio successivo.
- 24 G. Celant, *Arte povera*, Milano, 1969, pp. 225-230.
- 25 A. Lombardi, *Lo spazio come proscenio dello sguardo*, in *Arte in Italia negli anni '70*, cit., pp. 63-64.
- 26 Intervista di Bonito Oliva a Jannis Kounellis, realizzata a Roma nel 1977, cfr. A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, cit., pp. 201-202.
- 27 E. Di Raddo, *Il corpo "sentito" tra assenza e presenza*, in L. Caramel, *Arte in Italia negli anni '70*, cit., p. 41.
- 28 G. Bertolino, 3. *Anni Settanta*, in Aa.Vv., *Arte contemporanea*, Milano, 2008, vol. 3, pp. 154-155.
- 29 E. Di Raddo, *Il corpo "sentito" tra assenza e presenza*, cit., p. 40.

- 30 G. Bertolino, 3. *Anni Settanta*, cit., pp. 46-47.
- 31 Intervista di Bonito Oliva ad Alighiero Boetti, realizzata a Roma nel 1973. Cfr. A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, cit., p. 102.
- 32 Si confronti il Capitolo 1, secondo paragrafo.
- 33 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 123.
- 34 Cfr. *Alighiero Boetti: 1965-1994*, a cura di J.C. Ammann, M.T. Roberto, A.-M. Sauzeau, Milano, 1996.
- 35 P. Corrias, *Vita avventurosa di Alighiero Boetti*, in *Alighiero & Boetti: mettere all'arte il mondo 1993/1962*, a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2009. I testi del catalogo sono disponibili in rete all'indirizzo <http://multimedia.museomadre.it/doc/comunicato_7_592_museo_madre.pdf> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 36 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., pp. 121-122.
- 37 T. Trini, *Fabio Mauri: il linguaggio è guerra*, in "Data", VI, n. 11, 1974, pp. 50-53.
- 38 *Fabio Mauri: ideologia e memoria*, a cura di Studio Fabio Mauri e Laura Cherubini, Torino, 2012.
- 39 *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 60.
- 40 «Io praticamente, per sentirmi uno scultore devo fare delle finte sculture», C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 94.
- 41 F. Gallo, *Temi e tecniche della società dei consumi*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, 2009, pp. 160-161.
- 42 M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma in mostra anni '60*, cit., p. 24.
- 43 Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato, *Manifesto del gruppo «Forma 1»*, Roma, aprile 1947, in *Arte in Italia 1945-1960*, cit., pp. 104-105.
- 44 Intervista di Achille Bonito Oliva a Carla Accardi, realizzata a Roma nel 2005, A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, cit., p. 324.
- 45 Intervista di Achille Bonito Oliva a Titina Maselli, realizzata a Roma nel 2003, A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, cit., p. 319. Lunghi dal voler sminuire il valore artistico e l'autonomia dell'opera di Titina Maselli, il riferimento alle figure maschili che accompagnarono la sua vita vuole essere il riscontro di come fosse complicato per una donna artista emergere in completa indipendenza. La vicinanza o la parentela con persone interne al mondo dell'arte assunse spesso un ruolo fondamentale nel processo di riconoscimento sociale.
- 46 M. De Leonardis, *Gioietta Fioroni: l'intervista*, cit.
- 47 Cfr. G. D'Angeli, *Gioietta Fioroni*, 2009 (dvd).
- 48 *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 49 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Accardi Carla" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 50 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Fioroni Gioietta" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 51 Cfr. S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata, 1976, p. 218.
- 52 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Morales Carmen Gloria" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.

- 53 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Merz Marisa" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 54 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Montessori Elisa" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 55 Per i riferimenti bibliografici relativi alle mostre citate si confronti la voce "Hafif Marcia" nell'Indice analitico di *Roma in mostra 1970-1979*, cit.
- 56 Introduzione di Lancioni in *Roma in mostra 1970-1979*, cit., pp. 12-13.
- 57 Aa.Vv., 1. *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, nuove ricerche d'immagine: 16 novembre -31 dicembre 1972*, in Aa.Vv., X Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, 1972, vol. 1 e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 52.
- 58 Aa.Vv., 2. *Situazione dell'arte non figurativa : 8 febbraio-25 marzo 1973*, in Aa.Vv., X Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, 1973, vol. 2 e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 59.
- 59 Aa.Vv., 3. *La ricerca estetica dal 1960 al 1970 : 22 maggio-30 giugno 1973*, in Aa.Vv., X Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, 1973, vol. 3 e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 64.
- 60 Aa.Vv., 4: *La nuova generazione : Roma, Palazzo delle Esposizioni : marzo-aprile 1975*, in Aa.Vv., X Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, 1975, vol. 4 e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., pp. 83-84.
- 61 Aa.Vv., 5. *Artisti stranieri operanti in Italia. Roma Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1977*, in Aa.Vv., X Quadriennale Nazionale d'arte, vol. 5, Roma, 1977, e *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 112.
- 62 Sulle commissioni tecniche cfr. *Roma in mostra 1970-1979*, cit., p. 52, p. 59, p. 64, pp. 83-84 e p. 112.
- 63 Tuttavia, alcune delle artiste prese in esame nel Capitolo 2 ottennero un maggior riconoscimento negli anni Ottanta e alcune di loro parteciparono alle rassegne della Quadriennale in quel decennio. È il caso, per esempio, di Anna Esposito, Tomaso Binga, Nedda Guidi, LeoNilde Carabba, Mirella Bentivoglio ed Elisa Montessori.
- 64 Carla Accardi ritiene che questo problema non appartenga solo al passato, ma sia un ostacolo ancora presente: «[...] Alcune difficoltà restano, come ad esempio il discorso del mercato dell'arte che impone prezzi più bassi per le opere di artiste», A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, cit., p. 324.
- 65 M. De Leonardis, *Giosetta Fioroni: l'intervista*, cit. L'episodio riferito da Fioroni è collocato cronologicamente alla fine degli anni Cinquanta. Ciononostante è stato ritenuto significativo di un comportamento certamente attuale anche negli anni Settanta. Tale ipotesi è giustificata dalla successiva testimonianza di Gerosa.
- 66 Intervista a Ida Gerosa in Appendice.
- 67 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 68 Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 69 T. Trini, *Marisa Merz*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 49-53.
- 70 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 71 Cfr. Intervista a Suzanne Santoro in Appendice.
- 72 M. De Leonardis, *Suzanne Santoro: intervista*, in "art a part of cult(ure)", <http://

- www.artapartofculture.net/2011/01/30/suzanne-santoro-intervista-di-manuela-de-leonardis/> (ultimo accesso 30 maggio 2013). La lettera di Woodman risale a circa un anno dalla morte (1981).
- 73 M. Fagiolo, S. Weller, *Weller*, Roma, 1976.
- 74 «Certo, qualche donna ha successo, [...] Carolrama (che polemicamente ho segnalato quest'anno alle Pagine-Gialle-Estetiche)», M. Fagiolo, S. Weller, *Weller*, cit., pagine non numerate.
- 75 T. Trini, *Marisa Merz*, cit., p. 50.
- 76 C. Ricciardi, *Ma il genio chi è?*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974, p. 11.
- 77 G. Celant, *Arte povera*, cit.
- 78 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice. L'idea di Ricciardi di rintracciare il rifiuto da parte del sesso maschile della proposta femminista della differenza, nella sua messa in discussione del pensiero unico secolarizzato e improntato sul maschio, ritorna nel pensiero di Carla Lonzi. In apertura al volume che raccoglie le registrazioni di quattro giornate di dialogo tra l'autrice e Pietro Consagra, Lonzi apre con la seguente premessa: «"Vai pure" è la registrazione in quattro giornate del momento di riepilogo di una relazione sui punti inconciliabili di due individui che sono due culture: quella della donna che cerca di porre le basi per il suo riconoscimento, quella dell'uomo che si richiama alla necessità di "ciò che è" che sono le sue necessità», C. Lonzi, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Milano, 2011 (prima ed. Roma 1980), p. 3.
- 79 S. Oursler, *Arte e femminismo*, in "La città di Riga", n. 1, 1976, pp. 66-70. Si confronti il Capitolo 2, secondo paragrafo.
- 80 Ida Gerosa racconta: «Ho incontrato le difficoltà che incontrano tutti quelli che fanno arte, sia femmine che maschi», e Simona Weller: «[...] Poi ci fu un passaparola e conobbi altri critici come Filiberto Menna, Giuliano Briganti, Cesare Vivaldi, che mi segnalavano ai vari cataloghi Bolaffi tra gli artisti emergenti, permettendomi di entrare nel sistema dell'arte quasi senza scosse. I guai cominciarono quando, nei primi anni Settanta, divenni la compagna di Cesare Vivaldi, allora stimato critico d'Avanguardia che aveva tra l'altro lanciato la Scuola di Piazza del Popolo. La mia carriera si spostò su Milano e Torino, perché a Roma ero oggetto di un vero linciaggio morale. [...] L'invito con una sala alla X Quadriennale, nel 1973, suscitò attacchi minacciosi da parte di artisti frustrati. Arrivarono al punto di telefonare al mio ex marito perché mi convincesse a non accettare l'invito...». Cfr. Intervista a Ida Gerosa in Appendice e Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 81 Il riferimento è a Anne-Marie Sauzeau Boetti e Lea Vergine. Il loro ruolo verrà preso in esame nel paragrafo successivo.
- 82 T. Trini, *Marisa Merz*, cit., pp. 49-53.
- 83 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59.
- 84 K. La Rocca, *Ketty La Rocca*, ivi, pp. 68-69, e B. Skuber, *Berty Skuber*, ivi, pp. 74-75.
- 85 G. Parise, *Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice "rosa"*, in "Bolaffiarte", VI, n. 48, 1975, pp. 48-49.
- 86 Janus, *Essere pittrice a Torino. La gomma dello scandalo*, in "Bolaffiarte", VI, n. 49, 1975, pp. 74-76, e L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, in "Bolaffiarte", VI, n. 55, 1975, pp. 54-57.

- 87 V. Alliata, *Il sesso visto dalle donne*, in "Bolaffiarte", V, n. 38, 1974, pp. 68-71; R. Mayer, *Donne artiste S.P.A.*, in "Bolaffiarte", V, n. 43, 1974, pp. 116-117.
- 88 A tale proposito cfr. *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di E. De Cecco, G. Romano, Milano, 2002.
- 89 A. Bonito Oliva, *L'Arte fino al Duemila*, in G.C. Argan, *L'Arte moderna, 1770-1970*, Milano, 2002, p. 321.
- 90 S. Santoro, *Visione e Differenza*, Roma, 1998.
- 91 A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability as Practice in Women's Art*, in "Studio International. Journal of Modern Art", January/February, 1976, p. 24, «In Italy today we frequently find art critics or amateurs who make a great show of accusing themselves of having excluded women from the mainstream of artistic activity. They exalt the consecration of great women artists who had been either forgotten (for instance Marisa Merz) or eclipsed after a brilliant first stage of their career (Carla Accardi); they exalt the entry or re-entry of these artists into the economy of artistic expression».
- 92 T. Trini, *Marisa Merz*, cit. e M. Fagiolo, S. Weller, *Weller*, cit.
- 93 Si confronti il terzo paragrafo del Capitolo 2, A.-M. Boetti, *Le finestre senza casa*, in "Data", n. 27, 1977, p. 37 e K. Almerini, *La Cooperativa Beato Angelico*, in <<http://www.suzannesantoro.it/C.B.A..html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013).
- 94 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59.
- 95 A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability as practice in women's art*, cit., p. 25: «I do acknowledge feminist group expression as a rich militant instrument, [...]; but I don't believe in 'feminist art' since art is a mysterious filtering process which requires the labyrinths of a single mind, the privacy of alchemy, the possibility of exception and unorthodoxy rather than rule».
- 96 «I don't mean 'different' in the context of the dominant artistic situation [...], but inside their more or less concealed but communal incongruence, that is in their relationship to a different experience of the world (existence in the feminine and assimilated male culture)», A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 24.
- 97 Il n. 979 di "Studio International", *Italian Art Now*, è interamente dedicato all'arte italiana e, oltre a quello di Sauzeau Boetti, include, tra gli altri, interventi di Achille Bonito Oliva, Barbara Radice, Luca Venturi, Germano Celant e due interviste a Mario Merz e Giulio Paolini.
- 98 «There is still no declared group situation in Italy among the artists who are aware of their historical condition as women, and their awareness is much more a private identification than a move towards self-vindication and promotion (as it appears in the radical politics of USA feminist artist)», A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 24.
- 99 Del concetto di 'capacità negativa' aveva già parlato in A.-M. Boetti, *Lo specchio ardente*, in "Data", n. 18, 1975, pp. 50-55.
- 100 «But what is of greater importance is that these new meanings CANNOT BE AFFIRMED AT ALL through any alternative positive management of the artistic language, because these meanings refer to a scattered reality, to a subject in the negative who wants to displace the horizon, not to alter it; who wants to go through all the resources of 'NEGATIVE CAPABILITY' (Keats and Duchamp let their own femi-

- nine identity bloom quite freely)», A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 25. Curioso notare che all'interno dello stesso numero della rivista venne pubblicata la fotografia, scattata da Man Ray, nella quale Duchamp è ritratto nei panni femminili di Rose Sélavy.
- 101 A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 25. Il concetto di *Negative Capability* impostato da Anne-Marie Sauzeau come strumento di definizione dell'attitudine artistica femminile ottenne largo consenso, tanto da essere ancora oggi menzionato in uno dei saggi di apertura al catalogo di una recente mostra (2010) sulle artiste della collezione del Museum of Modern Art di New York: cfr. C. Butler, *The Feminist Present: Women Artists at MoMA*, in *Modern women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, eds. C. Butler, A. Schwartz, New York, 2010, pp. 12-27.
- 102 Cfr. A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 25. Su Studio Ripetta cfr. Capitolo 2, secondo paragrafo.
- 103 *Negative Capability* è introdotto da una citazione di Julia Kristeva che recita: «I would call "feminine" the moment of rupture and negativity which conditions the newness of any practice», cfr. A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit., p. 24.
- 104 Questa posizione è espressa chiaramente da Simona Weller nell'intervista in Appendice e, insieme a lei, da altre artiste (Elisabetta Gut, Giulia Nocolai) nell'inchiesta condotta da Maria Antonietta Trasforini in M.A. Trasforini, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, pp. 160-162.
- 105 A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, cit., p. 58.
- 106 A.-M. Boetti, *Carla Accardi*, in "Data", n. 20, 1976, p. 72.
- 107 A.-M. Boetti, *Lo specchio ardente*, cit., p. 52. Con il termine 'griglia' l'autrice può voler intendere un sinonimo di schema, sistema dell'arte codificato. È curioso notare che, qualche anno più tardi (1981), la critica d'arte statunitense Rosalind Krauss individua nel concetto di 'griglia' (*grid*) il motivo ricorrente della pittura moderna delle avanguardie, che, nel suo ripetersi ossessivo, metterebbe in discussione il concetto-feticcio di originalità stessa dell'opera d'arte. Il testo è pubblicato in traduzione in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Roma, 2008, pp. 152-169.
- 108 A.-M. Boetti, *Carla Accardi*, cit., p. 72.
- 109 *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, a cura di M. Bentivoglio, Venezia, 1978.
- 110 M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, cit., p. 2.
- 111 Cfr. anche M. Bentivoglio, *(S)cripturae*, in *(S)cripturae. Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, a cura di M. Bentivoglio, Padova, 2001, p. 9. In un'intervista del 1994 Bentivoglio riferisce: «[...] Tutta la problematica del linguaggio – così importante nel mio lavoro – è una scoperta che mi deriva da quella comunicazione particolare che una madre stabilisce con i figli», G. De Marco, *Una madre d'arte*, in "L'Unità", 29 agosto 1994, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Bentivoglio Mirella.
- 112 M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, cit., pp. 4-5.

- 113 Ivi, pp. 3-4.
- 114 F. di Castro, *Le arti visive*, in "Effe", III, n. 3, 1975, pp. 33-34. Cfr. Capitolo 1, primo paragrafo.
- 115 M. Seravalli, *Federica di Castro e la "critica d'arte al femminile". Una proposta di lettura*, in F. di Castro, *L'idea espansa. Un percorso critico nell'arte del Novecento*, Macerata, 2012, pp. 251-256.
- 116 L. Vergine, *Artista fa rima con femminista*, in "Il Manifesto", 8 marzo 1977. Il testo è riprodotto in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, pp. 15-17.
- 117 Sulle vicissitudini legate all'organizzazione della mostra cfr. l'intervista a Lea Vergine in C. Nicastro, *Le avanguardie dall'altra parte: questa mostra s'ha da fare*, in "Data", n. 30, 1978, pp. 58-59; cfr. anche L. Iamurri, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in "Perspective. La revue de l'INHA", 4/2007, pp. 716-721.
- 118 L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, cit., pp. 10-11.
- 119 R. Loda, *Magma*, Iseo, 1975, Cfr. anche G. Avogado, «Esplode» con l'arte la protesta femminile, in "Il Giorno", 30 novembre 1975, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Oursler Stephanie; L. Cabutti, *ISEO/Magma*, Castello Odofreddi (novembre-dicembre 1975), in "Bolaffiarte", VII, n. 56, 1976, p. 74.

Conclusioni

A conti fatti, ponderate le riflessioni al riguardo, analizzata l'opera delle artiste e investigato il clima sociale e politico degli anni Settanta, il concetto di 'arte femminista italiana' pare perdere consistenza. Non tanto perché tale definizione risulti, alla fine della ricerca, inesatta a livello generale, quanto piuttosto perché, in Italia, considerato il campione romano come significativo dell'atteggiamento diffuso nei maggiori centri di sviluppo artistico e femminista, tale prospettiva non raggiunse mai reale legittimazione, né da parte delle artiste, tantomeno da parte della critica. Il progressivo riconoscimento della situazione estetica femminile italiana nel corso del decennio non corrispose all'identificazione del fenomeno come interno all'ideologia femminista, e solo pochissime tra le artiste iscrissero consapevolmente il proprio lavoro nella lotta politica. Uno degli ostacoli fondamentali al mancato sviluppo di una tendenza artistica unitaria determinata dalle donne a partire dal femminismo risiede, a mio avviso, nella questione della lotta e della militanza attiva. La piazza come luogo della protesta, presupponendo la discesa sul piano dell'urgenza immediata, si accorda poco con l'arte: aborto, divorzio, violenza contro le donne, apparentemente non hanno niente a che fare con l'arte. L'arte respinge la lotta, pena l'inquinamento della propria natura 'altra', vagamente ultraterrena, e la lotta respinge l'arte, pena la sacralizzazione del dramma vissuto. L'incontro, quindi, è evitato da ambedue i lati. Del resto, come visto, i rapporti tra arte e politica, a partire dalla rottura togliattiana del 1948, si fecero sempre più complicati. Il rinnovato rifiuto del Partito comunista della linea di ricerca astratta allarma gli artisti rispetto all'impegno ideologico, oramai percepito come limitazione dell'espressività personale e perciò mantenuto ai margini. Vi è dunque in partenza un atteggiamento di diffidenza nei confronti della militanza, della quale le artiste vicine al femminismo certamente risentirono,

e che probabilmente, con maggiore o minore consapevolezza, le rese scettiche di fronte a un possibile incontro tra arte e femminismo, o meglio evitò a prescindere tale possibilità. In effetti Anne-Marie Sauzeau Boetti rintraccia nella vicinanza arte-femminismo il pericolo dell'ortodossia, della regola schematica e soffocante. L'ideologia esige rigore, l'arte necessita il sovvertimento dello stesso rigore¹.

A differenza delle italiane, le americane invece non si preoccuparono troppo di questo problema perché il loro approccio al femminismo fu di diverso tipo. Il panorama statunitense pare molto più fluido e permissivo, sia a livello politico che a livello artistico. L'atteggiamento pragmatico culturalmente diffuso caratterizzò anche la relazione con il femminismo, permettendo alle americane maggiore libertà di movimento all'interno delle problematiche ideologiche; la mancanza di una tradizione artistica secolare diede largo sfogo alla sperimentazione formale e contestutistica. Questa situazione, insieme a posizioni aperte anche al dialogo con le istituzioni, determinò l'identificazione di una nuova realtà artistica, riconosciuta attraverso la denominazione di 'arte femminista'. In Italia invece questo appellativo non raggiunse mai conferma, innanzitutto perché la maggioranza delle artiste e la stessa critica militante lo rifiutarono. A conti fatti in Italia il femminismo non ebbe alcun accesso 'ufficiale' all'arte². Viene da chiedersi se non avesse ragione Carla Lonzi: arte e femminismo sono espressione di una bipolarità inconciliabile, impossibile fare le due cose insieme. La radicalità della scelta di Lonzi rispondeva a un'esigenza di integrità, assimilata al concetto di autenticità, che condivise con molto femminismo. La corrente vicina alla militanza di piazza, in effetti, rifiutava totalmente il compromesso. L'esigenza di adesione al dato reale si opponeva alla distanza con la contingenza imposta dalla cultura, percepita, quest'ultima, come una struttura fondata sul patriarcato e massimamente inadeguata nei confronti della donna. L'ambiguità del mondo artistico, nel suo presupporre completa libertà espressiva e contemporaneamente convivere con le logiche economiche e selettive del mercato e del collezionismo, suscitò lo sdegno in Lonzi e determinò il disinteresse da parte del movimento nell'approccio a questo ambito come possibile luogo di diffusione del pensiero femminista:

Penso che [arte e femminismo] siano esperienze conciliabilissime. Ma all'epoca lo erano un po' di meno. C'era una radicalità talmente forte che tendeva a sottolineare le differenze con il maschile e a omologare la condizione femminile. C'era una sorta di controllo reciproco, bisognava essere solo donne, non intellettuali o artiste o scrittrici. Per coerenza o si

faceva una cosa o l'altra. Si diceva sempre "noi donne" e quel "noi" aveva un significato preciso³.

Insomma, l'incompatibilità del femminismo con la cultura non rimase un pensiero interno a Rivolta femminile, ma caratterizzò intimamente il femminismo, concretizzandosi nella pratica del separatismo. In effetti le artiste intervistate si sono dimostrate dubbiose rispetto alla questione della compatibilità tra arte e femminismo, compresa Cloti Ricciardi, che militò in piazza più delle altre. Simona Weller invece, piuttosto che dubbia, è decisamente contraria all'idea stessa:

Femminismo e arte sono due ambiti diversi. Il femminismo in fondo è una reazione politica a una situazione. [...] Secondo me arte e femminismo sono due cose assolutamente separate... anche se tuttavia si possono contaminare a vicenda. Certo il femminismo può avere forme espressive artistiche e l'analisi femminista può indagare le disuguaglianze che si creano nel mondo dell'arte. Può creare forme d'arte, certamente, ma li considero due piani distinti (Ricciardi)⁴;

Ho detto e ripetuto che una cosa è il femminismo inteso come esperienza politica e impegno verso le altre donne e verso sé stesse. Un'altra cosa è l'essere artista. Non tutte le artiste sono femministe, così come non tutte le femministe sono artiste! (Weller)⁵.

Per questa serie di ragioni, insieme alle perplessità espresse da Anne-Marie Sauzeau⁶, mi pare inappropriato parlare di arte femminista in Italia, così come invece credo lo sia nei confronti della realtà americana. È necessario esercitare molta cautela nel definire *tout court* certa arte femminile come femminista, anche quando l'artista abbia frequentato il movimento, poiché si rischia di incappare in uno schematismo artefatto. Tale azzardo può condurre ad errore, quando per esempio si voglia forzatamente fare di Carol Rama un'artista femminista, inserendola vicino a Nancy Spero e Judy Chicago, all'interno della voce *Arte femminista*, nell'antologia curata da Giorgina Bertolino *Saper vedere i movimenti artistici*⁷. Una 'discriminante' efficace di femminismo e non-femminismo è individuabile, a mio avviso, nell'accesso agli 'organi ufficiali' del movimento, quali le riviste, e alle manifestazioni organizzate su iniziativa diretta dei collettivi⁸. Soprattutto "Effe", ma anche in certa misura "Sottosopra" e "Differenze", ospitarono raramente esperienze artistiche estranee alla militanza di piazza. Per questa ragione ho ritenuto molto significativo qualsiasi episodio di comparsa su "Effe" di interventi di

artiste che, del resto, furono molto rari: nel dicembre del 1973, attraverso la pubblicazione del documento *Così ci chiamano*, si dà notizia della mostra di Cloti Ricciardi *Io donna*, realizzata l'anno precedente; nel marzo dell'anno successivo Suzanne Santoro pubblicizza *Towards New Expression*, e, soprattutto, *Amore, amore II* di Verita Monselles occupa la copertina del settembre 1975⁹. Davvero poca cosa. Certa ostilità nei confronti dell'arte come professione emerge con molta chiarezza quando Riccarda Pagnozzato recensisce *Il complesso di Michelangelo* di Simona Weller. Concentrando l'attenzione sull'inadeguatezza dell'introduzione di un uomo (Cesare Vivaldi) a un libro sul contributo femminile alla storia dell'arte italiana, Pagnozzato trascura la novità di quella ricerca, prima, e tutt'ora unica, antologia di questo tipo in Italia, definendo il libro come «contro le donne»¹⁰. Di fatto certo femminismo militante si dimostrò molto miope in materia di arte, privilegiando il diletterantismo e l'artigianato a sfavore di risultati qualitativi più validi. Questa superficialità tuttavia, verso la fine del decennio, cominciò ad essere lamentata anche dall'interno del movimento. Moira Miele, parlando di cinema, nel 1978 scrive:

[...] Se la memoria non mi inganna, qualche mese fa Rony Daopulo, alla fine della proiezione di un film di una donna in super otto, [...] disse "Basta con i veli, i sospiri, i film in viola, le sfocature e gli attacchi sbagliati. [...] Un film, per chi voglia fare cinema, non è un hobby (se lo è, è bene dirlo), un film è un percorso, un progetto e come tale non può dimenticare il mezzo stesso che lo produce"¹¹.

Probabilmente proprio per questa sorta di contrarietà della frangia militante al professionalismo, certe artiste, tematicamente in linea con le istanze ideologiche femministe, non entrarono a far parte dei collettivi, come Tomaso Binga o Anna Esposito. Detto questo, credo sia però del tutto appropriato riconoscere che il femminismo degli anni Settanta penetrò certamente l'arte come clima e come metodo, suggerendo indagini e favorendo precisi percorsi di ricerca. L'allargamento delle possibilità dell'orizzonte femminile permise l'emersione di nuovi modelli di donna, precedentemente relegati al caso, all'eccezione. Proprio in quegli anni vi fu un massiccio ingresso delle donne nel mondo culturale, e, come visto, molte artiste uscirono allo scoperto. Non solo il femminismo sollecita la creatività femminile, secolarmente repressa dagli obblighi famigliari, nascosta dietro il lavoro casalingo, ma riconosce socialmente la nuova figura femminile. Simona Weller riferisce:

[Il riconoscimento delle artiste ignorate dalla storia ufficiale] è stato uno dei primi risultati ottenuti dal femminismo come movimento di coscienza collettivo. [...] Col femminismo ho scoperto tutte le altre, e sono tante, poetesse e scrittrici affollarono la mia vita e mi scrollarono di dosso il senso di solitudine. Avevo anche io le mie maestre e i miei miti¹².

Nel proprio gesto veniva riconosciuto quello delle altre: il femminismo si diffuse tanto rapidamente anche per il suo carattere unitario, aggregante, che sovvertì la solitudine domestica a favore dell'unione nella lotta. Lottare insieme significò anche riconoscimento sociale, emersione come realtà compatta, processo di auto-legittimazione, che ebbe conseguenze a livello esteso, compreso l'ambito dell'arte. Negli anni Settanta pare fosse impossibile parlare di donne trascurando il femminismo. Anche se a volte con grande superficialità, giornalisti e critici si trovarono 'costretti' a nominare dalle pagine dei quotidiani e delle riviste il movimento, indice che esso era, se non riconosciuto, almeno identificato come una realtà sociale. Insomma, il femminismo aveva assunto le sembianze di un fatto di grandissima portata:

Immaginate un critico-maschio-femminista? Sarebbe una rarità sessuale. Conosciamo un critico di valore (donna) che ha sputato su Hegel ed eliminato il suo ruolo entrando nella comunità femminista. Carla L. ha già condannato il leone-critico-maschio-femminista che volesse allungare i capelli della sua egemonia mettendosi dalla parte loro (Tommaso Trini)¹³,

Un nuovo capitolo viene ora ad aggiungersi alla rovente questione del femminismo. Veramente, esso si presenta nei toni dimessi di una delle mostre minori cresciute sul tronco della Biennale veneziana, e su un tema tutt'altro che inedito quale quello degli aspetti grafici e sonori del linguaggio, vale a dire sull'arco, oggi attualissimo, della "nuova scrittura". Ma a riportarci nella zona calda del femminismo sta il fatto che questa mostra è "per sole donne" (Renato Barilli)¹⁴.

Di fatto il femminismo è nell'aria e viene respirato un po' da tutti, soprattutto, come è ovvio che sia, dalle donne. Risulta difficile infatti non pensarvi di fronte a certe opere: *Il grande mammifero* di Esposito (1975) si inserisce nella tradizione della divinità anatolica femminile Cibele, Grande Madre, dea della natura e della fertilità, passando per le statuette paleolitiche della Dea Madre, care a tanto femminismo, e la degrada riducendola a pornografia. Basta sfogliare le pagine di "Effe" per capire come questi esiti estetici fossero interni al linguaggio femminista, che

proprio mediante l'attraversamento del mezzo che più aveva rappresentato visivamente la donna, l'arte, rifonda un vocabolario inedito, nell'ottica della 'frantumazione' e del recupero, moltiplicazione dello sguardo e rifiuto 'negativo' (plurimo, per dirla con Sauzeau Boetti) della visione positiva centrale e unica. Indubbiamente tale visione 'negativa' e molteplice, escludendo soluzioni garantite e consolatorie, presuppone un certo disorientamento, che nell'opera di alcune artiste mi pare tradursi in un atteggiamento di profonda drammaticità, a volte disperante. A differenza di certo femminismo militante che vede nel femminile una rinascita in positivo (come il *grembismo* di Judy Chicago), mi pare evidente, in certi esiti delle italiane, una sorta di fondo torbido, una visione del femminile mai gratuita o consolatoria, ma imbevuta della memoria dell'oppressione, invischiata nella drammaticità della condizione femminile e vissuta letteralmente sulla pelle. L'inquietante immobilità di Tomaso Binga in *Casa Malangone* suggerisce un ghigno cinico piuttosto che una risata di cuore. La matericità del colore nelle impronte del corpo di Lucia Marcucci si distanzia dalle astratte ripetizioni delle *Antropometrie* di Yves Klein, assumendo intensità emotiva nell'azione dell'artista su sé stessa, senza delegare a terzi (la modella di Klein): non l'impronta, ma la propria impronta. Il trucco pesante e trasandato di Verita Monselles, la precarietà degli ambienti delle sue messinscene, i bambolotti fracassati, angosciano. Infine gli inquietanti cibi di Rosa Panaro, tagliatelle, cozze, pizze napoletane, pare vogliano essere ingeriti, e rigettati subito dopo. In queste artiste il corpo è 'scomodo' e 'torbido', come se la 'negatività' vi risiedesse naturalmente. La corporeità, rappresentata nell'immagine o vissuta nella *performance*, è così efficace perché aderisce alla sensazione fisica, materica, organica, vissuta sull'epidermide: non cristallizzazione del corpo nell'arte, ma mantenimento dello stesso su un piano terreno. Sotto quest'ottica, tolte poche eccezioni straordinarie come Carol Rama, il corpo delle donne non era mai stato rappresentato. La donna diviene soggetto e oggetto della rappresentazione: il ruolo soggettivo, inedito, si iscrive nell'atto creativo stesso, mentre quello oggettivo viene rifiutato ma, contemporaneamente, conservato, rovesciandolo: mettere in scena la reificazione della donna demistificandola (Binga, Esposito, Monselles). Proprio nella novità dell'auto-rappresentazione si iscrive probabilmente una sorta di 'vantaggio' femminile in arte: le tematiche femministe quali l'identità di genere, l'autocoscienza, l'alterità, la riappropriazione del corpo nel suo aspetto organico, la sessualità e in generale la condizione femminile di subordinazione, attraversarono l'arte proponendo soluzioni inedite, delle quali gli artisti uomini non furono sufficientemente in

grado di cogliere la novità. Tra di essi infatti, come visto, coloro che indagarono gli stessi temi rimasero piuttosto legati ad esigenze più mentali che corporee: si pensi ancora al controllo cartesiano della vita animale in Jannis Kounellis. Rimane mentale anche il corpo di Luigi Ontani, prezioso come un quadro antico, ideale come l'uomo leonardesco, non-corporeo sostanzialmente. Queste soluzioni, certamente valide, si inscrivono tuttavia abbastanza pacificamente nel solco della tradizione artistica tracciata fino agli anni Sessanta, mantenendosi su un piano circoscritto alla dimensione mentale e all'operazione concettuale. Gli uomini si interrogano sulla propria identità, ma relazionandosi con un presente supportato dal passato, che ha sempre previsto il modello maschile come soggetto. In un certo senso lo svantaggio sta proprio nel fatto che tale modello, oramai, risulta un po' 'logoro'. Le donne invece, pur avendo pagato il prezzo di secoli di oppressione, si muovono ora in uno spazio inedito. Il loro legame con il corpo non lascia posto a filtraggi mentali: quando viene auto-rappresentata, l'identità femminile è incarnata nel corpo e nella sessualità. Così nascono le vagine di Santoro o gli autoritratti di Montessori e Ricciardi. In questo senso lo slogan femminista 'il personale è politico' appare più vero che mai: quando si voglia parlare di questioni di donne, mi pare si debba operare una 'discesa' sul piano terreno, anche in campo estetico. Così, anche quelle artiste che privilegiarono la linea dell'astrazione piuttosto che la ricerca figurativa o performativa sul corpo, come Simona Weller o Carla Accardi, non furono estranee allo scontro di genere, a partire dal faticoso percorso di riconoscimento della propria professionalità. Si parla ancora di arte quando una giovane artista subisce un processo diffamatorio perché ha ottenuto una sala personale alla Quadriennale romana, come una delle tre donne selezionate per la grande rassegna? E quando il proprio lavoro viene pagato con un prezzo inferiore rispetto a quello di un collega uomo? E si parla ancora di arte se un gallerista lascia a intendere che per esporre sarebbe il caso che si passi la notte insieme? Insomma, pare che in materia di donne, il limite tra arte e non-arte divenga, in positivo e in negativo, più labile del solito.

La tanto dibattuta questione della creatività femminile, come autonoma, specifica e distinta da quella maschile, rimane, a mio avviso, inscritta nella contingenza storica e culturale piuttosto che in un'idea aprioristica di creatività, al di fuori della cultura. Perciò mi pare evidente che, seppure si vogliano vedere il linguaggio e il mezzo artistico come strumenti creati dal maschio, essi siano oramai integrati al vocabolario femminile. Insomma, la forma rimane, su un piano tecnico, fuori dal genere:

non saprei vedere il femminile in una composizione di Liubov Popova e non credo che questa incapacità dipenda dal fatto che l'artista abbia adottato un linguaggio a lei estraneo, ovvero maschile. L'alterità invece mi pare emerga con tutta chiarezza quando si riconosca, come punto di partenza, uno sguardo diverso, 'laterale' per dirla con Cloti Ricciardi, e che produca esiti sulla 'lateralità': l'approccio è nuovo, il contenuto è inedito, il mezzo tuttavia mi pare si opponga a un processo di 'sessualizzazione'¹⁵. L'intervento di Ricciardi sul primo numero di "Differenze", intitolato *Opere d'arte siamo noi* (1976), si occupa di questioni siffatte, ovvero contenuto, struttura e linguaggio:

[...] non basta avere contenuti nuovi, bisogna cambiare la struttura, [...] la voce di qualsiasi messaggio per quanto rivoluzionario sarà sempre fagocitata dalla voce del potere che viene espressa e divulgata dalla struttura stessa¹⁶.

Il femminismo rende le persone stesse 'opere d'arte'; non cristallizzate in un empireo ultraterreno, ma in carne e ossa, anzi, meglio, in piazza. Opere d'arte che sfilano in corteo per le strade della città. Alla domanda se ritenesse opportuno parlare di una realtà artistica femminista in Italia, Ricciardi risponde affermativamente, ma attraverso una rilettura *a posteriori*, «con il senno di poi». A suo avviso le modalità di lotta e di propaganda erano costruite attraverso modalità performative, che oggi possono essere considerate come forme d'arte. Tale consapevolezza, giunta secondo l'artista in un secondo momento, mi pare tuttavia già insita nell'articolo di "Differenze":

Raccontavamo storie di donne, facevamo una specie di performance. Ed erano oggettivamente delle opere d'arte se lette col senno di poi. Per noi era politica, ma di fatto erano estremamente espressive, visive. [...] Una consapevolezza che le singole artiste avevano ma che non ha trovato espressione in una sorta di insieme di artiste femministe¹⁷.

La distanza tra il femminismo militante e l'arte e, viceversa, l'estraneità dell'arte al femminismo, si risolve, secondo Ricciardi, in piazza. L'arte viene sottratta alla magia delle gallerie e trasportata nel quotidiano, accanto alle lotte politiche. Un processo opposto all'ascensione.

Note

- 1 A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability as Practice in Women's Art*, in "Studio International. Journal of Modern Art", January/February, 1976, pp. 24-27.
- 2 A proposito delle distanze tra il femminismo americano e quello europeo cfr. L. Langoni, *Il linguaggio diverso del femminismo americano. Una tavola rotonda a Milano*, in "Il Manifesto", 20 giugno 1979, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, *Fondo CE.DO.STU.FE.*, fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2.
- 3 Intervista a Silvia Bordini in Appendice.
- 4 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.
- 5 Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 6 A.-M. Sauzeau Boetti, *Negative Capability*, cit. e A.-M. Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59.
- 7 G. Bertolino, *Saper vedere i movimenti artistici*, Milano, 2008, pp. 280-284.
- 8 Questa proposta di analisi si è concretizzata dopo una lunga 'frequentazione' del periodico "Effe", che mi pare costituisca uno dei documenti d'epoca fondamentali per la ricostruzione della vicenda storica.
- 9 *Così ci chiamano*, in "Effe", n. 2, 1973; p. 22, S. Santoro, *Per una nuova espressione (Towards New Expression)*, in "Effe", II, n. 3, 1974, p. 58.
- 10 R. Pagnozzato, *Il mercato del femminismo*, in "Effe", IV, n. 6, 1976, p. 41.
- 11 M. Miele, *Quale mare ci ha chiamate?*, in "Effe", VI, n. 10/11, 1978, p. 34.
- 12 Intervista a Simona Weller in Appendice.
- 13 T. Trini, *Marisa Merz*, in "Data", n. 16/17, 1975, p. 51.
- 14 R. Barilli, *Mostre/per sole donne*, in "L'Espresso", ottobre 1978, riprodotto in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti Baraldi, Ferrara, 1998, p. 17.
- 15 Il concetto di sguardo laterale corrisponde abbastanza precisamente a quello di 'capacità negativa' formulato da Anne-Marie Sauzeau Boetti: «Il nostro "sguardo laterale", con il quale in questi anni abbiamo attraversato e decodificato il reale, è diventato oggi, nelle opere di molte artiste, consapevolezza e strumento per scardinare e introdurre elementi di modificazione, lateralità e disequilibrio nelle strutture simboliche consolidate», C. Ricciardi, *Il nostro sguardo laterale*, in "DWF", 4 (28), 1995, p. 59.
- 16 C. Ricciardi, *Opere d'arte siamo noi*, in "Differenze", n. 1, 1976, p. 32.
- 17 Intervista a Cloti Ricciardi in Appendice.

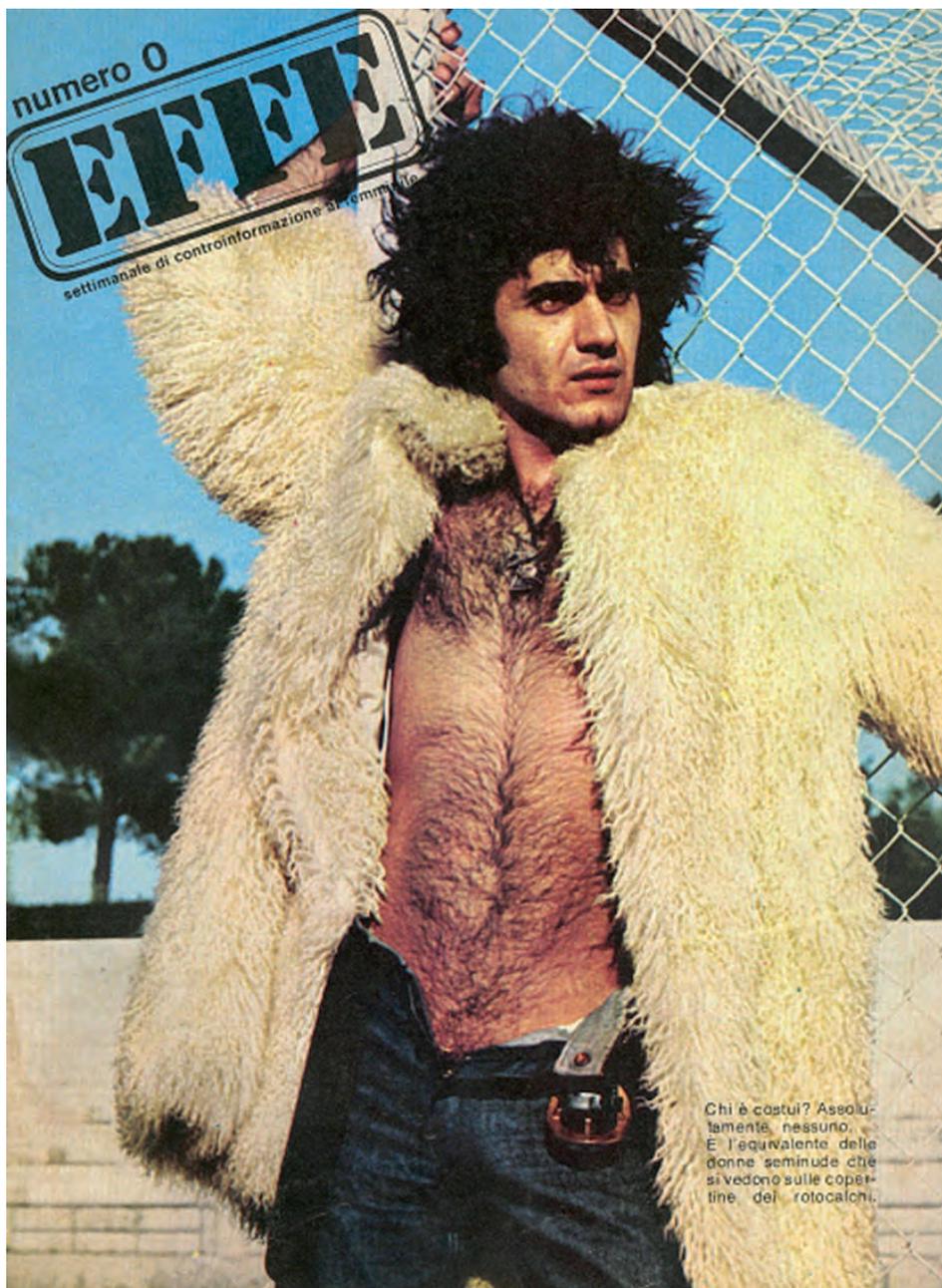


Fig. 1. Copertina del numero 0 di "Effe", [novembre] 1973.

EFFE

anatomia pubblicitaria



Fig. 2. Controcopertina del numero 0 di "Effe", [novembre] 1973.



Fig. 3. Cloti Ricciardi con l'opera *Expertise*, 1972.

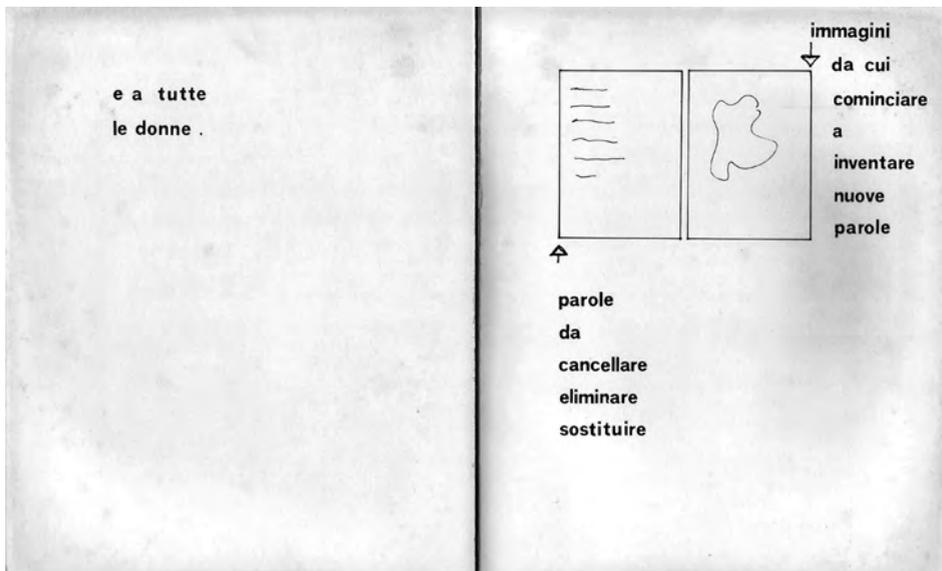


Fig. 4. Cloti Ricciardi, *Alfabeta*, 1975, pubblicazione a stampa.



Fig. 5. Cloti Ricciardi, *Alfabeta*, 1975, pubblicazione a stampa.



Fig. 6. Suzanne Santoro, *Mount of Venus*, calco in resina, 1971, collezione privata.



Fig. 7. Suzanne Santoro, *Towards New Expression*. *Per una espressione nuova*, 1972-1973, pubblicazione a stampa.



Fig. 8. Suzanne Santoro, due pagine di *Towards New Expression. Per una espressione nuova*, 1972-1973, pubblicazione a stampa.

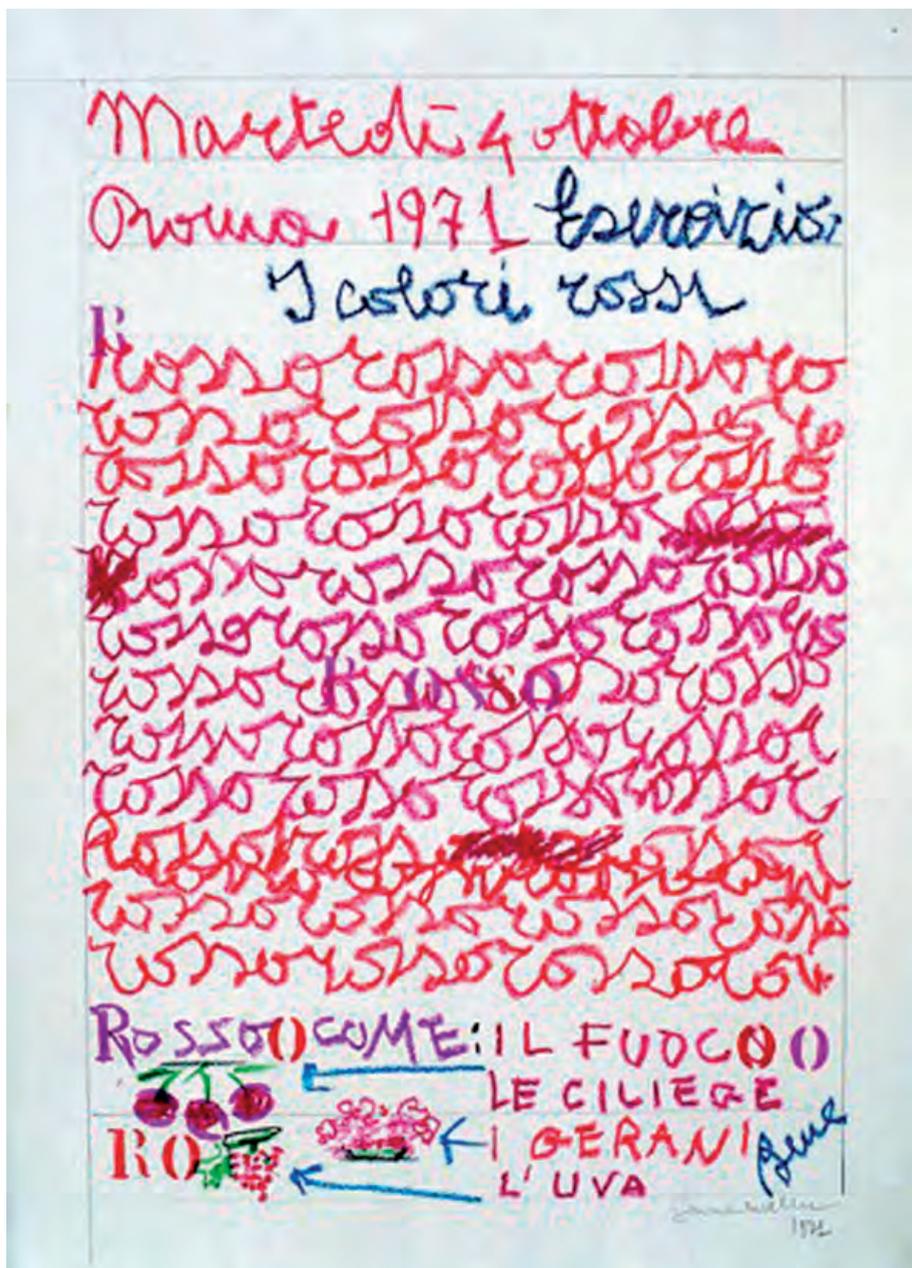


Fig. 9. Simona Weller, *I colori rossi*, pastello a olio su carta, 70 x 50 cm, 1971, collezione privata.

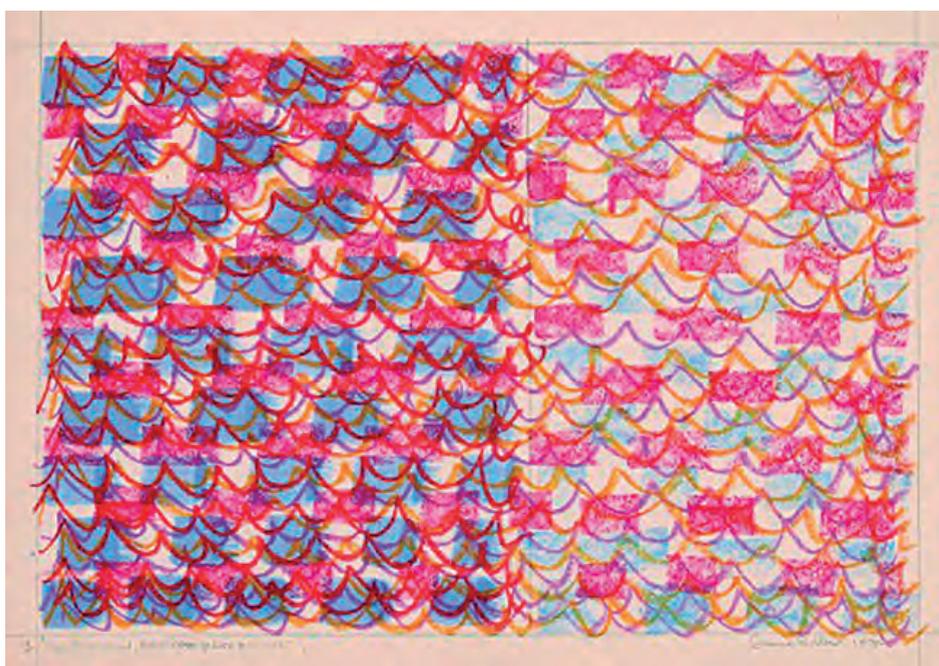


Fig. 10. Simona Weller, *Caro Mondrian, quest'estate la luce era così*, tempera e pastello a olio su carta, 50 x 70 cm, 1975, collezione privata.



Fig. 11. La Cooperativa Beato Angelico: da sinistra Teresa Montemaggiore, Stephanie Oursler, Carla Accardi, Eva Menzio, Nedda Guidi, Suzanne Santoro, LeoNilde Carabba, Annamaria Colucci. Seconda metà degli anni Settanta. Fotografia di proprietà di Suzanne Santoro.



Fig. 12. Copertina di "Differenze", n. 8, realizzato da Studio Ripetta, aprile-maggio-giugno 1978.

Bibliografia

- AA.VV., 1. *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, nuove ricerche d'immagine*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, De Luca Editore, Roma, 1972, vol. 1 [catalogo della mostra]
- AA.VV., 2. *Situazione dell'arte non figurativa*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, De Luca Editore, Roma, 1973, vol. 2 [catalogo della mostra]
- AA.VV., 3. *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, De Luca Editore, Roma, 1973, vol. 3 [catalogo della mostra]
- AA.VV., 4. *La nuova generazione: Roma, Palazzo delle Esposizioni*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, De Luca Editore, Roma, 1975, vol. 4 [catalogo della mostra]
- AA.VV., 5. *Artisti stranieri operanti in Italia: Roma*, in Aa.Vv., *X Quadriennale Nazionale d'arte*, De Luca Editore, Roma, 1977, vol. 5 [catalogo della mostra]
- AA.VV., *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1977
- AA.VV., *Anna Esposito. Apparenze 1970-1998*, Comune di Marino, Assessorato alla Cultura, Marino, 1998 [catalogo della mostra]
- AA.VV., *Rosa Panaro. Metamorfosi di Lilith*, Galleria Colonna, Napoli, 1982 [catalogo della mostra]
- ACCARDI CARLA, *Superiore e inferiore. Conversazione fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Scritti di Rivolta Femminile, Roma, 1972
- a.i.20. *Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini, Pier Paolo Pancotto, Gli Ori, Prato, 2004 [catalogo della mostra]
- Alighiero Boetti: 1965-1994*, a cura di Jean-Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto, Anne-Marie Sauzeau, Mazzotta, Milano, 1996

- Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi, Laterza, Roma-Bari, 2008
- ALLIATA VICKY, *Il sesso visto dalle donne*, in "Bolaffiarte", V, n. 38, 1974
- ALLOWAY LAWRENCE, *Women's Art in the 70's*, in "Art in America", 64, n. 3, 1976
- L'almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, a cura di Manuela Fraire, Marina Viridis, Rosalba Spagnoletti, Edizioni delle Donne, Roma, 1978
- ALMERINI KATIA, *Un'artista femminista*, in <<http://www.suzannesantoro.it/arte.html>> (ultimo accesso 17 maggio 2013)
- ALMERINI KATIA, *La Cooperativa Beato Angelico*, in <<http://www.suzannesantoro.it/C.B.A.html>> (ultimo accesso 17 maggio 2013).
- L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di Nicoletta Leonardi, Agorà Editrice, Torino, 1998
- ARCHIVIA, *Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, 1945-2005. Roma, città delle donne*, Fondazione Roma, Roma, 2005 (cd-rom)
- Art and Feminism*, edited by Helena Reckitt, Phaidon, London, 2001 (trad. it. *Arte e femminismo*, Phaidon, Hong Kong, 2005)
- Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Franco Angeli, Milano, 2000
- L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri, Sabrina Spinazzé, Meltemi Editore, Roma, 2001
- Arte in Italia 1945-1960*, a cura di Luciano Caramel, Vita e Pensiero, Milano, 1994
- Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, a cura di Luciano Caramel, Edizioni Charta, Milano, 1996
- Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi. Atti di un processo per stupro*, a cura di Eva Menzio, Edizioni delle Donne, Milano, 1981
- Arti visive*, a cura di Anne-Marie Boetti, in *Lessico politico delle donne*, a cura di Manuela Fraire, Gulliver, Milano, 1979, vol. 6, pp. 133-184
- Artiste in cooperativa*, in "Effe", IV, n. 5, 1976
- ASHTON DORE, *Critica d'arte e retorica femminista*, in *Donne e scrittura*, a cura di Daniela Corona, La Luna, Palermo, 1990, pp. 401-408
- Attraverso l'arte: pratica politica. Pagare il '68*, a cura di Lea Vergine, Arcana, Roma, 1976

- Autobiografia/Autoritratto. Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, a cura di Laura Iamurri, Palombi Editori, Roma, 2007 [catalogo della mostra]
- AVOGADO GINA, «*Eplode*» con l'arte la protesta femminile, in "Il Giorno", 30 novembre 1975, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Oursler Stephanie
- BALATRESI MATHELDA, *Le bambole volanti*, in <<http://www.matheldabalatresi.it/fotoframe1.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- BANTI ANNA, *Artemisia: romanzo*, Sansoni, Firenze, 1947
- BARILLI RENATO, *Mostre/per sole donne*, in "L'Espresso", ottobre 1978, riprodotto in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi, VIII Biennale Donna di Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998, pp. 17-18 [catalogo della mostra]
- BARILLI RENATO, *Informale, Oggetto, Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano, 2006, vol. 2
- BARLETTA RICCARDO, *Nilde Carabba, Thea Vallé. Archetipo e illuminazione*, SM 13 Studio d'arte Moderna, Roma, 1969 [catalogo della mostra]
- Barocco e femminismo?*, in "Differenze", n. 8, 1978
- BARTOLENA SIMONA, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Mondadori-Electa, Milano, 2003
- BECKETT SAMUEL, *Happy Days: A Play in Two Acts*, Faber and Faber, London, 1966 (trad. it. in *Teatro*, Einaudi, Torino, 1961)
- Beethoven femmina strangolata sul nascere. Intervista al sociologo Franco Ferrarotti*, a cura di Lara Folletti, in "Effe", n. 0, 1973
- Bentivoglio*, Studio Santandrea, Milano, 1975 [catalogo della mostra]
- BENTIVOGLIO MIRELLA, *Elisabetta Gut*, SM 13-Studio d'Arte Moderna, Roma, 1973 [catalogo della mostra]
- BENTIVOGLIO MIRELLA, *Elisabetta Gut. Alla ricerca del tempo perduto, tele polimateriche 1963-67*, Il Brandale Centro d'Arte e di Cultura, Savona, 1975 [catalogo della mostra]
- BENTIVOGLIO MIRELLA, *Tra linguaggio e immagine*, Galleria d'Arte Il Canale, Venezia, 1976 [catalogo della mostra]
- BENTIVOGLIO MIRELLA, *Elisabetta Gut, 1956-1981: un filo ininterrotto*, Coopedit, Macerata, 1981
- BENTIVOGLIO MIRELLA, *Dal catalogo della mostra alla Galleria "Il Brandale"*

- Savona 1973*, in AA.Vv., *Anna Esposito. Apparenze 1970-1998*, Comune di Marino, Assessorato alla Cultura, Marino, 1998 [catalogo della mostra]
- BERTOLINO GIORGINA, *Artiste critiche, opere e mostre. 1940-2004: passaggi a Nord-Ovest*, in a.i.20. *Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini, Pier Paolo Pancotto, Gli Ori, Prato, 2004, pp. 45-56 [catalogo della mostra]
- BERTOLINO GIORGINA, *3. Anni Settanta*, in AA.Vv., *Arte contemporanea*, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Electa, Milano, 2008, vol. 3
- BERTOLINO GIORGINA, *Saper vedere i movimenti artistici*, Mondadori Arte, Milano, 2008
- La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, a cura di Mirella Bentivoglio, Venezia, 1978 [catalogo della mostra]
- BINGA TOMASO, *Vorrei essere un vigile urbano*, Umberto Sala Editore, Pescara, 1995
- BINGA TOMASO, *Poesia muta. Femminismo poetico anni '70*, I Quaderni del Lavatoio, Roma, 1996
- BINGA TOMASO, *Valore vaginale*, Edizioni Tracce, Pescara, 2009
- BOCCIA MARIA LUISA, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano, 1990
- BOCCIA MARIA LUISA, *Lotta tra i sessi con gli artisti*, in "Alias", XIII, n. 49, 2010
- BOETTI ANNE-MARIE, vedi SAUZEAU BOETTI ANNE-MARIE
- BONITO OLIVA ACHILLE, *Cloti Ricciardi. Respiro*, in "Marcatré", n. 43, 44, 45, 1968
- BONITO OLIVA ACHILLE, *Europa America. È iniziata la guerra delle avanguardie?*, in "Bolaffi Arte", IV, n. 47, 1975
- BONITO OLIVA ACHILLE, *L'Arte fino al Duemila*, in Giulio Carlo Argan, *L'Arte moderna, 1770-1970*, Sansoni Editore, Milano, 2002, pp. 311-359
- BONITO OLIVA ACHILLE, *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira, Ginevra-Milano, 2008
- BORDINI SILVIA, AGOSTI PAOLA, SPAGNOLETTI ROSALBA, USAI ANNALISA, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma, 1976
- BORDINI SILVIA, *L'altra metà del video*, in *L'arte delle donne nell'Italia del No-*

- vecento*, a cura di Laura Iamurri, Sabrina Spinazzé, Meltemi Editore, Roma, 2001, pp. 263- 270
- BORROMEO DILETTA, *Happening e performance. Corpo come comportamento*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di Silvia Bordini, Carocci, Roma, 2009, pp. 165-183
- BUTLER CORNELIA, *The Feminist Present: Women Artists at MoMA*, in *Modern women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, edited by Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, The Museum of Modern Art, New York, 2010, pp. 12-27 [catalogo della mostra]
- CABUTTI LUCIO, *ISEO/Magma, Castello Odofreddi (novembre-dicembre 1975)*, in "Bolaffiarte", VII, n. 56, 1976
- CALVESI MAURIZIO, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma in mostra anni '60. Al di là della pittura*, a cura di Maurizio Calvesi, Rossella Siligato, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 11-41 [catalogo della mostra]
- CAMBRIA ADELE, *Il portiere di notte*, in "Effe", n. 7/8, 1974
- CAMBRIA ADELE, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Donzelli Editore, Roma, 2010
- CAMPAGNANO MARCELLA, *Donne Immagini*, Miozzi Editore, Milano, 1976
- CARAMEL LUCIANO, *La premessa e l'eredità di Corrente, i «realismi» a Milano e a Roma, il Fronte Nuovo delle Arti*, in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di Luciano Caramel, Vita e Pensiero, Milano, 1994, pp. 9-42
- CARAMEL LUCIANO, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, in *Arte in Italia negli anni '70, Verso i Settanta (1968-1970)*, a cura di Luciano Caramel, Edizioni Charta, Milano, 1996, pp. 11-24
- CARAMEL LUCIANO, *Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e comportamento (1970-1974)*, Edizioni Kappa, Roma, 1999
- CARLONI MARIA VITTORIA, *Donna, nel nome del corpo*, in "Data", n. 12, 1974
- CAROLI ELA, *La rivolta delle muse*, in "Effe", V, n. 12, 1977
- CARUSO ROSSELLA, *Camere con vista interna*, in *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editore, Milano, 2010, pp. 126-142 [catalogo della mostra]
- CELANT GERMANO, *Arte povera*, Mazzotta Editore, Milano, 1969
- CELANT GERMANO, *Per una critica acritica*, in "Nac", n. 1, 1970
- CERATI CARLA, *Forma di donna*, Mazzotta Editore, Milano, 1978
- CERATTO MARINA, *Il "chi è" delle donne italiane, 1945-1982*, Arnoldo Mon-

- dadori Editore, Milano, 1982
- CHICAGO JUDY, *Woman as artist*, in "Everywomen", vol. 2, n. 7, issue 18, May 7, 1971
- CINELLI BARBARA, *L'arte in zona esistenza*, in "Alias", XIII, n. 49, 2010
- Cloti Ricciardi, a cura di Simonetta Lux, Claudia Zanfi, Stella Santacatterina, Gangemi Editore, Roma, 2004
- Cloti Ricciardi. *Anomie del tempo e dello spazio. Opere 1987-1997*, a cura di Roberto Gramiccia, Chiesa S. Pietro alla Carità, Tivoli, 1997 [catalogo della mostra]
- Codice inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles. 1970-2004*, a cura di Lara Vinca Masini, Regione Toscana, Prato, 2006
- CODOGNOTTO PIERA, MOCCAGATTA FRANCESCA, *Editoria femminista in Italia*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 1997
- COLLETTIVO FEMMINISTA COMUNISTA, *Le femministe comuniste*, in "Effe", II, n. 4-5, 1974
- CONNELL ROBERT W., *Gender*, Polity Press, Cambridge, 2002 (trad. it. *Questioni di genere*, Il Mulino, Bologna, 2006)
- CONTE LARA, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Electa/Maxxi, Milano, 2010
- Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di Emanuela De Cecco, Gianni Romano, Postmediabooks, Milano, 2002
- Convegno donna arte società/All'ombra del totem fallico*, in "Effe", V, n. 10/11, 1977
- Convegno nazionale: donna-arte-società*, in "Effe", V, n. 12, 1977
- Convegno donna arte società/Quattro lettere per...*, in "Effe", VI, n. 4, 1978
- Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971 nello studio di Nedda Guidi (alla quale hanno partecipato: Massari, Filiberto Menna, Guido Montana, Teresa Montemaggiori, Sandra Orienti, Giuseppe Uncini)*, a cura di Costanza Campo, in *Nedda Guidi*, Artivisive-Studio d'Arte Contemporanea, Catalogo n. 24, Roma, 1971 [catalogo della mostra]
- CORGNATI MARTINA, POLI FRANCESCO, *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Bruno Mondadori, Milano, 2001
- CORGNATI MARTINA, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano, 2004

- CORONA GABRIELLA, *Tra linguaggio e immagine*, in "Effe", VII, n. 10/11/12, 1979
- CORRADINI NICOLA, *Dal concettualismo alla nuova pittura. Arte, mercato e critica in Italia 1970-1973*, ETS Editrice, Pisa, 1990
- CORRIAS PINO, *Vita avventurosa di Alighiero Boetti*, in *Alighiero & Boetti: mettere all'arte il mondo 1993/1962*, a cura di Achille Bonito Oliva, Electa, Milano, 2009 [catalogo della mostra]
- Così ci chiamano*, in "Effe", n. 2, 1973
- Creatività*, in "Effe", VI, n. 5, 1978
- Creatività. Che cosa hanno detto*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974
- Creatività. Riscopriamola insieme*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974
- Creatività femminile ovvero «femmege»*, a cura di Simonetta Simeoni, in "Effe", VII, n. 1, 1979
- CRISPOLTI ENRICO, *Mirella Bentivoglio. Gubbio 76*, Edikon, Roma, 1977 [catalogo della mostra]
- CRISPOLTI ENRICO, *Anna Esposito "L'immagine oggettualizzata"*, Centro di Sperimentazione Artistica, Edicigno, Roma, 1985 [catalogo della mostra]
- D'ALELIO GABRIELLA, *Suzanne Santoro. Iconoclastia*, Il Politecnico XX Arte, Roma, 1995 [catalogo della mostra]
- D'AMICO FABRIZIO, MURTAS GIANNI, *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Arte Duchamp, Cagliari, 1993
- Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, a cura di Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, Franco Angeli, Milano, 1985
- DALY MARY, *Gyn/Ecology*, The Women's Press, London, 1979
- DE FLORA ALBERTA, *Storia di un matrimonio*, in "Data", n. 31, 1978
- DEL BO BOFFINO ANNA, *I nostri anni Settanta: come le giornaliste hanno raccontato il femminismo*, Cooperativa Libera Stampa, Roma, 1986
- DE LEONARDIS MANUELA, *Samagra: Anna Maria Colucci. L'Arte anni Sessanta e Settanta, la sperimentazione, l'impegno femminista, la pittura zen. Intervista di Manuela De Leonardis*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2010/03/12/samagra-anna-maria-colucci-larte-anni-sessanta-e-settantala-sperimentazione-limpegno-femminista-la-pittura-zen-intervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 20 aprile 2011)

- DE LEONARDIS MANUELA, *Giosetta Fioroni: l'intervista*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2010/05/08/giosetta-fioroni-lintervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 20 maggio 2011)
- DE LEONARDIS MANUELA, *Suzanne Santoro: intervista*, in "art a part of cult(ure)", <<http://www.artapartofculture.net/2011/01/30/suzanne-santoro-intervista-di-manuela-de-leonardis/>> (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- DE MARCO GABRIELLA, *Una madre d'arte*, in "L'Unità", 29 agosto 1994, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Gut Elisabetta
- DE MIRO D'AJETA ESTER CARLA, *Breaking the Rules, Crossing the Boundaries: the Post-'68 Ego-Language of Italian Film-Makers*, in "Studio International. Journal of Modern Art", January/February, 1976
- DE SANCTIS GIOVANNA, *Maternità e nascita*, Galleria d'Arte Sirio, Roma, 1978
- DI CASTRO FEDERICA, *Weller*, Gallerie Gilardi, Livorno, 1973 [catalogo della mostra]
- DI CASTRO FEDERICA, *Simona Weller*, in "Nac", n. 6/7, 1972
- DI CASTRO FEDERICA, *Le arti visive*, in "Effe", III, n. 3, 1975
- DI CASTRO FEDERICA, *L'occhio della donna*, in "Capitolium", LI, n. 9/10, 1976
- DI RADDO ELENA, *Il corpo "sentito" tra assenza e presenza*, in *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, a cura di Luciano Caramel, Edizioni Charta, Milano, 1996, pp. 40-49
- DI RADDO ELENA, *Arte "privata". L'attività delle gallerie italiane all'inizio degli anni Settanta*, in Luciano Caramel, *Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e comportamento (1970-1974)*, Edizioni Kappa, Roma, 1999, pp. 173-186
- La differenza tra i sessi nell'arte*, a cura di Suzanne Joelson, Andrea K. Scott, Simona Lodi, in "Tema Celeste", n. 45, 1994
- DOMINIJANNI IDA, TATAFIORE ROBERTA, BOCCIA MARIA LUISA, STELLA ROSETTA, JOURDAN CLARA, *La politica nelle riviste delle donne*, Biblioteca delle Donne Mauretta Pelagatti, Parma, 1995
- Donna arte. Presenza*, Tip.V.Ferri, Roma, 1977
- Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di Gabriele Schor, Electa, Milano, 2010

- «*La donna e l'arte*»: *singolare rassegna romana*, in "Avanti!", 4 novembre 1979, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO.STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2
- Donne d'arte: storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi, Roma, 2005
- Donne e pittura*, a cura di Anna Maria Mammoliti, Simona Weller, I Dossier di Minerva, V, n. 6, 1988, vol. 1
- DONNE/IMMAGINE/CREATIVITÀ, *La politica di Pandora*, in "Effe", V, n. 1, 1978
- DONNE/IMMAGINE/CREATIVITÀ, Rosa Panaro, Bruna Sarno, Anna Trapani, *Pandora nella casa degli dei*, in "Effe", V, n. 10/11, 1977
- DONNE/IMMAGINE/CREATIVITÀ, Rosa Panaro, Bruna Sarno, Anna Trapani, *Il vaso di Pandora*, in "Effe", VI, n. 2, 1978
- "*Donne Immagini*" *fotografia di denuncia*, a cura di Marina Becchetti, in "Effe", IV, n. 5, 1976
- Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, Centro Grafico GPR, Roma, 1976
- Elisa Montessori. Shangai Blues*, a cura di Livia Velani, Mondadori Electa, Milano, 2006 [catalogo della mostra]
- EMMY ELSA, *L'arte cambia sesso*, Tringale Editore, Catania, 1975
- EMMY ELSA, *Donna, arte, marxismo. Con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività*, Bulzoni Editore, Roma, 1977
- ERGAS YASMINE, *Nelle maglie della politica. Femminismo, istituzioni e politiche sociali nell'Italia degli anni '70*, Franco Angeli, Milano, 1986
- ERGAS YASMINE, *La costruzione del soggetto femminile: il femminismo degli anni '60/'70*, in *Storia delle donne in occidente. Il Novecento*, a cura di Françoise Thebaud, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 565-593
- Fabio Mauri: ideologia e memoria*, a cura di Studio Fabio Mauri e Laura Cherubini, Bollati Boringhieri, Torino, 2012
- FAGIOLO MAURIZIO, WELLER SIMONA, *Weller*, Paramento Galleria d'Arte, Roma, 1976 [catalogo della mostra]
- FEDI FERNANDA, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Edizioni Endas, Milano, 1986
- Feminism Art Theory. An Anthology 1968-2000*, edited by Hilary Robinson, Blackwell Publishing, Singapore, 2006
- Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Teresa Bertilotti, Anna Scatti-

- gno, Viella, Roma, 2005
- FIASCHETTI MARIA EGIZIA, *Sara Campesan e l'esperienza dei gruppi autogestiti in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, in Maria Egizia Fiaschetti, Simonetta Lux, *Sara Campesan: abissi e trasparenze*, Gangemi Editore, Roma, 2007, pp. 22-34
- Figure e forme dell'immaginario femminile*, a cura di Marisa Vescovo, Il Quadrante Edizioni, Torino, 1988 [catalogo della mostra]
- FIRESTONE SHULAMITH, *The Dialectic of Sex, The Case for Feminist Revolution*, William & Co., New York, 1970 (trad. it. *La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardo capitalistica*, Guaraldi, Bologna, 1971)
- FRAIRE MANUELA, *Arte al femminile*, in "Tempi moderni", XVII, n. 4/5, 1976
- GALLO FRANCESCA, *Temi e tecniche della società dei consumi*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di Silvia Bordini, Carocci, Roma, 2009, pp. 145-163
- GARRARD MARY D., *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton, 1989
- GEROSA IDA, *Passione in bit*, in "DWF", 2 (70), 2006
- GIACHETTI DIEGO, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, DeriveApprodi, Roma, 2005
- GUT ELISABETTA, *Breve nota di presentazione inviata alla "Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma"*, Roma, 1977, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Gut Elisabetta
- HANSEN MIRIAM, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991 (trad. it. *Babele e Babilonia: il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino, 2006)
- HELLER NANCY G., *Women artists. An illustrated history*, Abbeville Press Publishers, New York-London-Paris, 1997
- HELLER NANCY G., *Women artists. Works from the National Museum of Women in the Arts*, Rizzoli International Publications Inc., New York, 2000 [catalogo della mostra]
- HITE SHERE, *The Hite Report*, Dell Book, New York, 1977 (trad. it. *Il rapporto Hite*, Bompiani, Milano, 1978)
- IAMURRI LAURA, "Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi, in Maria Antonietta Trasforini, *Donne d'arte: storie e generazioni*, Meltemi Editore, Roma, 2006, pp. 113-132
- IAMURRI LAURA, *L'impronta e il corpo/l'ombra e lo specchio*, in *Autobiografia/*

- Autoritratto. Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, a cura di Laura Iamurri, Palombi Editori, Roma, 2007 [catalogo della mostra], pp. 31-38
- IAMURRI LAURA, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, in "Perspective. La revue de l'INHA", 4/2007
- IAMURRI LAURA, DISCH MADDALENA, *Nota sull'immagine di copertina*, in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, et al./Edizioni, Milano, 2010, pp. 303-306
- Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*, a cura di Martina Corgnati, Musumeci Editore, Quart (Valle D'Aosta), 2006 [catalogo della mostra]
- Incontro con Anna Esposito, Maurizio Fagiolo e Maurizio Venturoli*, in Aa.Vv., *Anna Esposito, Arti grafiche Orlando*, Roma, 1976 [catalogo della mostra]
- INGA PIN LUCIANO, *Nilde Carabba*, Il Bilico Galleria d'Arte, Roma, 1968 [catalogo della mostra]
- Intervista di Laura Capobianco e Aurora Spinosa a Rosa Panaro*, in Aa.Vv., *Rosa Panaro. Metamorfosi di Lilith*, Galleria Colonna, Napoli 1982 [catalogo della mostra]
- IRIGARAY LUCE, *Speculum: de l'autre femme*, Editions de Minuit, Paris, 1974 (trad. it. *Speculum: l'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 1975)
- Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, a cura di Francesco Bonomi, Electa, Milano, 2008 [catalogo della mostra]
- Jannis Kounellis*, a cura di Gloria Moure, Electa, Milano, 2003
- JANUS, *Essere pittrice a Torino. La gomma dello scandalo*, in "Bolaffiarte", VI, n. 49, 1975
- KINSEY ALFRED C., POMEROY WARDELL B., MARTIN CLYDE E., *Sexual Behaviour in the Human Male*, W.B. Saunders Co., Philadelphia-London, 1948 (trad. it. *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Bompiani, Milano, 1950)
- KINSEY ALFRED C., *Sexual Behavior in the Human Female*, W.B. Saunders Co., Philadelphia-London, 1953 (trad. it. *Il comportamento sessuale della donna*, Bompiani, Milano, 1955)
- LA ROCCA KETTY, *Ketty La Rocca*, in "Data", n. 16/17, 1975
- LANCIONI DANIELA, MATTACCHINI LIANA, *Incontri internazionali d'arte 1970-1999*, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte Palazzo Taverna, Roma, 2001

- LANGONI LELLA, *Il linguaggio diverso del femminismo americano. Una tavola rotonda a Milano*, in "Il Manifesto", 20 giugno 1979, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO. STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2
- LIPPARD LUCY, *Alcuni manifesti politici. (E alcune questioni da essi sollevate intorno all'arte e alla politica)*, in "Data", n. 19, 1975, pp. 64-69
- LODA ROMANA, *Magma*, Azienda Autonoma Stazione Soggiorno, Iseo, 1975 [catalogo della mostra]
- LODA ROMANA, *Stephanie Oursler e il segreto del padiglione d'oro*, Multimedia Edizioni, Brescia, 1979 [catalogo della mostra]
- LOMBARDI ADA, *Lo spazio come proscenio dello sguardo*, in Luciano Caramel, *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, Edizioni Charta, Milano, 1996, pp. 60-73
- LONZI CARLA, *Carla Accardi*, in Aa.Vv., *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1964, pp. 114-115 [catalogo della mostra]
- LONZI CARLA, *Discorsi Carla Lonzi e Carla Accardi*, in "Marcatré", numero triplo 23/24/25, 1966
- LONZI CARLA, *La critica è potere*, in "Nac", n. 3, 1970
- LONZI CARLA, *Armande sono io!*, Scritti di Rivolta Femminile, Prototipi, Milano, 1992
- LONZI CARLA, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, et al. / Edizioni, Milano, 2010
- LONZI CARLA, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, et al. / Edizioni, Milano, 2010, pp. 49-51
- LONZI CARLA, *La donna clitoridea e la donna vaginale*, in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, et al. / Edizioni, Milano, 2010, pp. 61-113
- LONZI CARLA, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, et al. / Edizioni, Milano, 2010
- LONZI CARLA, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, et al. / Edizioni, Milano, 2010
- LONZI CARLA, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, et al. / Edizioni, Milano, 2011
- LONZI MARTA, JAQUINTA ANNA, *Vita di Carla Lonzi*, Scritti di Rivolta Femminile, Prototipi, Milano, 1990

- LUX SIMONETTA, ZEULI MARIA FRANCESCA, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi Editore, Roma, 2004
- Macroradici del contemporaneo: *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Electa, Milano, 2010
- MAIOLO TIZIANA, *Creative? Nossignore, emancipate*, in "Il Manifesto", 17 gennaio 1978, Archivia–Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO.STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2
- MAYER ROSEMARY, *Donne artiste S.P.A.*, in "Bolaffiarte", V, n. 43, 1974
- MANN THOMAS, *Der Tod in Venedig*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1912 (trad. it. *La morte a Venezia*, Marsilio, Venezia, 2009)
- MARCUCCI LUCIA, *Il guerriero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva*, in *Donne e scrittura*, a cura di Daniela Corona La Luna, Palermo, 1990, pp. 389-400
- MARCUZZO MARIA CRISTINA, ROSSI-DORIA ANNA, *La ricerca delle donne, studi femministi in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1987
- MARTIN HENRY, *Solare Dunkelheiten*, in *Berty Skuber. Aeolus.22.9-1.11.1998 Intercolumnio*, a cura di Pier Luigi Siena, Museion, Bolzano, 1998
- MASSARI NINO, *Tomaso Binga. L'oggetto reattivo*, Studio Arti Visive, Caserta, 1971 [catalogo della mostra]
- MASTERS WILLIAM H., JOHNSON VIRGINIA E., *Human Sexual Response*, Little, Brown & Co., Boston, 1966 (trad. it. *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, Feltrinelli, Milano, 1967)
- Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*, a cura di Donatella Franchi, Quaderni di via Dogana Milano, Libreria delle Donne, Tipografia Commerciale Cooperativa, Mantova, 2004
- MAURIZI ELVERIO, *Simona Weller: dipingere con le parole (1970-1980)*, Coopedit-Macerata, Macerata, 1980
- MAZZOLENI LIBERA, *Linee complessi essere*, Editrice d'arte Gorlini, Milano, 1974
- MAZZOLENI LIBERA, *Percorso artistico 1970/1980*, in <<http://www.libera-mazzoleni.it/home.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- MELANDRI LEA, *Una visceralità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne negli anni Settanta*, Franco Angeli, Milano, 2000
- MENNA FILIBERTO, *Elisa Montessori*, Galleria d'Arte Seconda Scala, Roma, 1975, [catalogo della mostra]

- MENNA FILIBERTO, *Le correnti pittoriche non oggettive degli anni Sessanta*, in Aa.Vv., *L'arte moderna, Esperienze degli anni Sessanta in America e in Europa*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1977, pp. 97-128
- MENNA FILIBERTO, *Recuperi critici dell'immagine*, in Aa.Vv., *L'arte moderna, Esperienze degli anni Sessanta in America e in Europa*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1977, pp. 225-256
- MENNA FILIBERTO, *La messa in scena di Rosa*, in Aa.Vv., *Rosa Panaro. Metamorfosi di Lilith*, Galleria Colonna, Napoli, 1982 [catalogo della mostra]
- MENNA FILIBERTO, *Benveduti, Catalano, Falasca*, in "Data", n. 30, 1978
- MICELA ROSAMARIA, *America. Ci sono Caterina, Cristina, Vittoria, Maria e altre decine, siedono a tavola*, in "Il Manifesto", 25 settembre 1980
- MIELE MOIRA, *Quale mare ci ha chiamate?*, in "Effe", VI, n. 10/11, 1978
- Mirella Bentivoglio. Poesia azione*, a cura di Enrico Crispolti, Spazio Alternativo, Roma, 1978 [catalogo della mostra]
- MONTANA GIUDO, *Elisabetta Gut*, Fumagalli Galleria d'Arte Moderna, Bergamo, 1976 [catalogo della mostra]
- MONTI ADRIANA, ALBERTI BUNDI, BOND DIANA, ESPERANZA, NÚÑES CUMAN MERCEDES, MATTIOLI PAOLA, TRUPPI SILVIA, *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*, Mazzotta Editore, Milano, 1978
- MORETTI VALERIA, *Artemisia pittrice in Roma*, in "Effe", VI, n. 5, 1978
- MORGAN ROBIN, *Sisterhood is Powerful: an Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Vintage, New York, 1970
- MORUCCHIO BERTO, *Nilde Carabba*, Visimara Arte Contemporanea, Milano, 1967 [catalogo della mostra]
- La mostra di Stephanie Oursler. È arrivata a Bari la "narrative art"*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 23 marzo 1975, Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Oursler Stephanie
- I movimenti femministi in Italia*, a cura di Rosalba Spagnoletti, Savelli, Roma, 1976
- Il movimento femminista negli anni '70*, "Memoria. Rivista di storia delle donne", n. 19-20, 1987
- MULVEY LAURA, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", 16/3, 1975
- MUSIL ROBERT, *Die Verwirrungen des Zöglings Torless*, Wiener Verlag, Wien-Leipzig, 1906 (trad. it. *Il giovane Torless*, Einaudi, Torino, 2008)

- MUSSA ITALO, *Elisa Montessori*, Centosei-Arte Contemporanea, Bari, 1974 [catalogo della mostra]
- MUSSA ITALO, *Stephanie Oursler "5 Cuts"*, Il Pasquino Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Roma, 1975 [catalogo della mostra]
- NEMSER CINDY, *Analysis: Critics and Women's Art*, in "Women and Art", Winter 1971
- NEMSER CINDY, *Conversation with May Stevens*, in "The Feminist Art Journal", vol. 3, n. 4, 1974-1975
- NICASTRO CIACIA, *C'è sempre più cenere sopra*, in "Data", n. 20, 1976
- NICASTRO CIACIA, *Le avanguardie dall'altra parte: questa mostra s'ha da fare*, in "Data", n. 30, 1978
- NOCHLIN LINDA, *Why Have There Been no Great Women Artists?*, in "Art News", vol. 69, n. 9, 1970
- ODDI BAGLIONI LAVINIA, ZAREMBRA CRISTINA, *La memoria del Governo Vecchio: storie di ragazze di ieri*, Palombi, Roma, 2003
- Le Onde. Scultrici a Venezia*, a cura di Virginia Baradel, Editrice Eidos, Milano, 1993 [catalogo della mostra]
- L'Opera di Pechino*, a cura di Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Feltrinelli, Milano, 1971
- ORIENTI SILVIA, *"L'altra metà dell'Avanguardia" al palazzo delle esposizioni*, in "Il Popolo", 18 luglio 1980, Archivio-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO.STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2
- OURSLETER STEPHANIE, *Arte e femminismo*, in "La città di Riga", n. 1, 1976
- OURSLETER STEPHANIE, *Un album di violenza*, Edizioni delle donne, Roma, 1976
- OURSLETER STEPHANIE, *Breve nota inviata alla "Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma"*, Roma, 1977, Archivio Biblioteca Quadriennale Fondo documentario artisti contemporanei, Fascicolo Oursler Stephanie
- PAGNOZZATO RICCARDA, *Il mercato del femminismo*, in "Effe", IV, n. 6, 1976
- PAGNOZZATO RICCARDA, DATILO LILIA, DI CASTRO FEDERICA, *Vesti violente*, in "Effe", VI, n. 3, 1978
- PALAZZOLI DANIELA, *Donne & Arte*, in "Data", IV, n. 11, 1974
- PALAZZOLI DANIELA, *Ketty La Rocca, tornare a parlare con le mani*, in "Data", IV, n. 12, 1974
- PALAZZOLI DANIELA, BUCARELLI PALMA, *Anna Esposito*, Galleria d'Arte

- Banchi Nuovi, Roma, 1991 [catalogo della mostra]
- PALMISANI CHIARA, *Il femminismo degli anni Settanta e la riflessione sul corpo. Analisi degli scritti della rivista "Effe"*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Sociologia, relatore Luca Salmieri, correlatore Antonio Fasanella, a.a. 2005/2006
- PANCOTTO PIER PAOLO, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editore, Roma, 2006
- PANCOTTO PIER PAOLO, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci, Roma, 2010
- PANCOTTO PIER PAOLO, *Carla Accardi. Spazio, ritmo, colore*, Gli Ori, Roma, 2010 [catalogo della mostra]
- PAOLI FEDERICA, *Pratiche di scrittura femminista. La rivista "Differenze" 1976-1982*, Franco Angeli-Fondazione Badaracco, Milano, 2011
- PAOLINI MARIA GRAZIA, *La donna nel Caravaggismo*, in "DWF", n. 2, 1976
- PAOLINI MARIA GRAZIA, *Note della storica dell'arte*, in "DWF", n. 4, 1976
- PARISE GOFFREDO, *Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice "rosa"*, in "Bollaffi Arte", VI, n. 48, 1975
- PARKER ROZISKA, POLLOCK GRISELDA, *Old Mistress. Women, Art and Ideology*, Pandora, London, 1981
- POLLOCK GRISELDA, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London-New York, 1988
- POLLOCK GRISELDA, *Differencing the Canon: Feminist Desire and Writing of Arts Histories*, Routledge, London-New York, 1999
- PONENTE NELLO, *Elisabetta Gut*, Visimara Arte Contemporanea, Milano, 1968
- Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi, VIII Biennale Donna di Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998 [catalogo della mostra]
- La questione femminile in Italia 1970-1977*, a cura di Adriana Seroni, Editori Riuniti, Roma, 1977
- RABITO DIANA, *Craquelures o i ricami del dolore*, in "Data", n. 18, 1975
- RADICE BARBARA, *Iole de Freitas*, in "Data", IV, n. 13, 1974
- RADICE BARBARA, *Libera Mazzoleni*, in "Data", IV, n. 15, 1975
- RADICE BARBARA, *Valeria Borsari*, in "Data", V, n. 26, 1977

- RASY ELISABETTA, *Cooperativa pittrici*, in "Paese Sera", 9 Aprile 1976, documento scaricabile in rete all'indirizzo <<http://www.leonildecarabba.it/page18/page18.html>>, (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- RAVENNI ENRICA, *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1998
- RIBERO AIDA, *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni Settanta*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1999
- RICCIARDI CLOTI, *Ma il genio chi è?*, in "Effe", II, n. 7/8, 1974
- RICCIARDI CLOTI, *Alfabeta*, Cooperativa Prove 10, Roma, 1975
- RICCIARDI CLOTI, *8 marzo: vi aspettiamo!*, in "Effe", III, n. 2, 1975
- RICCIARDI CLOTI, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, in "Effe", III, n. 6/7, 1975
- RICCIARDI CLOTI, *Opere d'arte siamo noi*, in "Differenze", n. 1, 1976
- RICCIARDI CLOTI, *Donna e arte e/o donna e uomo?*, in "Effe", VIII, n. 2/3, 1980
- RICCIARDI CLOTI, *Il materiale base è il piacere*, in "DWF", n. 2, 1986
- RICCIARDI CLOTI, *Il nostro sguardo laterale*, in "DWF", 4 (28), 1995
- RICCIARDI CLOTI, *Ridisegnare il mondo*, in "DWF", 2 (70), 2006
- Riguardarsi: manifesti del movimento politico delle donne in Italia, anni '70-'90*, a cura di Anna Rita Buttafuoco, Emma Baeri, Protagon Editori Toscani, Siena, 1997 [catalogo della mostra]
- Riprendiamoci la vita: A.A.A.offresi*, in "Effe", IX, n. 4, 1981
- Le riviste femministe dal 1970 ad oggi: catalogo*, a cura di Piera Codognotto, Emilia Mazzei, Francesca Moccagatta, Libreria delle Donne, Firenze, 1988
- Roma in mostra anni '60. Al di là della pittura*, a cura di Maurizio Calvesi, Rossella Siligato, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990 [catalogo della mostra]
- Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di Daniela Lancioni, Edizioni Joyce & Co., Roma, 1995
- RONDOLINO GIANNI, *Storia del cinema*, Utet Libreria, Torino, 2006, vol. 2
- RORRO ANGELANDREINA, *Dalla parte di Kitty*, in *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di Gabriele Schor, Electa, Milano, 2010, pp. 46-55 [catalogo della mostra]
- ROWBOTHAM SHEILA, *Women's Liberation and the New Politics*, Bertrand

- Russell, Nottingham, 1969
- RUBIU VITTORIO, *Stephanie Oursler, Galleria il Pasquino, Via Del Governo Vecchio 73*, in "Il Mondo. Settimanale di politica, cultura, economia, del Corriere della Sera", n. 19, maggio 1975
- RUGGERI FLAVIA, *Ri-segnare la città*, in "Il Paese delle Donne", 19 novembre 1986
- SACCÀ LUCILLA, *Lucia Marcucci: poesie visive 1963-2003*, Centro d'Arte Spaziotempo, Firenze, 2003 [catalogo della mostra]
- SALA RITA, *Non siamo solo muse o modelle*, in "Il Messaggero", 11 novembre 1980, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO.STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2
- SANTORO SUZANNE, *Towards New Expression. Per una espressione nuova*, Rivolta Femminile, Roma, 1974
- SANTORO SUZANNE, *Per una nuova espressione (Towards New Expression)*, in "Effe", II, n. 3, 1974
- SANTORO SUZANNE, *Visione e Differenza*, Galleria Stella Maris, Roma, 1998, [pieghevole della mostra]
- [ANNE-MARIE SAUZEAU BOETTI si firma a seconda dei casi BOETTI, SAUZEAU o SAUZEAU BOETTI].
- BOETTI ANNE-MARIE, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, 1975, pp. 54-59
- BOETTI ANNE-MARIE, *Lo specchio ardente*, in "Data", n. 18, 1975
- SAUZEAU BOETTI ANNE-MARIE, *Negative Capability as Practice in Women's Art*, in "Studio International. Journal of Modern Art", January/February 1976
- BOETTI ANNE-MARIE, *Carla Accardi*, in "Data", n. 20, 1976
- BOETTI ANNE-MARIE, *Il mistero svelato/L.H.O.O.Q.*, in "Data", n. 20, 1976
- BOETTI ANNE-MARIE, *Magma*, in "Data", n. 20, 1976
- SAUZEAU BOETTI ANNE-MARIE, *Dalla culla alla barca*, in "Data", n. 22, 1976
- BOETTI ANNE-MARIE, *L'amazzone solitaria*, in Valerie Solanas, S.C.U.M. *Manifesto per l'eliminazione degli uomini*, Edizioni delle Donne, Roma 1976, pp. 58-77
- BOETTI ANNE-MARIE, *Le finestre senza casa*, in "Data", n. 27, 1977
- BOETTI ANNE-MARIE, *Il piacere di essere Mandarini*, in "Il Manifesto", 17 maggio 1979, Archivia-Archivi, Biblioteche, Centri di Documentazione delle Donne, Fondo CE.DO.STU.FE., fascicolo "R. S. Arte", pacchetto 2

- SACCO LORELLA, *Sguardi dall'alto in basso*, in Cloti Ricciardi. *Piani di calpestio*, a cura di Angelo Capasso, Pio Monti, Lorella Sacco, Roma, 2002, pp. 7-8 [catalogo della mostra]
- SCHAPIRO MIRIAM, (articolo non titolato), in "Everywomen" vol. 2, n. 7, issue 18, May 7, 1971
- (S)cripturae. *Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, a cura di Mirella Bentivoglio, ADLE Edizioni, Padova, 2001 [catalogo della mostra]
- SERAVALLI MARTA, *Federica di Castro e la "critica d'arte al femminile". Una proposta di lettura*, in Federica di Castro, *L'idea espansa. Un percorso critico nell'arte del Novecento*, Quodlibet, Macerata, 2012, pp. 251-256
- SKUBER BERTY, *Berty Skuber*, in "Data", n. 16/17, 1975
- soggetto-Soggetto. *Una nuova relazione nell'arte di oggi*, a cura di Francesca Pasini, Giorgio Verzotti, Edizioni Charta, Milano, 1994
- SOLANAS VALERIE, S.C.U.M. *Manifesto: Society for Cutting Up Men*, The Olympia Press, New York, 1968 (trad. it. *S.C.U.M. Manifesto per l'eliminazione degli uomini*, Edizioni delle Donne, Roma, 1976)
- SOLMI FRANCO, *Anna Esposito*, Galleria Delcentro, Imola, 1976 [catalogo della mostra]
- SONTAG SUSAN, *Against Interpretation and Other Essays*, Dell, New York, 1966 (trad. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1967)
- SPINELLA MARIO, *La Triennale occupata*, in "Rinascita", n. 23, 7 giugno 1968
- La storia dello Studio*, in "Differenze", n. 8, 1978
- TAGLIAFERRI MARICLA, *Cinepresa in tribunale*, in "Effe", IV, n. 12, 1978
- TATAFIORE ROBERTA, *A prova di donna*, Cooperativa Libera Stampa, Roma, 1990
- Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, a cura di Gillo Dorfles, Elverio Maurizi, Coopedit Macerata, Macerata, 1981
- TOMIĆ BILIANA, *Marina Abramović*, in "Data", n. 18, 1975
- TRAPANI ANNA, *L'elemento sfuggente. I dispositivi dell'arte nella differenza di genere*, in "DWF", n. 1(25), 1995
- TRASFORINI MARIA ANTONIETTA, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi, VIII Biennale Donna di Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998 [catalogo della mostra], pp. 135-165

- TRASFORINI MARIA ANTONIETTA, *Decostruzioniste ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri, Sabrina Spinazzé, Meltemi Editore, Roma, 2001, pp. 181-199
- TRINI TOMMASO, *Fabio Mauri: il linguaggio è guerra*, in "Data", VI, n. 11, 1974
- TRINI TOMMASO, *Marisa Merz*, in "Data", VII, n. 16/17, 1975
- TRIPODI RITA, *Il complesso di Michelangelo*, in "Noi Donne", n. 12, 21 marzo 1976
- TRUCCHI LORENZA, *Avenali e Elisabetta Gut al Carpione*, in "Momento Sera", 11-12 febbraio 1967
- TRUCCHI LORENZA, *Il complesso di Michelangelo*, in "Momento Sera", 24 marzo 1977, scaricabile on-line all'indirizzo <http://quadriennale.besmart.it/arbiq_web//repository/documenti/19770324.jpeg>, (ultimo accesso 30 maggio 2013)
- VALTORTA ROBERTA, *Il contributo delle donne alla fotografia italiana*, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di Nicoletta Leonardi, Agorà Editrice, Torino, 1998, pp. 9-18
- VENTUROLI MARCELLO, *Maria Lai*, Galleria Schneider, Roma, 1971 [catalogo della mostra]
- VENTUROLI MARCELLO, *Maria Lai*, Galleria Delcentro, Imola, 1977 [catalogo della mostra]
- VERGINE LEA, *Le artiste d'assalto*, in "Bolaffiarte", IV, n. 55, 1975
- VERGINE LEA, *Artista fa rima con femminista*, in "Il Manifesto", 8 marzo 1977, riprodotto in *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi, VIII Biennale Donna di Ferrara, Civiche Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara, 1998 [catalogo della mostra], pp. 15-17
- VERGINE LEA, *Un'occasione perduta*, in "Data", IX, n. 27, 1977
- VERGINE LEA, *L'altra metà dell'avanguardia*, Comune di Roma, Mazzotta Editore, Milano, 1980 [catalogo della mostra]
- VERGINE LEA, *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, Rizzoli Editore, Milano, 1982
- VERGINE LEA, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano, 1999
- VERGINE LEA, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000

- VESCOVO MARISA, *Simona Weller, L'Angolo-Arte Contemporanea*, Bra (Cuneo), 1978 [catalogo della mostra]
- VIRDIS MARINA, *Quale creatività*, in "Effe", V, n. 6, 1977
- Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, a cura di Achille Bonito Oliva, Centro Di, Firenze, 1970 [catalogo della mostra]
- VIVALDI CESARE, *Marina Amadio. 548° mostra del Naviglio*, Galleria del Naviglio, Milano, 1970 [catalogo della mostra]
- VIVALDI CESARE, *Rosa Panaro*, Europa Centro d'Arte, Napoli, 1973 [catalogo della mostra]
- VIVALDI CESARE, *Simona Weller*, Studio P.L., Milano, 1974 [catalogo della mostra]
- VOLPI ORLANDINI MARISA, *Presentazione per la personale di Simona Weller*, Galleria San Fedele, Milano, 25 marzo-16 aprile 1976, in Aa.Vv., *Simona Weller. Il colore del tempo ovvero venticinque anni con la pittura (1964-1989)*, Studio Tipografico Carmellini, Narni, 1989, pp. 34-35
- VOLPI ORLANDINI MARISA, *Nedda Guidi*, Lastaria Galleria D'Arte, Roma, 1978 [catalogo della mostra]
- WARHOL ANDY, HACKETT PAT, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Javanovich, New York-London, 1980 (trad. it. *Pop. Andy Warhol racconta gli anni Sessanta*, Meridiano Zero, Padova, 2004)
- WELLER SIMONA, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata, 1976
- WELLER SIMONA, *La donna italiana e la creatività*, in Gianni Statera, *Il privato come politico*, Edistampa-Edizioni Lerici, Cosenza, 1977, pp. 193-210
- ZANCHETTI GIORGIO, *Oltre l'informale*, in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di Luciano Caramel, Vita e Pensiero, Milano, 1994, pp. 319-343
- ZAZZERI ANGELICA, *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Una giornata di studi sulla critica d'arte e teorica del femminismo (Pisa, 18 marzo 2009)*, in "Genesis. Rivista della Società italiana delle Storiche", VII, n. 1-2, 2008
- ZEULI MARIA FRANCESCA, *Diario di un matrimonio: conoscendo Bianca e/o Tomaso*, in Simonetta Lux, Maria Francesca Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi Editore, Roma, 2004, pp. 29-39

APPENDICE

Intervista a Suzanne Santoro (Capranica, 9 dicembre 2010)

1. Quando e in quali circostanze è venuta a contatto con il movimento femminista?

Innanzitutto la prima volta che sono venuta in Italia è stato grazie a Dore Ashton, all'epoca mia professoressa di Storia dell'arte, che mi diede l'opportunità di venire in Europa per tre mesi con Rothko e la moglie, a Londra, a Parigi e a Roma alla Marlborough. Stavo con Carla Panigale, che era la direttrice della Marlborough qui a Roma e ho vissuto al Ghetto in un posto meraviglioso. Poi sono tornata successivamente, avevo un po' di soldi e volevo passare sei mesi in Italia, qualcosa del genere. Sono venuta da sola e sono rimasta. Avevo tutti i nomi della gente del mondo dell'arte di Roma, di Scarpitta che era qua da tanti anni, di Consagra, di Carla Lonzi, Carla Accardi. Per cui mi sono messa in contatto con Carla Lonzi e Carla Accardi e mi ricordo, parlando con Carla Lonzi, lei mi disse «io sto facendo una cosa che magari non ti interessa», ho detto «non lo so, che cos'è?», e mi dice «il femminismo, facciamo i gruppi e...» io ho detto, «no mi interessa». Anche perché io stavo sola, non sapevo che fare! E lì è stato il primo approccio. Avevo già conosciuto Carla Lonzi e Consagra a New York, perché lei aveva passato un periodo in America. Stava in un altro posto, però veniva ogni tanto a New York.

2. Siamo più o meno in che periodo?

Più o meno '70/'71... e lì c'era Rivolta femminile, qui a Roma, dove sono entrata subito... il Beato Angelico è venuto dopo, quando si è sciolta Rivolta femminile. E anche quella è una storia molto complessa.

3. La militanza femminista e la sua personale attività artistica si sono sviluppate contemporaneamente o indipendentemente?

A partire da un certo momento contemporaneamente, hanno cominciato ad andare di pari passo. Durante gli studi a New York alle Belle Arti dove sono andata io, c'erano tutti, Dan Flavin, Mel Bochner, Kosuth era un mio collega di studi. Poi c'era Eva Hesse che per noi era una grande perché era una donna e all'epoca c'erano ancora poche donne che facevano le artiste. C'era stata la Bontecou, la Georgia O'Keeffe, ma erano poche e ce ne rendevamo conto perché in quel momento c'erano tante ragazze che studiavano e c'erano poche donne nel mondo dell'arte, per cui ti imbattevi sempre in maschi, maschi, maschi! Era soprattutto un mondo maschile. Nell'ambiente americano in quel momento era entrata la pillola e tutte le ragazze cominciarono a prenderla ed erano libere di avere delle vite sessuali più avventurose di prima. C'erano molti studi sull'orgasmo femminile, Kinsey, Masters and Johnson. C'era questa voglia nelle ragazze di esplorare molto di più. E venivano massacrate! Io avevo avuto dei problemi con Scarpitta, con il quale avevo una storia. Mi scontrai subito con lui sia nell'area della sessualità sia in quella dell'incontro con un uomo molto potente, un artista affermato. Lui era più grande di me di 23 anni. Perché io ho finito lì le belle arti nel '68, sono venuta in Italia, ero già stata però con Rothko, a lavorare come babysitter, nel '66 credo... e per me il caso della Woodman sta in questo discorso... perché stare con gli uomini e fare l'arte... che vuoi scherzare?

4. *Quale è stata per lei la relazione tra femminismo e attività artistica? Quali particolari tematiche del femminismo entrarono nella sua arte?*

Questa è una bella domanda. Ripensando a tutte le strutture tecniche, per esempio il disegno, il colore, tutte quelle cose che hanno a che fare con la tecnica senza le quali tu non puoi far l'arte, sono degli strumenti fondamentali però il resto era tutto mio. Quando ho fatto il libretto, *Towards New Expression*, mi è cambiato tutto. Sono andata a guardare la statuaria etrusca, greca e romana, perché vi trovavo simboli, ma per caso. La cosa strana col femminismo e l'arte è che andavo a beccare cose inconsciamente, ecco la parola... Infatti nel gruppo di Carla Lonzi, che tu sai che parla della sessualità dalla mattina alla sera... in quel momento aveva scritto *La donna vaginale e la donna clitoridea*, questa storia della sessualità era molto indagata, era fortissima, se ne parlava in tutto il mondo, se ne parlava continuamente. Allora io mi ero accorta che la rappresentazione del sessuale non c'era simbolicamente nella nostra cultura, cioè che l'immagine del pube era stata annullata e allora ho combinato queste due cose, ma non era volontario, è venuto fuori da solo, non so come. Perché secondo me queste statue facevano vedere quello che non

dovevano far vedere, cioè la struttura del clitoride e delle labbra. Lo vedevo nel pannello, questo velare e svelare, aprire e chiudere, che è una problematica femminile, ne parla pure l'Irigaray, che ha a che fare con un aspetto di natura, di essenza. Carla Lonzi era molto contro questo libro e infatti in quel momento ci stavamo già staccando. Anche il rapporto tra Carla Lonzi e Carla Accardi in quel momento si è rotto. E Carla Accardi ha molto sofferto per questa cosa. La separazione è stata molto drammatica. Perché il femminismo, secondo me per entrare nella cultura istituzionale, cosa che si è dovuta fare ad un certo punto sennò non avevamo credito da nessuna parte e questo significa linguaggio scritto, filosofia, linguistica, tutta roba loro! Carla Lonzi aveva avuto i suoi problemi con l'arte, l'aveva rinnegata totalmente. Ha rinnegato Carla Accardi tanto che lei era sul punto di distruggere i suoi lavori per quanto era stata attaccata, così il loro rapporto si è rotto. Carla Accardi oggi non ne parla di questo, è anziana e tutto quello che vuoi ma... è stata talmente schiacciata su questa cosa da Carla Lonzi... perché Carla Lonzi era arrivata a parlare di cose pazzesche... Riteneva che Carla Accardi era una donna vaginale perché era dentro il mondo dell'arte, dove ti dai del tutto e metti in gioco il tuo essere con questi uomini istituzionali, di potere, di cultura... E Carla ne è rimasta malissimo. Tra l'altro Carla Accardi era molto brava, era siciliana, era molto formale, era bravissima! E nell'autocoscienza lei parlava molto del padre, perché suo padre l'aveva trattata praticamente come un maschio, l'aveva allevata con la cultura, quando lei volle venire a Roma, lui ha detto «vai!», le ha comprato la casa a via del Babuino. Lei è arrivata a Roma non ha nemmeno finito le belle arti ed è entrata subito nel mondo dell'arte, con Sanfilippo, Consagra, immediatamente. Per Carla Lonzi tutto questo era negativo...

5. *Quale linguaggio estetico era da lei sentito come veicolo di femminismo?*

In realtà mentre facevo il femminismo, come ti ho detto prima, io andavo a vedere l'arte antica, come la statuaria etrusca e lì ritrovavo simboli che poi riproducevo in disegni sull'anatomia femminile. Poi successivamente ho studiato la Gimbutas, un'archeologa ma non femminista perché lei è una che ha lavorato negli anni Quaranta, e ho ritrovato gli stessi simboli nelle figurine femminili scoperte da lei. Tutti le ritenevano statuette che simboleggiavano la sessualità, la fertilità, lei invece ne trovò talmente tante che credette si trattasse di una religione. Ha incominciato a studiarle e decodificò i segni... e si ritrova sempre il triangolo, la spirale, le onde. Quindi incominciai ad interessarmi a questo genere di cose e le riproducevo. Magari all'epoca non precisamente così come fu

dopo con lo studio della Gimbutas ma l'arte classica e quella preistorica per me erano un riferimento. Avevo cominciato a studiare il paleolitico, che non viene mai preso in considerazione in realtà e vi ho ritrovato tanta simbologia femminile. Queste cose non le sapevamo negli anni Settanta, però poi quando negli anni Ottanta mi sono riavvicinata al femminismo teorico, ho ritrovato con piacere qualcosa che avevo fatto prima istintivamente. Nel '95 infatti ho fatto una mostra su questi temi, si chiamava *Iconoclastia*.

6. *Che peso ha avuto nella sua esperienza artistica la pratica dell'autocoscienza e dell'operare collettivo?*

L'autocoscienza è entrata un po' in tutto, a me non piace l'idea dell'artista individuale. Credo e sento che nelle donne ci sia questa voglia di stare insieme, cioè per me per esempio è molto importante stare con te, anche per questa cosa della trasmissione a una persona più giovane di me.

7. *Ma per esempio all'interno del Beato Angelico facevate autocoscienza?*

No lì, in realtà no.

8. *Che ruolo credeva dovesse assumere l'arte nel femminismo? E il femminismo nell'arte?*

È difficile da dire... in America e Inghilterra si è lavorato molto di più al riguardo. In Italia è stato rifiutato, negato. Credo che ciò sia avvenuto perché il femminismo veniva sentito come qualcosa di pericoloso, che fa paura. Per esempio se consideriamo i lavori della Gimbutas che mostra statuette della femmina sacra con la vulva aperta al pubblico la gente si spaventa. E credo sia ancora così. Per esempio lo scorso febbraio sono stata invitata a partecipare a una grande mostra collettiva a New York che si chiamava *Visible Vagina*, organizzata da Eve Ensler, quella che ha scritto *The Vagina Monologues*. C'erano opere di artiste famosissime, Valie Export, Yoko Ono, la Mendieta e anche un'opera mia. Come puoi immaginare alcune opere erano molto forti, anche impressionanti... il fatto è che in America, a New York non c'è assolutamente nessun problema a mostrare questo genere di cose. Prendi le Guerrilla Girls, in mostra c'era quell'opera della donna isterica che viene massaggiata dal dottore sulla clitoride. In Italia non è successo niente del genere.

9. *Nella sua personale esperienza ha avuto qualche importanza il recupero della cultura artistica femminile del passato?*

Beh, all'interno del Beato Angelico abbiamo fatto molto lavoro di questo tipo. Abbiamo cominciato con la mostra su Artemisia Gentileschi. Eva Menzio aveva pubblicato una lettera inedita di Baldinucci che parla-

va di questo quadro, un lavoro su un quadro inedito della Gentileschi. Aveva consultato un carteggio di Artemisia che confermava l'attribuzione del quadro. La mostra ebbe una risonanza forte e ne scrissero molto sui giornali vari critici, Fagiolo, Anne-Marie Boetti su "Data". Però non abbiamo fatto un vero e proprio lavoro di definizione di una storia dell'arte al femminile, anche perché nella Cooperativa non eravamo tutte femministe. Per esempio la Menzio non lo era. Però senza di lei non so cosa avremmo fatto perché lei era sposata con Pistoï, quello che ha lanciato la Transavanguardia, ed era dentro il mondo dell'arte. Non credo fosse critica ma ne sapeva un bel po' di arte. Quando facevamo le mostre c'erano tutti i grandi critici, veniva scritto in tutti i giornali. Senza questo contatto non so proprio che avremmo fatto. Eravamo femministe e non femministe. Che poi la cooperativa era vicino a casa della Menzio. Soprattutto questo ha caratterizzato la prima fase del femminismo, il recupero. Poi invece ha prevalso la corrente teorica. Poi facemmo mostre di tutte noi, diciamo una per volta. Carla Accardi, la mia mostra anche. Dal 1976 al 1978 è durata la cooperativa.

10. *Quale è stato il suo rapporto con il sistema-arte (gallerie, musei, esposizioni, ecc.)? Ha incontrato difficoltà a livello di spazi, attenzione concessi?*

Difficilissimo. No, non veniva dato molto spazio. Romana Loda per esempio faceva tante cose al Nord e anche io ho lavorato molto con lei. Ma era una tipa molto forte, potente direi ed eravamo proprio amiche. Ha scritto molti cataloghi sulle artiste donne. Io personalmente non sono mai entrata nel *mainstream*, diciamo così, però mi muovevo molto, autonomamente, andavo in America e Inghilterra, ho cercato di lavorare un po' fuori perché non mi prendevano, in Italia non interessavano molto i miei lavori. Lì avevo una risposta migliore, in Inghilterra il femminismo era molto forte. Anche la mostra di febbraio, loro mi hanno trovato da soli, non sono certo stata io a dire inseritemi nella mostra.

11. *Come vedeva le mostre che, nel corso degli anni Settanta, le istituzioni artistiche hanno dedicato a solo artiste donne, come una conquista o come un'ulteriore ghettizzazione da guardare con sospetto?*

Di questa questione ne ho parlato molto con Cloti con la quale ho un rapporto di lunga data anche perché all'epoca eravamo vicine di casa. Lei per esempio la considerava una ghettizzazione perché riteneva che noi dovessimo entrare dalla porta principale, in riferimento alla mostra di Lea Vergine per esempio, *L'altra metà dell'avanguardia*. Anche nella Cooperativa per esempio c'erano due o tre artiste, la Montemaggiori per esempio, che non volevano fare le mostre perché ci avrebbero legato

troppo alla cultura istituzionale. Io invece credevo che bisognasse fare tutto quello che si riusciva a fare perché non c'erano così tante possibilità, non c'era molto da stare allegre, dove potevi era meglio fare. Cloti, che è più grande di me, era già entrata negli anni Sessanta nel mondo dell'arte per poi fuoriuscirne per fare il femminismo. Secondo me il femminismo è una delle cose più creative che ho fatto nella mia vita, anche più dell'arte, perché l'arte è un linguaggio codificato, va fatto in un certo modo e sai benissimo come artista che non verrai letta come vorresti. Per cui l'arte è troppo vaga da questo punto di vista, necessita sempre di spiegazione. Io non ho mai abbandonato l'arte, per me è sempre stata una grande passione fin da quando ero bambina, però ora posso dire che purtroppo l'arte non manda messaggi e questo mi dispiace molto. Il femminismo invece lo puoi scrivere e leggere, puoi razionalizzare e così penetrare nella cultura istituzionalizzata, tramite un linguaggio codificato, verbale. Io penso, ormai, che nella vita sia necessario fare ciò che è necessario, non ciò che piace. Prima l'idea dell'arte era perché mi piaceva, mi dava passione, mi ripagava. Oggi, onestamente, non mi ripaga più come una volta. Elisabetta Rasy, una scrittrice femminista e linguista, ha detto una cosa interessante, che è un tema già trattato dalle femministe, «io lavoro quando voglio lavorare», cioè basta con questa idea del prodotto, quest'idea di dover fare in continuazione che è una cosa che purtroppo appartiene molto al mondo dell'arte, un'ansia sul produrre, di dover star dietro alle gallerie. Invece Carla Lonzi dice che noi dobbiamo rivalutare i momenti non produttivi, a maggior ragione visto che come donne siamo state considerate per secoli come non produttive nella storia, nella cultura. Ma c'è un risvolto positivo perché che cos'è il non produttivo? È il sociale, il colloquio, l'affettività, il sentimento che corrispondono a vita.

12. *Perché secondo lei in Italia, a differenza di altri Paesi come gli Stati Uniti e il Regno Unito, si è sviluppata solo tardivamente e con difficoltà una linea di pensiero teorico relativa agli studi su femminismo e arte?*

Come ti dicevo prima, secondo me in Italia c'è una forte censura.

13. *Ritiene esista una creatività femminile specifica, autonoma e diversa da quella maschile?*

Secondo me sì, io non credo nell'universale. In una situazione reale di non competitività ci si potrebbe davvero esprimere su basi comuni, umane in generale diciamo, però non penso che siamo in una situazione del genere... I campi sono molto separati, il femminismo della differenza...

14. *Crede che impegno femminista e arte siano due esperienze compatibili oppure, come alcune ritengono, espressione di una bipolarità inconciliabile?*

Per me non sono incompatibili. Niente è inconciliabile. Quando pubblicai il libretto ricevetti una lettera, da una delle collaboratrici di Carla Lonzi da Milano, completamente contro, dicendo che io avevo rappresentato qualcosa che non mi apparteneva, intendendo una rappresentazione stereotipata della clitoride. La lettera la tengo un po' nascosta perché, sai, non si può mica parlare male di Carla Lonzi! Anche lì al convegno alla Casa delle Donne, l'hanno glorificata. Solo la Fraire, che è psicoanalista, ha avuto il coraggio di dire che aveva un carattere non difficile, ma peggio, micidiale! Lei è l'unica che lo ammette. Guarda, a mio avviso, la Lonzi ha scritto delle cose potentissime, era certamente un leader, aveva un carisma... tu non hai idea! Però era durissima, du-ris-si-ma! Era una donna molto raffinata, aveva uno stile... era lanciata e alta. Non era bella però, se vuoi era molto maschile, aveva una sottigliezza di pensiero molto efficace, aveva la parola e noi stavamo tutte là ad ascoltare. Io ero appena all'inizio, una ragazzetta, avevo 25 anni, e per me lei era su un altro piano intellettuale. Certamente aveva letto i filosofi, era molto più colta di noi. Molto del suo pensiero infatti prevede una larga visione, lei soppesava le sue parole guardando vastamente le cose che per me che avevo 25 anni, che non leggevo i filosofi come posso fare adesso, che di psicoanalisi non ne sapevo niente. Carla Accardi infatti fu molto messa in croce dalla Lonzi, fino alla rottura. Io ho qui quella lettera che mi ha mandato l'amica di Carla Lonzi... del 1974. Lei personalmente non mi ha scritto, mi ha fatto scrivere da un'altra. «Cara Susanna, quando ho visto il tuo libro mi sono detta, questa non può essere Susanna che ha raccontato quelle esperienze atroci sulla vagina e ora rende la clitoride così stilizzata come se non fosse una cosa che la riguarda da vicino come persona»... forte eh? «Ho saputo da Eliana che verrai presto a Milano, mi piacerebbe vederti»... numero di telefono, cioè ero io che dovevo contattare loro... per essere massacrata!

15. *In quali delle sue opere ritiene che la prospettiva femminista sia maggiormente presente? Potrebbe ripercorrere il processo creativo che ha portato alla genesi di queste opere?*

Towards New Expression è probabilmente il lavoro più esplicitamente femminista dei miei, nelle altre cose questo aspetto è più occultato. La prospettiva femminile è stata una costante nella mia produzione, femminile direi, non femminista. Il femminismo non è leggibile in molta arte. Ti faccio un esempio. Bracha Ettinger, è psicoanalista e pure artista, ana-

lizza il momento affettivo primario. Se vedi i suoi lavori, sono delle fotografie velate che lì per lì se non conosci il suo pensiero non fai certo il collegamento con il femminismo. L'immagine può essere letta in molti modi.

Intervista a Simona Weller (Calcata, 7-15 dicembre 2010)

1. *Quando e in quali circostanze è venuta a contatto con il movimento femminista?*

Nel 1970, in autunno. Il poeta e critico d'arte Cesare Vivaldi, mio compagno da pochi mesi, mi consigliò di parlare con Carla Accardi, che stava partecipando ad un gruppo femminista, formato da artiste e intellettuali, a suo dire, di qualità. Così approdai al collettivo di Rivolta femminile, che faceva capo a Marta Lonzi, sorella della più nota Carla, trasferitasi a Milano. Quello era il secondo anno di attività di Rivolta, avevano già pubblicato il loro manifesto e i primi scandalosi 'libretti verdi' (*Sputiamo su Hegel e Donna clitoridea o donna vaginale?*). Con me c'erano due amiche artiste, Elisa Montessori ed Elisabetta Gut. Saremmo state una ventina, di cui molte straniere. La lettura dei punti del manifesto mi lasciò sconcertata perché vi rilevavo un fanatismo che non dividevo. Si capiva che dietro c'erano state discussioni che, sintetizzate in quelle frasi forti, non erano più comprensibili. Questa fu la prima tappa, che durò circa sei mesi. Poi conobbi Elena Gianini Belotti, l'autrice di un best seller intitolato *Dalla parte delle bambine*. Lei mi disse una frase interessante: «Dobbiamo fare qualcosa insieme per dimostrare che le femministe, oltre a parlare, sanno anche agire». A Elena devo infatti l'esperienza più profonda e coinvolgente. Fu lei, con il prestigio che godeva in quel momento, a riunire alcune professioniste della cultura, dal giornalismo alla politica, dall'arte alla magistratura. La coincidenza divertente fu che la casa in cui ci incontravamo era in Via Donizetti, la stessa dove era nata e aveva vissuto Benedetta Cappa Marinetti. Ho provato a ricordare i nomi delle compagne di quel tempo. Silvana Cichi, giornalista di "Amica" e padrona di casa; Laura Remiddi, avvocato, autrice del best seller *I nostri diritti*, ha collaborato alla revisione del Diritto

di Famiglia; Elena Doni, giornalista radiofonica; Elena Marinucci, docente di diritto e futura senatrice sotto il governo Craxi; Patrizia Carrano, giornalista e scrittrice; Antonietta Censi, sociologa; Gilda (non ricordo altro...), sociologa; le artiste Elisa Montessori e la sottoscritta. Da questo collettivo nacque un doppio impegno. Uno che riguardava la lettura dei giornali quotidiani, di cui si sottolineava l'atteggiamento misogino e si elaboravano lettere indignate. L'altro aveva a che fare con quella che poi venne chiamata 'autocoscienza'. L'esperienza fu molto intensa, ma a un certo punto ci si rese conto che prevalevano gli interessi delle 'magistrate', che si riunirono in seguito per conto loro al Teatro della Maddalena, per elaborare la revisione del Codice Rocco e quella del Diritto di Famiglia. Ovviamente alle letterate e alle artiste tutto ciò interessava molto meno e si concluse con la scissione del collettivo: uno che parlava d'arte e l'altro di leggi. Il collettivo Controstampa durò diversi anni. Sicuramente fino all'uscita del mio primo libro nel 1976.

2. *La militanza femminista e la sua personale attività artistica si sono sviluppate contemporaneamente o indipendentemente?*

Se per 'attività artistica' si intende la pratica della pittura, allora rispondo indipendentemente. Ho cominciato a esporre a diciannove anni, mentre frequentavo il primo anno di Accademia, dopo severi studi al Liceo Classico. Entrare nel mondo dell'arte da professionista è stato uno shock. Troppe cose mi mortificavano e troppe altre non mi piacevano. Dal *mobbing* al *gossip*, come diremmo oggi. La militanza femminista mi ha dato il coraggio di rimbocarmi le maniche e fare qualcosa che nessuno ancora aveva mai fatto. Per esempio dimostrare l'esistenza di una creatività, o arte femminile, forte e inventiva. E di usare il termine 'femminile' in un periodo in cui questa parola era considerata dalle stesse protagoniste dispregiativa.

3. *Quale è stata per lei la relazione tra femminismo e attività artistica?*

Ho vissuto il femminismo come mia prima esperienza politica e l'attività artistica come impegno totalizzante della mia vita. La relazione tra i due impegni stava forse nel fatto che, dandomi il diritto di esistere nella storia dell'arte, in qualche modo vendicavo tutte quelle artiste misconosciute che la storia aveva ignorato. E al tempo stesso ricevevo l'eredità di quelle che anche nel passato erano riuscite a emergere.

4. *Quali particolari tematiche del femminismo entrarono nella sua arte?*

Sempre partendo dalla convinzione che il femminismo non è stato un movimento compatto, che non ha mai espresso un pensiero unico, pos-

so forse dire che una delle tematiche riguardava l'autoconsapevolezza. Quindi non dipingevo, come ho già detto, solo per me stessa, ma anche contro la sindrome del 'vittimismo storico'. Se non contro 'Il Complesso di Michelangelo', di cui era, e forse è ancora, imbevuta la nostra cultura. Una cultura che riconosce solo grandi maestri e non il tessuto connettivo che li supporta.

5. *Quale linguaggio estetico era da lei sentito come veicolo di femminismo?*

Non mi sono mai posta questo problema. La mia ricerca pittorica è cresciuta su sé stessa, partendo dall'analisi del mondo infantile e arrivando a una scrittura capace di costruire paesaggi mentali. Ribadisco che per noi artiste 'professioniste' è stato molto doloroso scontrarsi con l'otusità del 'realismo femminista'. Una sorta di atteggiamento velleitario, secondo il quale solo i simboli della 'casalinghitudine' (famoso best seller di Clara Sereni) erano espressione di impegno femminista. Per esempio pretendevano di esporre marmellate, torte e ricami, se non scope e stracci. Ma neanche assemblati in modo artistico, semplicemente esposti in maniera casuale... Ci sarebbe invece piaciuto che queste donne riconoscessero la qualità del nostro fare arte e l'impegno che ci eravamo assunte, votando la nostra vita ad uno snervante lavoro quotidiano. Per quanto mi riguarda è stata una ricerca di partecipazione solidale a ispirare le mie scelte 'professionali'. Insisto su questo termine, poi capirà perché...

6. *Che peso ha avuto nella sua esperienza artistica la pratica dell'autocoscienza e dell'operare collettivo?*

Purtroppo l'autocoscienza si rivelò una bomba a orologeria. Infatti venne spesso praticata da persone digiune di un percorso analitico e spesso usata contro chi ingenuamente tirava fuori i propri fantasmi dal profondo del proprio vissuto. Ben presto si rivelò una sorta di terapia di gruppo selvaggia, perché non guidata da un'analista esperta. Il risultato fu che quasi tutte le mie conoscenze lasciarono i collettivi ed entrarono in analisi. Me compresa. Che seguii un'ottima terapia di gruppo durata tre anni. Quanto all'operare collettivo sinceramente non conosco questa pratica. Forse intende lo scambio di informazioni sulla cultura prodotta da donne? La scoperta dell'esistenza di nomi femminili, validi in tutti i campi del sapere? Certamente questo è accaduto ed è stato utile. Come scrisse Françoise Giroud nel celebre libro *Bisogna guarire dall'essere donna*, «imparammo in quei collettivi l'orgoglio di esserlo».

7. *Che ruolo credeva dovesse assumere l'arte nel femminismo? E il femminismo nell'arte?*

Di quale arte sta parlando? Quando nel novembre del 2009 il Papa ha voluto ricevere gli artisti accanto ai miei colleghi pittori ho incontrato cantanti, attori, architetti, musicisti, scrittori e registi... Quando si parla degli anni Settanta, poi, oltre a tutte le gamme dell'astrattismo c'era l'arte povera, il concettuale, la *body art*, il comportamento, la *land art* e i primi video. Per ognuna di queste tendenze c'erano maestri e mediocri epigoni. Molte artiste si affermarono nella *body art*, altre invece erano così originali da non rientrare in nessuna tendenza, ma tutte avevano una ricerca ispirata all'avanguardia. A mio parere il femminismo nell'arte è stato più che altro un modo, se non un mezzo, per ricordare, sottolineare, apprezzare, tutte quelle presenze che fino a quel momento erano state ignorate. Un esempio per tutti: la Scuola di via Cavour, anni Trenta a Roma. Si sa che era formata da Antonietta Raphaël, Mafai e Scipione. Come si sapeva che la Raphaël aveva dato al gruppo un apporto europeo. Ebbene, il suo nome veniva ignorato dalla Storia dell'Arte di Argan, pubblicata in quegli anni. Ricomparve in seguito, con tutti gli onori, quando non si osava più ignorare le grandi artiste. Questo è stato uno dei primi risultati ottenuto dal femminismo come movimento di coscienza collettivo.

8. *Nella sua personale esperienza, ha avuto qualche importanza il recupero della cultura artistica femminile del passato?*

Quando avevo dieci anni mia madre mi regalò *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes. A diciotto divorai *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, che è rimasto la mia bibbia. Col femminismo ho scoperto tutte le altre, e sono tante, poetesse e scrittrici affollarono la mia vita e mi scrollarono di dosso il senso di solitudine. Avevo anche io le mie maestre e i miei miti. Anche se mio padre mi portava in giro per musei, da bambina, e mi faceva notare i quadri firmati da artiste dicendo: «Guarda le tue valorose colleghe». Mio padre è stato il mio primo estimatore e purtroppo non ha potuto vedere il risultato dei suoi incoraggiamenti. A metà degli anni Ottanta la rivista "Minerva", di area socialista, diretta dalla Mammoliti, mi chiamò per redigere un numero monografico sulla presenza delle donne nell'arte, dal Medioevo ai giorni nostri. Con questa ricerca capillare ebbi la rivelazione dell'esistenza di storie e vite straordinarie, semi-ignorate dai libri ufficiali, in cui spesso venivano citate con il nome di battesimo troncato da un punto. Per esempio A. Gentileschi. Avrebbe potuto essere Antonio o Andrea, se non si conosceva l'esistenza di Artemisia. Oggi sembra quasi ridicolo, ma le assicuro che solo trent'anni fa Artemisia la conoscevano in pochissimi! Quest'esperienza mi fu molto utile quando, circa vent'anni dopo, cominciai a pubblicare romanzi sulla vita di alcune

di quelle artiste. E altrettanto mi fu utile quando con alcune amiche fondammo un'associazione mitteleuropea per la promozione della cultura prodotta da donne, con la quale organizzammo mostre, convegni e persino un giornale, ed è rimasta attiva fino a dieci anni fa.

9. Quale è stato il suo rapporto con il sistema-arte (gallerie, musei, esposizioni, ecc.)? Ha incontrato difficoltà a livello di spazi, attenzione concessi?

Ho capito fin dall'inizio che dovevo essere estremamente professionale, quindi NO a gallerie affitta pareti, NO a critici a pagamento, NO a estemporanee con tassa di iscrizione. Mentre frequentavo l'Accademia di Belle Arti di Roma ho vinto tre borse di studio UNESCO per studiare all'estero. Ho vissuto in Thailandia, in Egitto, in Spagna, e in ognuno di questi Paesi ho concluso l'anno scolastico con una mostra personale in un luogo istituzionale. Tornata in Italia, preso il diploma con Mafai, ho avuto la fortuna di incontrare un giornalista, amico di mio padre, morto quand'ero bambina, che mi invitò al premio Pizzo Calabro, dove incontrai il critico Marcello Venturoli, allora molto noto, che mi segnalò al Premio San Fedele di Milano. Il San Fedele era un premio di pittura per giovani sotto i trent'anni e in quell'edizione di sessanta artisti io ero l'unica donna. Poi ci fu un passaparola e conobbi altri critici come Filiberto Menna, Giuliano Briganti, Cesare Vivaldi, che mi segnarono ai vari cataloghi Bolaffi tra gli artisti emergenti, permettendomi di entrare nel sistema dell'arte quasi senza scosse. I guai cominciarono quando, nei primi anni Settanta, divenni la compagna di Cesare Vivaldi, allora stimato critico d'avanguardia che aveva tra l'altro lanciato la Scuola di Piazza del Popolo. La mia carriera si spostò su Milano e Torino, perché a Roma ero oggetto di un vero linciaggio morale. Comunque devo a Vivaldi la possibilità di aver conosciuto grandi artisti come De Chirico, Capogrossi, Burri, Corpora, Turcato, Scialoja, ma anche Carla Accardi, Titina Maselli, Edita Broglio, Adriana Pincherle, Antonietta Raphaël, e tanti altri. Entrai nel mondo della cultura romana, in cui facevo amicizia, con naturalezza e senza sovrastrutture, con mostri sacri come Sandro Penna o Palma Bucarelli, Moravia o Ungaretti. L'invito con una sala alla X Quadriennale, nel 1973, suscitò attacchi minacciosi da parte di artisti frustrati. Arrivarono al punto di telefonare al mio ex marito perché mi convincesse a non accettare l'invito... In compenso la mia sala ebbe molto successo e ottenni il mio primo contratto con un mercante importante: Bruno Girdali di Livorno. A questo seguì Bruno Lorenzelli di Bergamo, il più grande mercante di artisti astratti europei. Il mio lavoro era esposto tra quello di Carla Accardi e quello di Corpora. Erano grandi tele di scrittura e lavagne, molto

insolite per quei tempi. Anche se i pettegolezzi non mi hanno toccato più di tanto, l'atteggiamento intimidatorio, invece, mi procurò un senso di angoscia e di paranoia. La prima donna che si è occupata del mio lavoro è stata Mirella Bentivoglio, che a sue spese formò e seguì un gruppo di artiste, riuscendo a portarle persino alla Biennale di Venezia e a quella di San Paolo del Brasile. Un'altra è stata l'architetto milanese Nanda Vigo, che organizzò una mostra itinerante in tutte le più importanti gallerie italiane. Ho poi avuto scritti impegnati da Marisa Volpi, Federica Di Castro e Palma Bucarelli, direttrice della GNAM, che ospitai per tre giorni nella mia casa studio di Calcata. I collezionisti sono arrivati spontaneamente, perché per molti anni di seguito sono stata segnalata all'allora prestigioso Premio Bolaffi. Nei primi anni a Roma ho avuto il consenso solo di amici, finché nel 1980 un collezionista entrò nella galleria in cui era allestita una mia mostra personale e la comprò tutta intera. Oggi, per fortuna, ho molti collezionisti in Italia e all'estero che mi danno sicurezza e fiducia nel lavoro che continuo a fare quotidianamente. So però che non posso distrarmi un minuto. E credo che sia vero quello che mi disse Carla Accardi: «Il femminismo spaventa i collezionisti!». Anche se io mi considero un *outsider* (le consiglio di leggere l'intervista di Carla Accardi su *Il Complesso di Michelangelo*) credo che arrivi sempre il momento in cui l'opera di qualità, la ricerca autentica, premiano chi le fa. Se può interessarle, ho notato recentemente un neocollezionismo al femminile. Invece, riguardo ai musei, posso dire che, salvo qualche isolato caso di provincia, si comportano con molta supponenza, influenzati dalla moda e dal mercato dominato dagli arti-star. Prestano ben poca attenzione ad artisti che non rientrano nei loro schemi mentali. A volte penso di aver lavorato troppo in tutti i campi e che questo crei una sorta di disorientamento. Continuamente mi si chiede 'se dipingo ancora' o 'se scrivo ancora'. Sembra che sperino di sentirsi dire che ho smesso ogni attività... Personalmente non credo agli artisti che ad un certo punto smettono. Vuol dire che non hanno mai avuto una vocazione autentica.

10. *Come vedeva le mostre che, nel corso degli anni Settanta, le istituzioni artistiche hanno dedicato a solo artiste donne, come una conquista o come un'ulteriore ghezzizzazione da guardare con sospetto?*

A una domanda simile, formulata in modo anche più sgradevole «avete un successo di curiosità come gli animali allo zoo...», ho sempre risposto, ma come mai nessuno si stupisce, o si è mai stupito, di mostre di soli uomini? Fino agli anni Settanta gli organizzatori di mostre monogenere si giustificavano dicendo di non essere razzisti ma... Gli artisti donne

non esistevano, o perlomeno loro non le conoscevano... fu quindi per dimostrare l'esistenza e la professionalità di tante artiste che queste mostre vennero organizzate, non solo in Italia ma in tutta Europa. Inoltre si stava attente alla qualità delle invitate e al loro impegno professionale. Per tale ragione un certo radicalismo femminista faceva più danno del necessario, anche se, creando involontariamente una moda, permise a molte artiste isolate di uscire allo scoperto e di farsi notare, ma in quanto 'artiste', non come mostri partoriti dal femminismo. Per quel che mi riguarda io stessa, presentando *Il Complesso di Michelangelo* nella primavera del 1977, organizzai una mostra alla Galleria Giulia (in via Giulia a Roma), che durò da marzo a giugno. Era dedicata a quaranta artiste romane, dall'inizio del Novecento al 1977 e faceva il punto sulle varie tendenze: Futurismo, Valori Plastici, Scuola Romana, Astrattismo, Scuola di Piazza del Popolo, Arte Cinetica e Nuove Tendenze. Fino a prova contraria questa è stata la prima rassegna d'arte al femminile mai fatta prima di allora a Roma. Ebbe una rassegna stampa incredibile e un successo di pubblico enorme. La seconda mostra fu organizzata dalla Cooperativa del Beato Angelico e riguardava un'opera di Artemisia Gentileschi e una ricerca sulla sua vita. La stessa Cooperativa organizzò mostre personali delle sue socie. Io non vi avevo aderito perché ero stremata dal lavoro svolto e dall'ingratitude ricevuta, con annessi commenti malevoli, dalle 'compagne' dei collettivi, come quello che faceva capo al periodico "Effe". Inoltre, mentre il mio impegno per la promozione dell'arte delle donne ha continuato fino a pochi anni fa, le ultime arrivate come Martina Corgnati (critica d'arte milanese), mi hanno escluso dalle loro rassegne importanti, relegandomi al ruolo di 'organizzatrice di associazioni e mostre'. Eppure sono una delle poche ad essere entrata nel mercato e ad aver avuto fin dall'inizio l'attenzione di mercanti importanti. Ho imparato così a mie spese che era assolutamente inutile aspettarsi un riconoscimento di 'vera sorellanza'.

11. Perché secondo lei in Italia, a differenza di altri Paesi come gli Stati Uniti e il Regno Unito, si è sviluppata solo tardivamente e con difficoltà una linea di pensiero teorico relativa agli studi su femminismo e arte?

Ricordiamo prima di tutto che l'arte visiva è legata all'economia e all'investimento. Lo dimostrano speculazioni, sistema delle aste, quotazioni false o falsate, collezionismo per riciclaggio di denaro. Negli Stati Uniti esiste una lobby di donne ricchissime, spesso lesbiche, che hanno potuto fondare a Washington il Museo delle Donne Artiste. Queste *ladies* hanno difeso le loro artiste e hanno potuto 'riflettere' su quella che hanno chiamato W.A.R. Insomma, l'Italia è un Paese maschilista in cui Carla Accardi,

per affermarsi sul mercato dove ha raggiunto altissime quotazioni, ha dovuto dichiarare pubblicamente di rinunciare al femminismo. Mentre Titina Maselli, amata e rispettata dalla critica, quasi non ha mercato ed è morta senza riuscire ad avere ancora una retrospettiva. Non credo comunque che si possa ottenere qualcosa di più dalla caduta dei pregiudizi nei confronti delle donne nell'arte, né penso si possa fare di più di quello che io stessa ho fatto. Perché oltre al libro, ai saggi e agli articoli su "NoiDonne", su cui ho avuto una rubrica per più di dodici anni, convegni e conferenze, cosa avrei dovuto fare? Le teorie 'ideologiche' non hanno mai ispirato una creatività autentica e portatrice di novità. Comunque alle giovani generazioni spetta forse il compito di sbrogliare l'intrico dei fatti, dei documenti e delle testimonianze che gli anni Settanta ci hanno lasciato. Anche perché molte delle militanti dell'epoca o sono scomparse, o sono vecchissime.

12. Ritiene esista una creatività femminile specifica, autonoma e diversa da quella maschile?

Molti dicono che la creatività è androgina, però tutti riconoscono nell'uomo un'attenzione diversa da quella della donna e spesso a un grande scrittore si attribuisce una sensibilità di tipo 'femminile'. So che il movimento ha prodotto una 'teoria della differenza'. Personalmente ritengo che se un artista è autentico non ha sesso e l'uno si riconosce nell'altro.

13. Crede che impegno femminista e arte siano due esperienze compatibili oppure, come alcune ritengono, espressione di una bipolarità inconciliabile?

Ho detto e ripetuto che una cosa è il femminismo inteso come esperienza politica e impegno verso le altre donne e verso sé stesse. Un'altra cosa è l'essere artista. Non tutte le artiste sono femministe, così come non tutte le femministe sono artiste!

14. In quali delle sue opere ritiene che la prospettiva femminista sia maggiormente presente? Potrebbe ripercorrere il processo creativo che ha portato alla genesi di queste opere?

Nel mio lavoro non c'è, né c'è mai stata nessuna prospettiva femminista. L'ipotesi mi fa persino ridere. Non dipingo perché sono nata donna, ma perché sono nata pittrice e fin da bambina ho desiderato diventare tale, difendendo la mia vocazione 'con le unghie e con i denti'. Quando affronto i problemi della pittura devo casomai fare i conti con le mie nevrosi. Se è vero che l'arte è spesso un'auto-terapia, la mia in particolare trova le radici in sé stessa e vi si alimenta. Il dato ideologico è a mio parere assente. Figuriamoci poi 'la prospettiva femminista'.

Intervista a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011)

1. *Quando e in quali circostanze è venuta a contatto con il movimento femminista?*

Proprio all'inizio... In principio, intorno al '68, cominciarono i primi incontri con Carla Lonzi, che all'epoca si occupava di arte. Sai, ci incontravamo perché sentivamo un disagio, qualcosa... Addirittura le prime volte ci incontrammo nelle gallerie d'arte. Piano piano la cosa cominciò a definirsi meglio. Successivamente però ci dividemmo, perché lei voleva fare una riflessione interna, coscienziale. Io e alcune altre invece avevamo voglia di andare in piazza e comunicare alle altre donne questo desiderio di riprendersi il proprio corpo, il proprio potere, il diritto di parola, insomma... il diritto di esistere. Quindi all'inizio feci parte di questo primissimo gruppo, che all'epoca ancora non si chiamava Rivolta femminile, e poi invece con altre facemmo il gruppo che si riuniva nella sede di Pompeo Magno. Facemmo tante manifestazioni, stavamo sempre per strada. I nostri luoghi preferiti erano i mercati perché lì entravamo molto in contatto con le donne. Questo gruppo poi diventò il Movimento femminista romano e intorno al '70-'71 facemmo delle importanti manifestazioni, come quella di Piazza Navona, *Donna chi sei?*

2. *La militanza femminista e la sua personale attività artistica si sono sviluppate contemporaneamente o indipendentemente?*

Indipendentemente. Io da piccola ero balbuziente, cresciuta in tempo di guerra, la paura dei bombardamenti fu talmente forte... Non parlavo ma disegnavo tantissimo. A scuola, all'asilo, ero diventata famosa per i miei disegni. Quindi quella è stata la mia prima modalità di espressione. Non parlavo molto perché mi era rimasto questo senso di timidezza. Con

il femminismo ho ripreso la capacità di parlare in pubblico. In fondo il femminismo è stata una cosa proprio diversa dall'arte, ha rimesso in discussione il passato, il passato storico, una vera e propria riconquista di un'appartenenza al mondo in maniera autorevole. È stato anche un divertimento folle, non mi sono mai divertita così tanto in vita mia come con il femminismo, delle *performances* stupende. Quando bruciammo il Patriarcato a Piazza Navona, facemmo un pupazzone enorme che rappresentava il patriarcato e gli demmo fuoco, fu una scena meravigliosa. Facevamo delle cose inverosimili! Per esempio facemmo delle strisce adesive con su scritto «questo insulta e oltraggia noi donne» da attaccare sui manifesti pubblicitari e cinematografici con le donne più o meno nude. Andavamo in giro con il secchio, il pennello e la colla, la scaletta, sai eravamo tutte per bene, in maggioranza professoresse. Ovviamente incontrammo i poliziotti che ci chiesero che cosa stavamo facendo e noi «ah beh ma insomma non è mica possibile vedere questo scandalo!», beh... ci aiutarono! Ci avevano preso per bacchettone! Stupendo! Insomma avevamo l'aria tutta per bene e facevamo le peggio cose! L'attività artistica in quel periodo passò un po' in secondo piano, nel senso che il femminismo era molto più creativo, non c'era confronto con la creatività e l'impatto pubblico quando facevamo queste manifestazioni, come le favole in piazza. Raccontavamo storie di donne, facevamo una specie di *performance*. Ed erano oggettivamente delle opere d'arte se lette col senno di poi. Per noi era politica, ma di fatto erano estremamente espressive, visive. Comunque il femminismo fu un'esperienza talmente travolgente, talmente importante, che l'arte in quel periodo passò un pochino in secondo piano.

3. *Quindi c'era un'esigenza di immediatezza, di comunicare immediatamente un messaggio?*

Assolutamente. Nei mercati andavamo con volantini, megafono, parlavamo con le donne. Il contatto con la gente era fondamentale.

4. *Qualcosa che nell'arte non sentiva così fortemente?*

Ma era proprio un'altra cosa, un'altra dimensione. L'arte è sempre qualcosa di interiore che parte da te, con il confronto naturalmente, ma quella del femminismo era proprio un'altra cosa, il riprendersi una storia di millenni.

5. *Quale è stata per lei la relazione tra femminismo e attività artistica? Alcune particolari tematiche del femminismo entrarono nella sua arte?*

Sì, certo. Per esempio io feci un lavoro, *Expertise*, un atto di nascita dove io feci tutti timbri femministi... adesso sono un po' sbiaditi... era

l'espertizzazione che ero veramente una femmina, l'orgoglio di appartenere a un sesso, che non è un segno di inferiorità ma anzi un segno di gioia, felicità, ironia. Sicuramente l'autocoscienza femminista ha giocato un ruolo nella nascita di lavori di questo tipo.

6. *Quale linguaggio estetico era da lei sentito come veicolo di femminismo?*

Guarda... io feci una mostra nel '71 che si chiamava *Io donna*. Ripresi materiali tipicamente femminili, le perline, il filo di lana, nastri e ne feci un gomitolo. Ogni filo rappresentava un periodo della vita.

7. *E per esempio nel Pompeo Magno, nel Movimento femminista romano, che tipo di linguaggio veicolava il femminismo?*

Era sicuramente tutto molto performativo. Cioè noi abbiamo fatto senza saperlo, secondo me, una serie di cose che oggi possono tranquillamente essere riproposte come forme d'arte. Con il senno di poi, neanche io pensavo all'epoca che potesse trattarsi di arte. Il significato era molto più politico che non artistico, l'impatto che cercavamo era quello della presa di coscienza, di uscire dalla soggezione.

8. *Che peso ha avuto nella sua esperienza artistica la pratica dell'autocoscienza e dell'operare collettivo?*

Secondo me l'autocoscienza è una riflessione che fai su te stessa, sul tuo passato e si lega molto in qualche modo all'esperienza artistica, al capire sé stesse attraverso l'esperienza artistica. E non è un caso che c'erano molte artiste, da Carla Accardi a Suzanne Santoro, chi più interna chi meno, ma ce ne erano tantissime. L'espressione principale era comunque visiva, le mostre in piazza. L'immagine era fondamentale. Era un linguaggio quello visivo che sintetizzava una lunga chiacchierata, un discorso, che impattava rapidamente.

9. *Che ruolo credeva dovesse assumere l'arte nel femminismo? E il femminismo nell'arte?*

Questa è una parentesi un pochino complicata. Nel femminismo c'erano tante artiste ma il discorso sull'arte è stata una cosa difficilissima e in realtà è stato fatto molto *a posteriori*. Onestamente non sono ancora riuscita a capire perché. C'era una difficoltà. Forse perché le due cose erano troppo vicine? È una domanda che mi faccio tuttora. Quando venne fuori l'arte femminista americana e venimmo a conoscenza di quella realtà come un filone, una specie di movimento... Insomma, in Italia non si arrivò a fare lo stesso, se non individualmente. Quindi io feci *Io donna* per esempio. Però non c'era un filone specifico di femminismo che si occupava di arte.

10. *Quindi secondo lei in Italia non si può parlare di un'esperienza di arte femminista?*

No, certo che se ne può parlare, ma *a posteriori*. Una consapevolezza che le singole artiste avevano ma che non ha trovato espressione in una sorta di insieme di artiste femministe. Forse pure per colpa nostra, forse non ci abbiamo messo lo stesso impegno che mettevamo in altre cose, forse c'erano prevalenze di altro tipo. Ci sono state alcune cose ma abbastanza sporadiche.

11. *Perché secondo lei in Italia, a differenza di altri Paesi come gli Stati Uniti e il Regno Unito, si è sviluppata solo tardivamente e con difficoltà una linea di pensiero teorico relativa agli studi su femminismo e arte?*

Ma non so se sia stato anche per colpa nostra. Perché devo dire che noi artiste guardavamo con un certo sospetto la fioritura dell'arte femminista in America. Ci sembrava una cosa un po' impacchettata. Sai, noi con l'esperienza italiana e l'uso e strumentalizzazione di ogni cosa forse inconsciamente non volevamo mettere l'etichetta sopra una cosa. Tutto sommato, da una parte eravamo invidiose delle americane, dall'altra guardavamo con sospetto l'idea che i mercanti mettessero le mani su questa cosa, atto che comportava un inserimento nell'apparato dell'arte, che era anche abbastanza squallido. Da una parte secondo me c'era un'arretratezza, dall'altra una volontà di difesa. Fondamentalmente le etichette ci insospettivano.

12. *Nella sua personale esperienza, ha avuto qualche importanza il recupero della cultura artistica femminile del passato?*

Sì certamente. Riscoprire le artiste del passato innanzi tutto ti fa rendere conto della sottrazione che hai subito. La maggior parte delle artiste sono state cancellate e siamo state noi a doverle riscoprire, andando a scavare nella storia. Una manipolazione orrenda della faccenda.

13. *Qual è stato il suo rapporto con il sistema-arte (gallerie, musei, esposizioni, ecc.)? Ha incontrato difficoltà a livello di spazi, attenzione concessi?*

Certo, assolutamente. Guarda, io ho cominciato negli anni Sessanta, giovanissima, la prima mostra l'ho fatta a 18 anni. E c'erano quasi esclusivamente maschi quindi sono andata avanti ma con estrema difficoltà. Poi fortunatamente lungo la strada ho trovato persone che mi hanno apprezzato, rispettato. L'arte era un sistema maschile chiuso. L'idea dell'artista maschio che vive in un empireo e accompagnato da una signora alle sue spalle che si occupa delle cose quotidiane, di fargli il curriculum, biografie, che telefona ai galleristi, ai musei, tutto il lavoro scomodo di-

ciamo, era una modalità che imperversava, e tuttora imperversa. Jannis Kounellis per esempio era marito all'epoca di Efi Kounellis e lei era una bravissima artista, bravissima! Però ad un certo punto ha scelto di farsi da parte e fare la moglie del grande artista. Poi si separarono. Comunque è così che funzionava.

14. Come vedeva le mostre che, nel corso degli anni Settanta, le istituzioni artistiche hanno dedicato a solo artiste donne, come una conquista o come un'ulteriore ghettizzazione da guardare con sospetto?

L'uno e l'altro. Io dicevo sempre «perché non fanno una mostra di soli maschi?». Il fatto era che erano sempre di soli maschi ma non in quanto sesso ma semplicemente perché venivano ritenuti più bravi. Teoricamente ci si dovrebbe interessare al diverso da sé, e per gli uomini questo diverso è il femminile. Per dire, io sono femmina e mi viene la curiosità di andare a vedere che cavolo sta facendo il mio compagno Luca Patella o Mario Ceroli o un altro, perché mi incuriosisce... Il contrario però non succedeva, e a mio avviso non succede neanche adesso. Sono pochissimi i critici a cui scatta questa curiosità, questa attrazione nei confronti di un pensiero altro. L'idea diffusa è che esista un solo pensiero, unico, ma non è così. Un'esperienza come quella di Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, una donna molto coraggiosa, intelligente, a me sembrava una cosa un po' tirata per i capelli. Non è mai stato naturale che ci fossero due pensieri, due modi di sentire. C'era, e c'è, una mancanza di pluralità.

15. Ma c'era una difficoltà nel femminismo, una scelta diciamo di non entrare nel mondo istituzionale?

C'era una dignità, perché la logica imponeva che in quanto femmina, essere tutto sommato un po' inferiore, dovevi anche stabilire rapporti un po' ambigui con i critici, diciamo 'leccare' molto di più di quanto non dovesse fare un maschio. Tutte le artiste che ho conosciuto io invece erano persone molto agguerrite e con un forte senso di sé e che naturalmente non volevano piegarsi a questo tipo di logica. Che poi significava il confronto con gli artisti maschi, con la predominanza maschile nel mondo dell'arte. E a mio avviso gli artisti uomini non sono mai stati sufficientemente interessati al lavoro delle artiste, è una questione che secondo me non è stata mai chiarita. Con dignità le donne hanno preso più potere ovviamente, ma se il fondo non viene chiarito, rimane una questione irrisolta. Non si è mai accettata l'idea che sono due pensieri che guardano il mondo, due occhi, due percezioni diverse.

16. *Ritiene esista una creatività femminile specifica, autonoma e diversa da quella maschile?*

Non saprei dire. Certo la propria esperienza personale conta, per fare arte si parte dal proprio interiore, non se ne può fare a meno. Ma non saprei dire, sinceramente.

17. *In quali delle sue opere ritiene che la prospettiva femminista sia maggiormente presente? Potrebbe ripercorrere il processo creativo che ha portato alla genesi di queste opere?*

Il libricino, *Alfabetà*, fu per me un'esperienza molto interessante e anticipatoria sotto molti aspetti, c'erano fotografie, ritratti, parole, la modificazione del quotidiano. Per noi la riflessione su quello che vivevamo era costante, l'autocoscienza ci portava ad essere analitiche, il rapporto tra le parole e le immagini era fondamentale, una riflessione quotidiana. E per me, con il fatto che come artista lavoravo con le immagini, è venuto abbastanza automatico un lavoro di quel genere. A quel tempo lo presentai nei collettivi femministi senza imporlo molto nei campi dell'arte, pensando che ci sarebbe arrivato un po' per conto suo. Invece poi non fu così. È rimasto senza seguito.

18. *Ma visto che si tratta di una sorta di ritratto 'di gruppo' delle sue compagne, Alfabetà lo sente come un lavoro collettivo o come un lavoro suo personale?*

Come un lavoro mio, non si trattò di un lavoro collettivo. Scelsi le persone, realizzai le fotografie e le modificai.

19. *E invece la mostra all'interno del ciclo di incontri organizzato da Bonito Oliva a Palazzo Taverna?*

Fu bellissima. Si trattava di un giorno per ogni artista. A me capitò di giovedì e il giovedì era il giorno in cui noi facevamo la riunione del Pompeo Magno. Allora dissi «noi andiamo a fare il Pompeo Magno a Palazzo Taverna!». E così facemmo! Siccome era una riunione femminista io feci delle figurine femminili in perspex di quelle che si mettono fuori dai bagni e le attaccai fuori dalla porta perché era vietato l'ingresso agli uomini, infatti la mostra si chiamava proprio così, *Vietato l'ingresso agli uomini*. Facemmo la nostra riunione tranquillamente. La cosa divertente fu che la porta rimase aperta e successe l'ira di dio! Ci fu una specie di rivolta dei maschi che volevano entrare. Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però lo feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero

tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano... l'impatto era incredibile! I maschi reagirono malissimo e c'erano anche tanti artisti maschi che si indignarono, lo videro come un fatto presuntuoso, di potere. Non solo non potevi venire a vedere perché non c'era niente da vedere, al massimo stavi fuori e ascoltavi, ma non mi interessa proprio se ci stai o non ci stai, questo fu l'oltraggio. Fu una cosa molto forte.

20. Crede che impegno femminista e arte siano due esperienze compatibili oppure, come alcune ritengono, espressione di una bipolarità inconciliabile?

Femminismo e arte sono due ambiti diversi. Il femminismo in fondo è una reazione politica a una situazione. In un Paese 'normale', in un mondo dove tutte le persone hanno eguali dignità, il femminismo non avrebbe ragione di esistere. Comunque secondo me arte e femminismo sono due cose assolutamente separate... anche se tuttavia si possono contaminare a vicenda. Certo il femminismo può avere forme espressive artistiche e l'analisi femminista può indagare le disuguaglianze che si creano nel mondo dell'arte. Può creare forme d'arte, certamente, ma li considero due piani distinti.

Intervista a Ida Gerosa (Roma, 21 febbraio 2011)

1. *Quando e in quali circostanze è venuta a contatto con il movimento femminista?*

Ho sempre amato disegnare, dipingere, fare arte. Intorno ai dieci anni disegnavo tutto quello che vedevo. Quando ho compiuto sedici anni, mamma mi regalò una scatola di legno con i colori ad olio e due pennelli. Allora cominciai a dipingere. Più tardi quando ho iniziato l'università (Psicologia) la mattina seguivo le lezioni e il pomeriggio/sera frequentavo la scuola d'arte di via San Giacomo. Poi nel tempo ho cominciato a partecipare ad alcune mostre. E ho continuato sempre a dedicarmi all'arte. Ho anche insegnato, ma mai stabilmente. I legami, gli *obblighi* mi sono stati sempre stretti. Quindi, ho incontrato il femminismo e il femminismo ha incontrato me. Ho cercato di capire, di approfondire fino a quando ho conosciuto Valentina Orsini, gallerista e critico d'arte. Valentina mi segnalò il gruppo Donna & Arte, appena formato. Era stato fondato da Rosanne Sophie Moretti, che aveva una scuola di danza dove insegnava durante il giorno e la sera ci riuniva per parlare, organizzare mostre, eventi. In quell'ambito ho conosciuto tante artiste che incontro ancora. Alba Savoi, Maria Luisa Ricciuti, Marzia Corteggiani, Ebe Ghiglia, Rossanna Lancia, Gabriella Di Trani, Giancarla Frare, Giovanna Gandini... e altre. Ma anche Virginia Fagini e Anna Vancheri. Contemporaneamente ho conosciuto altre donne che incontravo all'Arco Donna, e ho voluto sperimentare anche quell'appartenenza. Questa è stata assolutamente molto importante perché in quell'ambito ho avuto il piacere di conoscere Olga Biglieri, *l'ultima futurista*, in arte Barbara. Una donna dolce eppure forte, minuta, unica, straordinaria, affascinante. Era un'abile pilota di piccoli aerei. La prima donna ad esserlo. Mentre volava vedeva la Terra, il

mondo da un altro punto di vista. Da quello che ricordo, era nata con lei l'aereopittura. È morta nel 2002 lasciando un'infinità di ottimi dipinti. Dicevo, per me è stata molto importante perché in ogni riunione ripeteva «scrivete, scrivete». Scrivete tutti i vostri pensieri. Ed io ho scritto. È nato così un diario dove giorno dopo giorno annotavo i miei pensieri sull'arte. Diario che è diventato poi un libro, *Il pozzo dei desideri*. Ovviamente il 'pozzo' era, per me, la mia *computer art*. Ricordo alcune mostre: alla galleria Il Canovaccio, nel 1980, una collettiva con G. Argeles, Barbara, A. Esposito, G. Gelmetti, R. Lancia, T. Maselli, A. Sbordoni, L. Predominato, e ovviamente Ida Gerosa. Alla Palazzina Corsini, nel 1984, un'altra collettiva insieme a Tomaso Binga, Paola Levi Montalcini, Elisa Montessori, Simona Weller, e ancora ovviamente Ida Gerosa. (Ho infatti trovato tutti questi riferimenti nella mia documentazione). E ancora al Canovaccio la mostra *Colore, suono, variazione su tema*. Nel 1985. Fino a quando ho scoperto il computer, 1983 (allora era chiamato elaboratore) ed ho lasciato il gruppo. 1985.

2. *La militanza femminista e la sua personale attività artistica si sono sviluppate contemporaneamente o indipendentemente?*

Sono assolutamente convinta che in noi si sviluppi tutto parallelamente. Il nostro cervello, la nostra sensibilità, il nostro amore per quello che facciamo. Il percorso della vita ci porta a contatto con un numero infinito di situazioni e di persone diverse. Ognuna delle quali influisce singolarmente e profondamente. Ognuna delle quali si incunea e lascia una traccia indelebile e tutto si stratifica. Ogni nostro incontro, ogni movimento sia artistico che sociale penetra in noi e dilaga senza mai rimanere in superficie. Nella mente, nella sensibilità si formano dei rivoli che espandendosi inglobano tutto quello che già è nel nostro spirito. E noi diventiamo la somma di quello che viviamo attimo dopo attimo. Per cui la militanza femminista e la personale attività artistica sono graniticamente diventate un tutt'uno.

3. *Quale è stata per lei la relazione tra femminismo e attività artistica? Quali particolari tematiche del femminismo entrarono nella sua arte?*

Quali tematiche? Principalmente il sapere di essere poco considerate nella società per il nostro valore intrinseco. Da questo è nato dentro di me il desiderio molto forte di essere capita, stimata, considerata. Il desiderio di esistere veramente, senza riferimenti alla sola essenza femminile. Ho fatto quindi delle opere che rispecchiavano questi pensieri. Ti potrò dare le foto di due o tre opere in particolare. A questo proposito ti racconterò un episodio significativo che ha dato una grande spinta al mio ingresso

mentale nel femminismo. Non ricordo l'anno preciso, ma era sicuramente tra il 1976 e il 1978. Mio marito, per lavoro, era stato trasferito a Napoli ed io, insieme alle nostre due bambine, l'avevo seguito. Una galleria d'arte mi aveva invitata a partecipare ad una collettiva con alcune acquisite. Mi hanno poi raccontato che queste acquisite piacevano molto ed un signore ne volle comprare una. Nel momento in cui stava per firmare l'assegno si rese conto che ero una donna e... decise di non comprare. Pensava che in quanto donna non sarei potuta diventare sufficientemente famosa tanto da far crescere il valore del suo acquisto.

4. *Quale linguaggio estetico era da lei sentito come veicolo di femminismo?*

Non credo che esista o sia esistito un linguaggio estetico specifico. Quello che ogni artista pensa, sente, avverte non può che essere evidente nei suoi lavori. Ogni artista esprime sempre sé stesso, la sua creatività, i suoi pensieri, la sua stessa essenza. In quei periodi sentivo molto la mia appartenenza al femminismo. Operando non poteva essere rappresentato altro che quello che sentivo.

5. *Che peso ha avuto nella sua esperienza artistica la pratica dell'autocoscienza e dell'operare collettivo? Che ruolo credeva dovesse assumere l'arte nel femminismo? E il femminismo nell'arte?*

Come ho appena detto, l'arte trasmette sempre le emozioni, i pensieri, le sensazioni di chi le produce. Quindi nel periodo *clou* del femminismo, l'arte e chi la creava non potevano che assumere il ruolo ben preciso di comunicatori. È stato, quello, un periodo molto importante, perché spingeva a pensare, a riflettere, a parlare, a trasmettere tutte le indagini, le valutazioni, le considerazioni, le idee. Ho partecipato a un numero infinito di incontri, riunioni, convegni. Dove ognuna di noi ascoltava e parlava. E l'arte, la nostra arte è stata un veicolo importante, molto forte. Forse molto più forte che il partecipare ai numerosi cortei. Le opere d'arte rimangono sempre. Dei cortei si legge qualcosa il giorno dopo sui giornali e poi rimangono solo come ricordo. Qualche volta anche negativo.

6. *Nella sua personale esperienza, ha avuto qualche importanza il recupero della cultura artistica femminile del passato?*

Il recupero della cultura artistica femminile del passato, penso che abbia una limitata importanza. È come per tutta l'arte che abbiamo studiato o visto. Fa parte dei ricordi, delle conoscenze. Penso invece che la nostra personale quotidiana esperienza abbia sempre una grande importanza perché, partecipando, assorbiamo tutto e... andiamo avanti con la nostra ricerca, i nostri pensieri, la nostra sensibilità. Quindi, dopo il vissuto fem-

ministra, dopo il periodo appena descritto, quello che era stato urgente, determinante, forte e molto significativo, si è affievolito. Gradatamente è stato come se il mondo si fosse 'ricomposto' ed avesse ripreso il suo corso apparentemente normale, anche se inevitabilmente cambiato. Ma tutto, ormai, era stato assimilato, inglobato e faceva parte del nostro spirito, del nostro pensiero, del nostro essere. Nel mondo lavorativo italiano, mondo in cui le donne non erano ancora molto considerate, si sono inserite giovani laureate, intelligenti, attive, forti, che dapprima non erano state stimate per quello che effettivamente valevano. Io avevo educato le mie due figlie in questo senso. Laureate, oggi lavorano entrambe con intelligenza e capacità... e con fatica. Una grande fatica. Il mondo del lavoro non si è prodigato per aiutarle nel momento della nascita dei loro figli. Ancora tante leggi, riferite alle donne lavoratrici, non sono state fatte. Sono rimaste nell'aria e forse qualcuna solo sulla carta. Sono convinta che agli uomini non interessa che le donne entrino veramente nel mondo del lavoro. È stata accettata la loro intelligenza, la loro fatica, la loro dedizione, ma non sono state studiate leggi che promuovessero le loro capacità. Neanche dalle donne al 'potere'. Fatemi dire: che vergogna!

7. *Qual è stato il suo rapporto con il sistema-arte (gallerie, musei, esposizioni, ecc.)? Ha incontrato difficoltà a livello di spazi, attenzione concessi?*

Ho incontrato le difficoltà che incontrano tutti quelli che fanno arte, sia femmine che maschi. Fatemi però dire che ho vissuto una vita artistica 'all'incontrario'. Quando ho iniziato, l'artista doveva dimostrare per tutta la vita la sua bravura, la sua dedizione. Mentre oggi il trend è portare in luce i giovani. Spesso 'solo' perché sono giovani. Non è necessario che siano veramente bravi, con idee innovative, che sappiano esprimersi. L'importante è che siano giovani, 'nuovi', e poi... si faranno. Guidati da critici o da galleristi. Dicevo che quando ho iniziato mi hanno guardata prima con sospetto in quanto donna, poi ho avuto una vita lavorativa in continua, costante crescita. Ho sempre lavorato molto e... lavoro sempre molto. Del resto sono convinta che 'il lavoro paga'. Ho portato avanti la mia arte, la mia ricerca con entusiasmo e grande passione. Ho visto persone che capivano e qualche critico che non capiva questo lavoro di *computer art*. Devo dire che non solo le persone intelligenti e che conoscevano la tecnologia sono entrate facilmente nel mio lavoro, ho visto anche persone non acculturate in questo senso che, guardando le mie proiezioni, si lasciavano andare senza freni alle emozioni suscitate. Avrei tanti episodi molto significativi da raccontare, ma per brevità li accantonano. Inoltre il mondo dell'arte è anche composto da 'curatori' non liberi di scegliere, di

decidere e sono avviluppati da obblighi. Devono seguire certe direttive date anche dalla politica e dagli sponsor. Sono convinta che dopo alcuni anni è sempre da rivedere tutto, per trovare una comprensione e vedere con chiarezza tutto quello che è successo.

8. *Come vedeva le mostre che, nel corso degli anni Settanta, le istituzioni artistiche hanno dedicato a solo artiste donne, come una conquista o come un'ulteriore ghettizzazione da guardare con sospetto?*

Le mostre dedicate a solo artiste donne le ho viste prima come una necessità, un obbligo, poi come una ghettizzazione. Oggi preferisco fare mostre personali, anche se è successo per anni che qualche critico che preparava mostre di Videoarte mi ha inserita. Ben sapendo che sono due generi di arte all'apparenza simili, ma molto diversi nella sostanza. La Videoarte può essere splendida e nello stesso tempo difficile. La Videoarte è una ricerca successiva alla nascita del cinema. Fa un lavoro di video come se fosse un breve film. Quindi arriva ad essere un breve film d'arte, pensato, studiato, creato proprio per essere un corto d'arte. C'è da dire che non è facile fare un breve film pieno di significati e nello stesso tempo straordinario al punto da farlo diventare arte. Penso che siano proprio pochi gli artisti che ci riescono. È inutile fare nomi perché li conosciamo tutti. E poi ogni videoartista può ovviamente anche adoperare il computer senza per questo fare un lavoro ibrido o, come piace a tanti chiamarlo, 'arte totale'. E per quest'ultima io farei un altro discorso ancora diverso, ma adesso non ci interessa. Per la *computer art* invece il discorso è profondamente diverso. Cominciamo con il dire che il computer è un mezzo, chiamiamolo nuovo, che nuovo non è, ma che ha cominciato a diffondersi quaranta, cinquant'anni fa. Ma è entrato da non molto tempo nell'uso comune e diffuso. Tutti certamente sappiamo di avere piccoli o grandi computer dovunque. Dalla lavatrice, al frigorifero, alla sveglia, all'aeroplano, all'automobile che è piena totalmente di piccoli computer. Ecco, è usato per tutto quello a cui serve. È diventata una piccola 'protesi' per tutte le esigenze. Cerco di spiegarmi. È un mezzo che permette di potenziare tutte le nostre necessità. E se si adopera per fare arte, permette di arrivare a tirare fuori e ad approfondire i nostri pensieri, le nostre emozioni, i sentimenti, le sensazioni, le gioie e i dolori mettendoli in luce. Facendoli uscire fuori. Devo dire che ogni volta che mi siedo davanti al mio computer, ovviamente conoscendo bene il programma e sapendo bene come lavorare, mi lascio andare ai pensieri e mi trovo a galleggiare nello spazio al di là dello schermo. Poi dopo, quando ho finito e riguardo il lavoro fatto, capisco, vedo quello che stavo provando, pensando in quel

momento. Tempo fa, mentre guardavo quello che avevo fatto, ho cominciato a pensare che lavorare in questa maniera sembra quasi un viaggio all'interno del corpo, della mente. È un'arte che non ha bisogno di far vedere immagini figurative, descrittive per trasmettere, ma dà la possibilità di far affiorare tutte le emozioni che sono state accantonate a livello inconscio. Ed è per questo che all'inizio, andando avanti nella ricerca, ho capito che per farlo dovevo costruire immagini astratte. Ho capito che se avessi costruito immagini figurative avrei solo rappresentato una realtà.

9. Perché secondo lei in Italia, a differenza di altri Paesi come gli Stati Uniti e il Regno Unito, si è sviluppata solo tardivamente e con difficoltà una linea di pensiero teorico relativa agli studi su femminismo e arte?

Perché l'Italia è sempre in ritardo su tutto. Tanto che i giovani talenti per avere successo scelgono di andare a studiare e a lavorare all'estero. Il mio maggior rimpianto è stato quello di non aver accettato alcune opportunità fuori dall'Italia. Ad esempio lo ZKM di Karlsruhe mi aveva offerto di passare qualche tempo a lavorare nel loro museo. Ma avevo una famiglia che amo ed ho amato molto. Non l'ho voluta lasciare. Ma sono sicura... spero che, se il mio lavoro vale, rimarrà comunque.

10. Ritiene esista una creatività femminile specifica, autonoma e diversa da quella maschile?

Sì, penso proprio di sì. Le donne sono diverse dagli uomini e viceversa. Se, come penso, ogni artista esprime sempre e solo la propria sensibilità, i propri pensieri non può che essere diversa sia da ogni altra donna che da ogni altro uomo. Ognuno è sé stesso e forse... unico e irripetibile. Poi magari ci sono delle affinità.

11. Crede che impegno femminista e arte siano due esperienze compatibili oppure, come alcune ritengono, espressione di una bipolarità inconciliabile?

Mi sembra di aver già dichiarato, e ne sono convinta, che qualunque esperienza non può che essere compatibile con tutto quello in cui siamo immersi.

12. In quali delle sue opere ritiene che la prospettiva femminista sia maggiormente presente? Potrebbe ripercorrere il processo creativo che ha portato alla genesi di queste opere?

Il femminismo con la sua essenza è presente in tutte le opere che appartengono a quel periodo. Periodo che ho vissuto intensamente. Oggi non più. Oggi il mondo in genere e anche il mio mondo è profondamente trasformato. E continua incessantemente a cambiare attimo dopo attimo. Quello che era vero ieri, oggi appare sotto una luce diversa. Il vero

di ieri è diventato oggi un'altra verità. Il processo creativo che ha portato alla genesi di quelle opere è tutto nel percorso mentale compiuto in quel periodo. Percorso di cui ho già parlato. Oggi sarebbe impossibile realizzare le stesse opere di allora. Assumerebbero altri significati.

Intervista a Silvia Bordini (Roma, 10 marzo 2011)

1. Quando e in quali circostanze è venuta a contatto con il movimento femminista?

Nel '71; a Roma il movimento si stava formando attraverso un tessuto di incontri tra donne da cui subito vennero fuori i vari collettivi, i piccoli gruppi, l'autocoscienza. Facevo parte del Collettivo di via Pomponazzi, e per un certo periodo anche di un gruppo che si chiamava Donna e cultura. Nel movimento, tuttavia, lo spazio dedicato all'arte non era dominante rispetto all'analisi che si stava conducendo sui ruoli, sull'oppressione e le differenze, il lavoro non pagato, la sessualità, l'identità... Anche perché tutto ciò che era considerato 'istituzionale' veniva guardato con sospetto, e prevaleva l'idea dell'arte come parte di un sistema da rifiutare. Si criticava la preminenza dei ruoli maschili nel mondo dell'arte, e si sottolineava la scarsa visibilità femminile nei musei, nelle gallerie e nella saggistica, in sostanza nella storia.

2. La militanza femminista e la sua personale attività in campo artistico si sono sviluppate contemporaneamente o indipendentemente?

Contemporaneamente ma indipendentemente.

3. Quale è stata a suo avviso la relazione tra femminismo e attività artistica? Quali particolari tematiche del femminismo entrarono nell'arte?

Il tentativo, all'epoca del 'movimento', di utilizzare l'arte per capire e per far capire alcune questioni fondamentali, e viceversa il tentativo dell'arte di allargare i propri orizzonti. Quindi temi identitari, denuncia dei ruoli, sorellanza, il corpo, e anche una dimensione creativa e ludica. Era un contesto teorico – e di comportamenti – molto complesso.

4. *Quale linguaggio estetico riteneva fosse veicolo di femminismo?*

Quello più lontano dai modelli dell'egemonia culturale tradizionale, cioè dall'egemonia maschile. Un linguaggio femminista e non soltanto femminile bisognava inventarselo, e si lavorava in una sfera di pensiero e di attività collettive più che individuali.

5. *La pratica dell'autocoscienza e dell'operare collettivo ha esercitato qualche peso nella sua personale esperienza nel campo dell'arte?*

Sì, ha alimentato l'attitudine critica. Secondo me guardare l'arte conduce a porsi delle domande, a mettere in discussione stereotipi dominanti, a immaginare e analizzare eventi, tematiche, scenari emotivi e percorsi intellettuali diversi: anche l'autocoscienza femminista funzionava in questo modo, con dinamiche 'personali e politiche' molto articolate.

6. *Che ruolo credeva dovesse assumere l'arte nel femminismo? E il femminismo nell'arte?*

Liberatorio. E, come dicevo, di presa di coscienza di identità, possibilità, contraddizioni, rapporti.

7. *Qual è stato a suo avviso il rapporto del femminismo con il sistema-arte (gallerie, musei, esposizioni, ecc.)?*

Un rapporto di rifiuto, ma anche di sfida e di voglia di entrarci ma con i propri discorsi. L'idea di portare il femminismo nel mondo dell'arte era un'impresa molto difficile, nella teoria e nella pratica. Con il rischio di incappare nelle reti delle strumentalizzazioni e delle mode.

8. *Come vedeva le mostre che, nel corso degli anni Settanta, le istituzioni artistiche dedicavano a solo artiste donne, come una conquista o come un'ulteriore ghettizzazione da guardare con sospetto?*

Entrambe le cose, di volta in volta. Un momento di coinvolgimento oggi dimenticato e all'epoca da noi molto sentito è stata la partecipazione del Collettivo di via Pomponazzi alla mostra *Contemporanea* organizzata da Bonito Oliva nel 1972 nel parcheggio di villa Borghese; ma nella sezione *Controinformazione*, non in quella *Arte*. Un microcosmo di oggetti femminili in una vetrina: la spirale, il diaframma, indumenti vari, strumenti e segni del lavoro casalingo e della cura del corpo...

9. *Perché secondo lei in Italia, a differenza di altri Paesi come gli Stati Uniti e il Regno Unito, si è sviluppata solo tardivamente e con difficoltà una linea di pensiero teorico relativa agli studi su femminismo e arte?*

C'erano problemi che ci apparivano più urgenti – contraccezione aborto divorzio, ecc. – e più legati all'idea di liberazione che a quella di

emancipazione di stampo anglosassone. Questo significava nessun compromesso con la cultura ufficiale. Non si trattava soltanto di rivendicazioni, si cercava di cambiare il mondo, di inventare un sistema di rapporti diverso. Più e prima degli studi sulla storia dell'arte delle donne si sono sviluppate le ricerche storiche di genere.

10. Ritiene esista una creatività femminile specifica, autonoma e diversa da quella maschile?

Sì, ma non chiaramente strutturata in linguaggio come quella maschile. Bisognerebbe fare un discorso molto lungo su cosa stia succedendo oggi... Negli anni Settanta c'era molta creatività nel femminismo, spesso veniva fuori nelle manifestazioni pubbliche. Una creatività forte, legata alla presenza in prima persona e, nello stesso tempo, inscindibile da una dimensione collettiva. Ma anche un territorio di cui prendere coscienza, da riconquistare e anche in qualche modo da strutturare.

11. Crede che impegno femminista e arte siano due esperienze compatibili oppure, come alcune ritengono, espressione di una bipolarità inconciliabile?

Penso che siano esperienze conciliabilissime. Ma all'epoca lo erano un po' di meno. C'era una radicalità talmente forte che tendeva a sottolineare le differenze con il maschile e a omologare la condizione femminile. C'era una sorta di controllo reciproco, bisognava essere solo donne, non intellettuali o artiste o scrittrici. Per coerenza o si faceva una cosa o l'altra. Si diceva sempre 'noi donne' e quel 'noi' aveva un significato preciso.

ISBN: 978-88-96244-48-7
978-88-96244-50-0