



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni
Artistici

ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

«Donne senza paura»

**La rivendicazione neofemminista nella società e nell'arte,
in un confronto tra Stati Uniti e Italia**

Relatore

Chiar.mo Prof. Diego Mantoan

Correlatore

Chiar.ma Prof. ssa Stefania Portinari

Laureanda

Martina Pozzan
Matricola 857792

Anno Accademico

2020/ 2021

Ringraziamenti

Dopo tutti questi anni trascorsi a Venezia e a Ca' Foscari, desidero ringraziare chi in qualsiasi modo mi è sempre stato vicino.

Il primo ringraziamento va al mio relatore, il professor Diego Mantoan, che fin dall'inizio si è dimostrato interessato, disponibile e presente, credendo nelle mie capacità e nel mio progetto di tesi.

Un secondo importante ringraziamento, lo rivolgo alla mia famiglia, nello specifico a mia mamma, alla sua pazienza e ai suoi numerosi sacrifici. La ringrazio per avermi insegnato ad essere forte nel rialzarmi dopo ogni caduta, così come ad avere il coraggio di vincere ogni sfida della vita.

A mio papà e ai miei nonni, i miei angeli custodi che dal cielo staranno festeggiando assieme a me, orgogliosi di questo mio traguardo.

Al mio ragazzo Riccardo che anche troppo spesso ha sopportato le mie paranoie, ma al tempo stesso mi ha sempre dato fiducia e forza, per me fondamentali. Alla mia B., compagna nelle lunghe ore di studio.

Infine, ringrazio gli amici più stretti che mi sono stati accanto durante questi anni universitari impegnativi, ma ricchi di grandi soddisfazioni.

In particolare, desidero ringraziare le mie amiche più care:

Laura, Martina, Giovanna, Greta, Sophia e Francesca.

Uno specifico ringraziamento lo rivolgo anche alle mie vecchie e nuove amicizie universitarie:

Emilia, Ilaria, Giulia, Veronica, Arianna, Beatrice ed Elisabetta.

Grazie di cuore!

Martina

*Donne mie illudenti e illuse che frequentate le università liberali,
imparate latino, greco, storia, matematica, filosofia;
nessuno però vi insegna ad essere orgogliose, sicure, feroci, impavide.*

*A che vi serve la storia se vi insegna che il soggetto
unto e bisunto dall'olio di Dio è l'uomo
e la donna è l'oggetto passivo di tutti i tempi?
A che vi serve il latino e il greco se poi piantate tutto in asso
per andare a servire quell'unico marito adorato
che ha bisogno di voi come una mamma?*

*Donne mie impaurite di apparire poco femminili,
subendo le minacce ricattatorie dei vostri uomini,
donne che rifuggite da ogni rivendicazione
per fiacchezza di cuore e stoltezza ereditaria e bontà candida e onesta.
Preferirei morire piuttosto che chiedere a voce alta
i vostri diritti calpestati mille volte sotto le scarpe.*

*Donne mie che siete pigre, angosciate, impaurite,
sappiate che se volete diventare persone e non oggetti,
dovete fare subito una guerra dolorosa e gioiosa,
non contro gli uomini, ma contro voi stesse
che vi cavate gli occhi con le dita per non vedere le ingiustizie che vi fanno.
Una guerra grandiosa contro chi vi considera delle nemiche,
delle rivali, degli oggetti altrui;
contro chi vi ingiuria tutti i giorni senza neanche saperlo,
contro chi vi tradisce senza volerlo,
contro l'idolo donna che vi guarda seducente
da una cornice di rose sfatte ogni mattina
e vi fa mutilate e perse prima ancora di nascere,
scintillanti di collane, ma prive di braccia, di gambe,
di bocca, di cuore, possedendo per sbaglio
solo un amore teso, lungo, abbacinato e doveroso
(il dovere di amare ti fa odiare l'amore, lo so)
un amore senza scelte, istintivo e brutale.*

*Da questo amore appiccicoso e celeste dobbiamo uscire,
donne mie, stringendoci fra noi per solidarietà di intenti,
libere infine di essere noi intere, forti, sicure,
donne senza paura.*

Dacia Maraini, *Donne mie illudenti e illuse*
da *Donne mie* – 1974.

Indice

Introduzione.....p. 1

CAPITOLO 1. Le origini storico-sociali del neofemminismo negli Stati Uniti e in Italia:

parallelismi e differenze.....p. 7

1.1 Caratteri generali della “seconda ondata” del Movimento.....p. 7

1.2 Le radici del neofemminismo americano degli anni Sessanta-Settanta.....p. 10

1.2.1 *La denuncia di Betty Friedan allo stereotipo di donna americana*.....p.10

1.2.2 *L’origine della ribellione della donna americana*.....p.14

1.3 Le specificità del neofemminismo nel contesto italiano.....p.18

1.3.1 *Periodizzazione: fasi, peculiarità e contraddizioni interne*.....p. 19

1.3.2 *Una «rivolta nella rivolta»: analogie e differenze nei rapporti tra neofemminismo italiano e Sessantotto*.....p. 20

1.3.3 *Le leggi delle donne in un’Italia che cambia*.....p. 25

1.4 Riconoscersi come donne nell’autocoscienza e nel separatismo.....p. 30

CAPITOLO 2. Il movimento neofemminista nell’arte statunitense: critica,

origine e sviluppo.....p. 34

2.1 Definire e comprendere l’arte ‘femminista’.....p. 34

2.2 Il contributo saggistico delle teoriche anglo-americane alla storia e alla critica d’arte

femminista.....p. 37

2.2.1 *Linda Nochlin: la nascita della storia e della critica d’arte femminista*.....p. 38

2.2.2 *Lucy R. Lippard: una critica d’arte rivolta al cambiamento*.....p. 44

2.2.3 *Rozsika Parker e Griselda Pollock: l’interferenza delle gerarchie e del genere nell’arte*.....p. 48

2.3 Da oggetto a soggetto: il corpo femminile come veicolo di protesta nella società e mezzo espressivo nell’arte.....p. 53

2.3.1 *Artiste in un mondo di uomini: i corpi ribelli di Fluxus*.....p. 56

2.3.2 *Corpi trasgressivi, corpi scandalosi*.....p. 64

2.3.3 *Corpi sensuali, corpi stereotipati*.....p. 66

2.3.4 *Corpi scultorei, corpi mutevoli*.....p. 68

2.4 Sconfinare nell’arte concettuale.....p. 70

2.4.1 *Martha Rosler*.....p. 71

2.4.2 <i>Adrian Piper</i>	p. 72
2.4.3 <i>Eleanor Antin</i>	p. 73
2.4.4 <i>Martha Wilson</i>	p. 74

CAPITOLO 3. Organizzazioni, collettivi, spazi ed esposizioni al femminile

negli Stati Uniti	p. 78
3.1 Costa Est: New York	p. 81
3.1.1 <i>WAR. e la prima esposizione d'arte femminista</i>	p. 82
3.1.2 <i>L'AHWC, le proteste contro il Whitney Museum e la mostra "26 Contemporary Women Artists"</i>	p. 84
3.1.3 <i>WIA e la mostra "Women Choose Women"</i>	p. 86
3.1.4 <i>Spazi espositivi: il Women's Interart Center e l'A.I.R.</i>	p. 87
3.1.5 <i>Le mostre del 1977 al Brooklyn Museum</i>	p. 89
3.1.6 <i>Indagini statistiche: presenze femminili al Guggenheim, MoMA e Whitney</i>	p. 91
3.2 Costa Ovest: Los Angeles	p. 92
3.2.1 <i>La West-East Bag: una rete di unione tra le due coste</i>	p. 92
3.2.2 <i>L'istituzione del LACWA e la protesta contro il LACMA</i>	p. 94
3.2.3 La costruzione di una comunità femminista forte: dal FAP al Woman's Building e Dinner Party	p. 97
<i>Programmi educativi: il Women's Art Program e il Feminist Art Program</i>	p. 97
<i>Un progetto collaborativo: l'esposizione di Womanhouse</i>	p. 101
<i>La creazione di Womanspace e il Woman's Building</i>	p. 111
<i>La storia del femminismo in un altro progetto collaborativo: "Dinner Party" di Judy Chicago</i>	p. 114
3.3 Stati Uniti medio-occidentali: Chicago	p. 118
3.3.1 <i>L'Artemisia Gallery</i>	p. 119

CAPITOLO 4. Il movimento artistico neofemminista in Italia: analisi storico-critica.....p. 127

4.1 Specificità, difformità, anomalie e problematiche	p. 127
4.1.1 <i>Fare la 'differenza' anche nell'arte</i>	p. 128
4.1.2 <i>Il 1978 in una mostra</i>	p. 130
4.1.3 <i>A monte del problema: l'arretratezza critica, la diffidenza del mercato e il legame ambiguo con le istituzioni</i>	p. 132
4.1.4 <i>Altre differenze con il contesto statunitense</i>	p. 138

4.1.5 <i>Arte e militanza politica in tre diversi rapporti</i>	p. 144
4.2 Artiste in un mondo maschilista e misogino tra discriminazione e legittimazione	p. 146
4.2.1 <i>Il caso di Marisa Merz</i>	p. 150
4.2.2 <i>La visibilità di Carla Accardi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni</i>	p. 157
4.2.3 <i>Presenze femminili alla Quadriennale di Roma e alla Biennale di Venezia</i>	p. 164
4.3 La critica d'arte al femminile e femminista	p. 168
4.3.1 <i>Carla Lonzi e la riflessione sulla creatività</i>	p. 169
4.3.2 <i>La ripresa dei temi della creatività e del genio in Cloti Ricciardi</i>	p. 174
4.3.3 <i>Federica Di Castro e il ruolo della donna nella definizione della creatività femminile</i>	p. 177
4.3.4 <i>Esistono veramente una creatività e un'arte 'al femminile'?</i>	p. 179
4.3.5 <i>La necessità di riscrittura di una storia dell'arte 'al femminile'</i>	p. 181
4.3.6 <i>La 'Linda Nochlin' italiana: Simona Weller, il «complesso di Michelangelo» e la questione della creatività</i>	p. 184
4.3.7 <i>Sauzeau Boetti e il dibattito sulla «capacità negativa» femminile</i>	p. 189
CAPITOLO 5. Gli sviluppi dell'arte neofemminista in Italia, le organizzazioni separatiste e le mostre al femminile	p. 193
5.1 La fotografia come strumento di indagine e come mezzo per la definizione di una nuova identità	p. 193
5.1.1 <i>Il ritratto fotografico per decostruire ed eliminare gli stereotipi e reinventare la femminilità</i>	p. 199
5.1.2 <i>La fotografia come reportage della condizione quotidiana femminile</i>	p. 207
5.1.3 <i>Fotografare per raccontarsi: il caso di Carla Cerati</i>	p. 210
5.1.4 <i>Fotografare per specchiarsi e rispecchiarsi</i>	p. 212
5.1.5 <i>La fotografia come supporto alla creazione di un nuovo linguaggio 'al femminile'</i>	p. 215
5.2 Cooperative, associazioni e collettivi artistici gestiti da donne	p. 222
5.2.1 <i>La Cooperativa di via Beato Angelico</i>	p. 223
5.2.2 <i>L'Associazione "Donna & Arte"</i>	p. 225
5.3 Le mostre al femminile	p. 227
5.3.1 <i>Le mostre di Romana Loda e il suo contributo al riconoscimento dell'arte delle donne in Italia</i>	p. 229
5.3.2 <i>L'omaggio di Simona Weller alle artiste romane del XX secolo</i>	p. 236

5.3.3 <i>Le mostre femminili alla Galleria di Porta Ticinese</i>	p. 238
5.3.4 <i>“Materializzazione del linguaggio”: l’ingresso delle donne alla Biennale di Venezia</i>	p. 242
5.3.5 <i>Lea Vergine e “L’altra metà dell’avanguardia”: il reinserimento delle artiste nella storia dell’arte</i>	p. 247
Conclusioni	p. 256
Elenco delle immagini	p. 264
Bibliografia	p. 269
Sitografia	p. 284

Introduzione

Il tema e gli obiettivi della tesi

Chi per professione o per puro interesse legge, studia e si rapporta direttamente con la storia dell'arte, può aver facilmente riscontrato e constatato come la maggior parte dei manuali di studio siano quasi totalmente privi di biografie significative di donne artiste, così come ben poche siano le monografie interamente a loro dedicate. Tralasciando quelle che sono alcune delle grandi personalità contemporanee attive soprattutto nel XX e XXI secolo, quali ad esempio le celebri Marina Abramović, 'sacerdotessa' della performance e autorevole esponente della ricerca performativa internazionale, oppure Frida Kahlo, pittrice messicana diventata un'icona famosa e *mainstream* soprattutto in questi ultimi anni per via della sua vita sfortunata e travagliata, solamente poche sono le donne artiste accennate, occupando giusto qualche riga o facciata con le loro vicende biografiche, quando invece meriterebbero sicuramente più spazio e attenzione. Nettamente e ingiustamente predominante risulta essere invece il numero di nomi maschili di artisti, le cui doti e capacità, non così diverse o migliori rispetto a quelle delle donne, sono talvolta così estremamente elevate ed esaltate, che fanno di essi non solo dei pionieri delle diverse correnti artistiche, ma anche dei veri e propri 'geni' e prodigi dell'arte, contribuendo ulteriormente ad oscurare e a mettere totalmente in ombra la controparte femminile.

L'idea di questa tesi, maturata circa un anno fa, nasce dalla volontà personale di indagare più a fondo il problema dell'apparente 'assenza' e dell'invisibilità della donna artista nel panorama e nel mercato artistico internazionale dello scorso secolo. Si tratta di una tematica quanto meno complessa, la quale rimase pressoché taciuta e all'oscuro per lungo tempo, per poi emergere con grande impeto e forza già con i movimenti delle suffragette, ma soprattutto a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento, protraendosi anche nei decenni successivi fino al giorno d'oggi, costituendo quindi una questione ancora parzialmente irrisolta. Il motivo della comparsa a livello internazionale di questo problema in quegli anni è evidente e costituisce una conseguenza diretta di un fenomeno sociale ben più grande e significativo: proprio in quel periodo infatti, soprattutto a partire dalle vicende sessantottine e con l'esplosione del movimento transnazionale del neofemminismo, prima negli Stati Uniti e poi in Europa e quindi in Italia, le questioni della donna nella società divennero sempre più impellenti e il problema della poca

considerazione delle artiste era solamente uno dei tanti, che comunque esigeva anch'esso di una risposta e di un intervento concreto immediato.

In quegli anni, tra le donne che con grande rabbia e coraggio scesero nelle piazze delle diverse città per rivendicare i loro diritti legati strettamente alla vita sociale, privata e politica, ponendosi contro ogni tipo di stereotipo che veniva loro imposto, vi erano anche molte critiche, storiche dell'arte e soprattutto artiste. Queste, oltre a tradurre in arte le tematiche 'calde' della protesta femminista, sentivano anche il bisogno di lottare per far valere i loro diritti strettamente connessi al mondo e al sistema dell'arte, per ricevere così più spazio, più attenzione e mettere definitivamente fine al problema dell'esclusione del genere femminile non solo dai manuali di storia dell'arte, ma anche dai principali musei e istituzioni, così come anche dalle più importanti e prestigiose rassegne nazionali e internazionali.

Prendendo come riferimento geografico il duplice contesto statunitense e italiano nel periodo compreso tra gli anni Sessanta e Ottanta, questa tesi ha quindi come scopo quello di indagare, analizzare e far riflettere come le artiste e le critiche d'arte di quegli anni reagirono con tenacia a questa marginalizzazione ed esclusione, come si organizzarono tra loro mediante l'istituzione di mostre e rassegne separatiste, così come anche tramite la fondazione di collettivi e associazioni, appositamente creati per far fronte comune e ottenere riconoscimento e legittimazione. Lo studio si focalizza inoltre sui principali linguaggi estetici e artistici da loro adottati, facenti uso principalmente del corpo per esprimere a pieno la loro frustrazione, la loro rabbia, il loro disprezzo verso un mondo dell'arte da sempre totalmente patriarcale, maschilista, sessista e ostile nei loro confronti. Si avrà modo di notare come furono differenti i loro modi di esprimersi, diversi i mezzi e i modi di lavorare da loro adottati, ma come fosse al tempo stesso comune a tutte loro la voglia di iniziare a cambiare definitivamente e indelebilmente la genesi secolare della storia dell'arte.

La struttura e l'articolazione della tesi

A livello di trattazione della tematica, si è scelto di suddividere la tesi in cinque capitoli, articolati a loro volta in sotto capitoli e paragrafi, secondo una struttura piuttosto semplice ed efficace. Il primo vuole essere esclusivamente un capitolo introduttivo, utile a fornire una panoramica generale del contesto storico-sociale e politico di quegli anni, basata sul confronto tra il modello di neofemminismo statunitense con quello italiano e sulle relative affinità e/o differenze. Per quanto riguarda il contesto statunitense, sicuramente

significativa fu la pubblicazione nel 1963 del saggio di Betty Friedan *La mistica della femminilità*, il quale fece scalpore sconvolgendo l'intera America, contribuendo a far riflettere per la prima volta e in maniera significativa sulla condizione frustrante e di malessere vissuta dalle donne, da sempre vittime di stereotipi che impedivano loro di condurre una vita all'insegna di una completa realizzazione personale e professionale.

La pubblicazione di questo libro fu in tutti i sensi la 'goccia che fece traboccare il vaso', portando come conseguenza diretta alla ribellione delle donne americane che iniziarono finalmente a difendere i loro diritti mediante apposite organizzazioni, -una tra queste fu sicuramente la NOW, capeggiata da Betty Friedan stessa- e manifestazioni per decostruire e smontare ogni tipo di *clichè* o modello di femminilità loro imposto.

L' 'ondata' contestataria si ripercosse negli anni successivi anche nel nostro Paese, come conseguenza diretta delle vicende del Sessantotto, con il quale le donne ebbero un legame di derivazione diretta, ma anche in parte di oltrepassamento. Condividendo con i giovani la generale volontà di cambiare radicalmente la società, esse riuscirono infatti a presentare direttamente e separatamente le loro problematiche personali e private, trasformandole in problemi politici, quindi traducendoli concretamente in riforme e leggi apposite che le tutelassero. Ciò che univa ideologicamente e anche fisicamente le donne di entrambi i contesti geografici era sicuramente la condivisione delle stesse pratiche, vale a dire il separatismo e l'autocoscienza, le quali divennero comuni anche tra le artiste, caratterizzando così buona parte dei collettivi autonomi che si formarono per dar vita ad un'arte completamente nuova negli intenti e nelle finalità.

Il secondo capitolo si immerge maggiormente nella questione artistica, prendendo in analisi esclusivamente il contesto statunitense, dove nacque la prima arte e la prima critica d'arte a tutti gli effetti 'femministe'. Ben presto ci si rese conto come queste due discipline fossero dei potenti strumenti in grado di rivoluzionare e rimettere in discussione la posizione sociale e artistica della donna, tanto che dagli anni Settanta numerose furono le critiche e le storiche che esposero le loro teorie e i loro punti di vista. Fu un particolare scritto pubblicato nel 1971 che aprì definitivamente la strada alla storia dell'arte femminista, lo stesso scritto che, tra l'altro, ha fornito l'*input* per la stesura di questa tesi. Si tratta del saggio di Linda Nochlin intitolato *Why have there been no great women artists?*, il quale sancì per la prima volta la nascita di una nuova consapevolezza sulla posizione sociale delle artiste, diventando una vera e propria pietra d'angolo, oltre che una fondamentale e ancora attuale lezione metodologica di storia dell'arte. L'intervento di Nochlin che cercò di trovare delle risposte concrete alla domanda "Perché non ci sono

state grandi artiste?”, trovò un’eco, un proseguimento della trattazione della tematica in numerose e successive pubblicazioni critiche, da parte di personalità di spicco come Lucy R. Lippard, Griselda Pollock e Rozsika Parker.

Sempre nel corso del secondo capitolo si analizza successivamente la centralità e l’importanza assunte da parte del corpo femminile, che da ‘oggetto’ subordinato di raffigurazione artistica, divenne finalmente un soggetto attivo, un segno artistico utile per la rappresentazione di sé. Le artiste americane fecero uso della propria corporeità in modi assolutamente diversi, sperimentali, trasgressivi e scandalosi per parlare di tematiche attuali che indirettamente o meno le interessavano. A tal proposito, Fluxus fu per alcune di loro un movimento catalizzatore e innovatore della filosofia e della pratica femminista, che consentì un uso assolutamente libero e disinvolto del corpo femminile, contrapposto alla passività a cui era stato costretto dal mondo culturale e istituzionale.

Anche al di fuori di Fluxus, altre artiste e performer fecero del corpo il loro strumento linguistico, segno ancestrale e mezzo artistico prediletto, mettendo però in evidenza e criticando tutti gli stereotipi e i canoni di bellezza e perfezione che all’epoca venivano diffusi dai *mass media* e dalle riviste. L’ultima parte del capitolo tratta invece come alcune artiste si servirono dell’arte concettuale, all’epoca dominata interamente dall’uomo e dal maschilismo, per indagare e analizzare valori, concetti e tematiche centrali nella riflessione femminista, quali ad esempio l’identità, la soggettività e l’alterità, trovando quindi una possibile interazione tra questo tipo di arte e gli sforzi femministi.

Il terzo capitolo si propone di analizzare concretamente il lato ‘attivista’ della protesta femminista delle artiste e delle critiche americane, rispettivamente nella Costa Est, nella Costa Ovest e nel *Midwest* degli Stati Uniti. In seguito a una serie di indagini statistiche di tipo quantitativo, relative alla scarsa presenza di nomi femminili all’interno dei più prestigiosi musei americani, ma anche nell’ambito di celebri esposizioni, rassegne nazionali e internazionali, artiste e critiche decisero di unirsi e far fronte comune, organizzando proteste, scioperi e manifestazioni contro le istituzioni tradizionali dell’arte, dando vita a collettivi, organizzando mostre, allestendo spazi espositivi e gallerie esclusivamente di stampo separatista. L’attivismo colpì anche la sfera inerente alla didattica: una parte significativa del capitolo è dedicata infatti ad analizzare quello che fu a tutti gli effetti il primo programma educativo dedicato esclusivamente alle studentesse del Fresno State College e inaugurato nell’autunno del 1971 al CalArts di Valencia. Fu un’iniziativa che contribuì a creare un maggior sentimento di coesione e vicinanza tra le

artiste e le studentesse, che si concretizzò successivamente in un progetto comune e collettivo, vale a dire *Womanhouse*, l'esposizione inaugurale del programma, la quale ispirò *Dinner Party*, il successivo progetto di Judy Chicago basato interamente sulla collaborazione e considerata ancora oggi come una delle opere più importanti dell'arte femminista.

Il quarto capitolo si occupa di analizzare come il movimento artistico femminista originato negli Stati Uniti abbia avuto una ripercussione diretta anche in Italia, sebbene maggiori fossero le differenze piuttosto che le somiglianze con il suo 'modello pilota'. Si avrà modo di notare e constatare come il nostro Paese presentasse delle problematiche diverse rispetto agli Stati Uniti, tra cui ad esempio una evidente arretratezza accademica e di mercato che in parte influirono negativamente. Inoltre, in Italia il mondo dell'arte, dominato anch'esso e forse in maniera più 'pesante' dalla presenza maschile, era uno spazio ancor meno ospitale e meno aperto nei confronti delle artiste, le quali non fecero fronte compatto e comune come fecero invece le statunitensi, sentendosi per lo più unite non tanto nell'arte, quanto piuttosto nell'ideologia e nella militanza femminista. L'Italia fu quindi un terreno meno fertile dal punto di vista artistico e l'arte stessa non costituiva un interesse così primario e da riformare nell'immediato.

Sebbene le disparità tra uomo e donna fossero maggiormente evidenti a livello artistico, alcune artiste italiane riuscirono comunque a fare carriera, grazie soprattutto a legami di parentela o sentimentali che riuscirono ad instaurare con artisti o personalità celebri nel mondo dell'arte. Una parte del capitolo si dedica infatti all'operato di alcune personalità significative, tra cui ad esempio Marisa Merz, moglie del grande Mario Merz e unica presenza femminile all'interno dell'avanguardia artistica dell'Arte Povera. Successivamente, avvalendosi di appositi studi statistici, si vuole mettere in evidenza la discriminazione subita dalle artiste all'interno di prestigiose rassegne internazionali, in questo caso la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia, dove il numero delle donne è sempre stato in netta minoranza rispetto a quello degli uomini. L'ultima parte del capitolo è interamente dedicata allo sviluppo della critica d'arte femminista italiana, che riprese in parte gli argomenti avanzati da quella americana, ampliandola ulteriormente mediante l'indagine su tematiche quali l'effettiva esistenza di una 'creatività' e di un 'genio' connotati al femminile.

Infine, nel quinto e ultimo capitolo si analizzano più concretamente quelli che furono gli sviluppi dell'arte neofemminista in Italia, un tipo di arte che sebbene non così fiorente come negli Stati Uniti, denotò particolari e caratteristiche specifici. Qui si analizza come

il *medium* fotografico assunse centralità nell'operato di molte artiste e fotografe italiane, questo perché, oltre ad essere una forma d'arte in via di espansione che consentiva una grande libertà di espressione, era in grado di far riflettere in modo profondo su aspetti quali l'identità, la rappresentazione di sé, la creazione di stereotipi, permettendo inoltre di trattare le problematiche sociali dell'epoca grazie al suo approccio di tipo documentaristico. Successivamente si analizza la nascita di apposite cooperative, collettivi e associazioni, così come l'organizzazione di mostre e rassegne totalmente al femminile che segnarono in modo significativo l'inizio del reinserimento e l'ingresso delle donne nel mondo dell'arte. Il preludio di un lungo percorso di legittimazione che ancora oggi è in via di definizione.

Capitolo primo

Le origini storico-sociali del neofemminismo negli Stati Uniti e in Italia: parallelismi e differenze

Il femminismo ha inizio quando la donna cerca la risonanza di sé
nell'autenticità di un'altra donna,
perché capisce che il suo unico modo di ritrovare sé stessa è nella sua specie.¹

C. Lonzi

1.1 Caratteri generali della “seconda ondata” del Movimento

Il movimento del neofemminismo che iniziò negli anni Sessanta e durò fino agli anni Ottanta del Novecento, è considerato tutt'oggi un fenomeno sociale complesso e articolato, difficile da analizzare e da ricostruire storicamente in modo preciso e al tempo stesso presenta svariate contraddittorietà nei caratteri specifici che lo compongono. Si può parlare di esso come femminismo della “seconda ondata”, poiché prima di quegli anni, la donna si era già movimentata per diverse ragioni politiche e/o sociali che la riguardavano personalmente e collettivamente. Prima di analizzare però nello specifico le complessità e le ripercussioni di questo fenomeno nel XX secolo, è necessario risalire ad una più generale definizione del termine ‘femminismo’ e a tale scopo possiamo fare affidamento alla voce fornita da Emma Schiavon, in *Glossario. Lessico della differenza*.² Come lei ha argomentato, il femminismo generalmente fu un fenomeno che presentò delle complessità che non si possono paragonare ad altri avvenimenti politici, proprio per la sua peculiarità di essere stato un movimento multiforme, eterogeneo ed esteso, sia dal punto di vista cronologico che geografico, ma avente come caratteristica univoca quella di coinvolgere in prima persona le donne.

Più in generale, il movimento delle donne mise in campo nel corso dei secoli diverse questioni sociali e politiche, quali ad esempio la lotta per i diritti civili e per l'educazione,

¹ Lonzi, C., *Manifesto, Rivolta Femminile*, Milano, gennaio 1972.

² *Glossario. Lessico della differenza*, a cura di Ribero, A. Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile, Torino, Commissione Regionale per la Realizzazione delle Pari Opportunità tra Uomo e Donna, 2007.

la necessità di cambiare i valori della famiglia patriarcale, la divisione tra sfera pubblica e sfera privata, coinvolgendo singole personalità, ma anche diversi gruppi nei quali vi erano anche molte artiste e letterate, unite tra loro dagli stessi intenti e obiettivi. Dal momento che il femminismo seguì differenti linee strategiche, possiamo dedurre come oggi sia ancora difficile il tentativo di delineare un quadro complessivo specifico e omogeneo, quindi è auspicabile parlare non di ‘femminismo’ ma piuttosto di ‘femminismi’.³ Elda Guerra ha spiegato infatti come la declinazione al plurale della parola è utile «per tentare di dare conto della pluralità delle forme, della molteplicità delle voci e dei gesti in cui si è incarnata l’espressione della soggettività femminile, in termini di soggettività politica».⁴ Un’altra definizione più specifica del termine è quella fornita da Yasmine Ergas che parlò del femminismo come un insieme di «teorie e pratiche storicamente variabili, incentrate sulla costituzione e sull’ampliamento della sfera di poteri in capo a soggetti femminili».⁵

Un altro elemento che accomuna tutti i movimenti femministi delle diverse epoche, come spiega Emma Schiavon, fu la loro comparsa imprevista caratterizzata da un successivo allargamento inarrestabile del fenomeno, che vide poi infine una stagione di declino e conseguente ritiro. Le tematiche riguardanti le donne, da sempre in un certo senso sottovalutate, furono sempre presenti a livello sociale ma vi furono altresì dei periodi di transizione in cui mancarono i presupposti per farle emergere e vennero quindi in un certo senso ‘messe a tacere’ e nascoste da problematiche ben più rilevanti e importanti. Per tale motivo la metafora più adatta per descrivere i diversi movimenti femministi è proprio quella dell’“onda” o “ondata” che va e che torna continuamente e incessantemente, la cui prima in assoluto si registrò tra la fine del XIX secolo e l’avvento della Prima guerra mondiale; ma c’è comunque da dire che il femminismo in generale ebbe alle sue spalle una lunga tradizione secolare.⁶

Il termine ‘neofemminismo’, secondo quanto riporta Aida Ribero, identifica quindi il Movimento internazionale delle donne nato verso la fine degli anni Sessanta del Novecento⁷, il quale diede una decisiva svolta al tema della condizione della donna nella

³ *Ivi*, pp. 106-07.

⁴ Guerra, E., *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti T., Scattigno A. Roma, Viella, 2005, p. 26.

⁵ Ergas Y., *La costituzione del soggetto femminile: il femminismo degli anni '60/'70*, in *Storia delle donne-Il Novecento*, a cura di Thèbaud F., Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 569.

⁶ Schiavon E., *Femminismo*, in *Glossario*, a cura di Ribero, p. 110.

⁷ Nello specifico il neofemminismo nacque dai movimenti di contestazione sessantottini, nei quali si trovavano già i pretesti e le suggestioni per criticare la società patriarcale, quindi il femminismo faceva

comunità e prima di tutto nella famiglia, contesti entrambi dominati dalla cultura patriarcale, quindi dalla supremazia maschile.⁸ L'origine di tutto fu quindi una profonda delusione nelle donne generata da una società che non voleva aprirsi al cambiamento, continuando piuttosto a preferire i modelli culturali maschili tradizionali e secolari. Il motivo per cui esso possa denominarsi anche femminismo di "seconda ondata" è dovuto quindi al fatto che l'attenzione non venne più posta come in passato sulla richiesta di uguaglianza e assimilazione al mondo maschile⁹, ma il *focus* venne spostato su una più ampia gamma di questioni, nello specifico sulle differenze tra uomini e donne e soprattutto sulla diversità del pensiero e del modo di pensare femminile rispetto a quello maschile, senza tralasciare però l'importanza dell'obiettivo di tenere conto delle peculiarità femminili, valorizzando le donne e garantendo l'uguaglianza di genere. Il termine più utilizzato per questo periodo non fu più quello di 'emancipazione'¹⁰ ma di 'liberazione', intendendo che la donna, in quanto oppressa e da sempre svalutata, dovesse innanzitutto indagare a partire dal proprio interno per "liberare sé stessa" dai vincoli e dai limiti della cultura patriarcale. Il modello emancipazionista, bersaglio critico del neofemminismo, venne quindi rinnegato perché rappresentante un modello di integrazione sociale e di omologazione forzata alla società maschile.

Come affermò Carla Lonzi, una delle principali teoriche del femminismo, «l'autenticità del gesto di rivolta»¹¹ non doveva percorrere il terreno dell'uguaglianza, non mirava all'integrazione diretta delle donne, ma voleva soprattutto e prima di tutto ricostruire la coscienza soggettiva femminile. Solamente indagando nel profondo, le donne riuscirono a riappropriarsi del proprio mondo interiore e della realtà del mondo esterno,

parte dell'universo estremistico di quegli anni; Giachetti D., *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta femminile*, Roma, DeriveApprodi, pp. 8-9.

⁸ *Ivi*, pp. 172-74.

⁹ La prima ondata del femminismo che iniziò intorno alla metà dell'Ottocento, fu quella delle suffragette che lottarono per ottenere l'allargamento del suffragio, ovvero del diritto di voto, anche alle donne. In questo periodo il femminismo si concentrò specialmente su rivendicazioni di natura politica, oltre che sulla parità tra i sessi nel diritto di famiglia. Questi obiettivi vennero raggiunti dalla maggior parte del mondo occidentale solamente intorno agli anni Venti del Novecento; Servergnini C., *Dalle suffragette agli anni '90, breve storia del movimento femminista*, «La Stampa», 05/03/2016; < <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/03/05/news/dalle-suffragette-agli-anni-90-breve-storia-del-movimento-femminista-1.36737026> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

¹⁰ Dietro il concetto stesso di emancipazione le femministe vedevano un modo per riconoscere la supposta debolezza del sesso femminile; *Il contesto storico politico*, in Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2013, p. 7.

¹¹ Carla Lonzi affermò: «Noi cerchiamo l'autenticità del gesto di rivolta e non la sacrificheremo né all'organizzazione né al proselitismo»; Cit. Manifesto di Rivolta Femminile, in *I movimenti femministi in Italia*, a cura di Spagnoletti R., Roma, Savelli, 1974, p. 94.

trasformando il loro potenziale emotivo individuato con l'aggettivo di 'femminile', in una forza tesa a cambiare il mondo.¹² L'essere nata donna non fu più un limite o uno svantaggio a cui porre rimedio, ma diventò per la prima volta nella storia un 'valore', un punto da cui ripartire per poter abbattere finalmente la cultura, la società e l'egemonia politica segnate dal patriarcato.

1.2 Le radici del neofemminismo americano degli anni Sessanta-Settanta

1.2.1 La denuncia di Betty Friedan allo stereotipo di donna americana

Come ha ben sottolineato Elisabetta Bini, la storiografia statunitense ha per molto tempo trascurato lo studio della condizione della donna americana negli anni Cinquanta del XX secolo, accettando solo intorno agli anni Ottanta quella che fu l'interpretazione fornita dall'americana Betty Friedan.¹³ Prima ancora che in Italia, il Nuovo Femminismo o neofemminismo prese piede e si sviluppò anzitutto oltreoceano, ovvero negli Stati Uniti, in un periodo che si può ricondurre ad una data simbolica, il 1963. In quell'anno la Friedan¹⁴, influenzata fortemente dall'antecedente opera di Simone de Beauvoir, pubblicò *Mistica della Femminilità*, uno dei libri che maggiormente sconvolsero l'intera America poiché aveva toccato un tema a quel tempo scottante, creando così grande scalpore e portando le donne ad 'aprire gli occhi', a riconoscersi nelle parole dell'autrice e a riflettere profondamente per la prima volta sulla loro condizione frustrante.

¹² Lussana F., *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni Settanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, III, *L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, tomo 2, *Istruzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1998, p. 474-75.

¹³ Bini E., *Uno spaccato di storiografia di genere negli anni '50: il caso degli Usa*, «Contemporanea», gennaio 2003, 6, n. 1, p. 191.

¹⁴ Betty Friedan (Peoria, Illinois, 4 febbraio 1921- Washington, 4 febbraio 2006) fu un'attivista femminista e saggista statunitense, cofondatrice della National Organization of Women e membro fondatore della National Women's Political Caucus. Nel corso degli anni Settanta fu molto attiva nella battaglia per l'approvazione delle leggi sull'aborto, così come sul lavoro femminile e altri provvedimenti relativi ai diritti delle donne; Henderson M., *Betty Friedan (1921-2006)*, «Australian Feminist Studies», 22, n. 53, 24/06/2007, pp. 163-66; < <https://doi.org/10.1080/08164640701361725> >, (ultimo accesso: 24/09/2021).

Il libro inizia con una frase significativa che indentifica un particolare sentimento di scontentezza e infelicità della donna americana dell'epoca:

C'è un problema che per molti anni è rimasto sepolto, inespresso, nella mente delle donne americane. È una strana inquietudine, un senso di insoddisfazione che la donna americana ha cominciato a provare intorno alla metà del ventesimo secolo.¹⁵

Quello che Betty Friedan si propose con questo scritto, fu di indagare la causa di quel «problema inespresso», che presto si scoprì essere uno stato di malessere, nel quale erano immerse tutte le donne americane senza nessuna eccezione, causando in loro un vuoto interiore profondo. L'autrice riuscì a dare un nome a questa inquietudine, ovvero «malattia della casalinga»¹⁶, causata per assurdo proprio da tutte le lussuose comodità, dai prodotti del *boom* economico, vale a dire i primi elettrodomestici, ma anche dalle gioie apparenti che può dare l'essere parte di una famiglia, circondata dall'affetto dei figli, dalle cure e le attenzioni ossessive del marito. Nonostante i pregi propri di una vita agiata, la casalinga di classe medio-alta si trovava in un profondo stato di infelicità, dovuto essenzialmente dall'impossibilità di realizzarsi completamente e profondamente e di decidere per sé valutando una carriera che le consentisse di uscire dalle mura della propria casa, luogo dove si trovava nuovamente imprigionata.¹⁷

Friedan individuò l'origine di questo problema soprattutto nei *mass media*, quali riviste femminili¹⁸, pubblicità, cinema, la neonata televisione, i quali non fecero altro che creare uno stereotipo di donna ideale e totalmente 'femminile', che ben presto venne messo in discussione: era il *cliché* della *happy housewife*, vale a dire una casalinga felice, bella, preoccupata solamente del benessere suo, del marito e dei figli e interessata alle faccende

¹⁵ Friedan B., *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964 (ed. or. *The feminine mystique*, New York, Norton, 1963), p. 13.

¹⁶ *Ivi*, p. 18.

¹⁷ Durante la Seconda guerra mondiale le donne avevano sostituito gli uomini nelle fabbriche e nei lavori extradomestici quando questi erano impegnati al fronte. Quando il conflitto si concluse le donne furono costrette a tornare alle loro tradizionali occupazioni casalinghe, prendendosi cura della casa, del marito e dei figli; Cfr. Cavarero, A., Restaino, F., *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 27-28.

¹⁸ Alcuni titoli sono ad esempio il *Ladies' Home Journal*, il *Woman's Home Companion* e il *Reader's Digest*. Le riviste, così come la televisione, erano alcuni dei modi migliori per promuovere l'ideologia della donna 'perfetta', incoraggiandola ad adottare certi comportamenti, rifacendosi al modello di 'donna ideale'. Secondo la ricerca di Moskowitz, le narrazioni fornite dai *mass media* furono un fondamentale strumento per le donne per riconoscere la situazione sociale comune, ponendo quindi le basi per l'affioramento delle analisi femministe del decennio successivo; Cfr. Bini, *Uno spaccato di storiografia di genere*, pp. 198-99.

domestiche. Dopotutto cosa desiderare di più quando si vive agiatamente circondati di lussi e affetti familiari? Alle donne veniva chiesto solo il compito di adeguarsi a questo nuovo tipo di immagine che Betty Friedan chiamò «mistica della femminilità», una vera e propria ideologia-modello che tutte le donne avrebbero dovuto seguire per non rinunciare all'immagine di 'femminilità' diffusa dai mezzi di comunicazione; al tempo stesso veniva insegnato loro a compatire quelle donne che ambivano e miravano ad una professione, un'educazione più elevata e diritti politici.¹⁹

La donna americana degli anni Sessanta però non si rivedeva in questo stereotipo e si sentiva soffocare all'interno della propria «gabbia dorata», voleva libertà, voleva poter realizzare sé stessa e le proprie passioni, completare gli studi - senza interromperli da gravidanze o matrimoni²⁰- e ambire ad una carriera professionale che la potesse qualificare. Ma la «mistica della femminilità», mirava proprio a incoraggiare le donne a dubitare e ignorare la questione della loro identità e a ciò contribuiva anche la società che non consentiva loro la possibilità di maturare una propria personalità e di avere ambizioni esterne alla casa, portandola ad accettare passivamente questo ruolo assai limitante e frustrante.²¹

In un suo articolo, Raffaella Baritono ha sottolineato come il libro della Friedan in realtà fosse stato anticipato di ben dieci anni da un altro significativo contributo, il quale però appariva meno militante e clamoroso rispetto a *Mistica della Femminilità*: nel 1953 Selma James pubblicò *Il posto della donna* dove sottolineava già l'importante nesso sessualità-liberazione-riproduzione-produzione. Per la precisione, il saggio della James dimostrava già l'incoerenza presente tra la rappresentazione stereotipata delle donne veicolata dai *mass media* e quella che invece era la realtà discriminata vissuta dalle donne. Un'importante differenza esistente tra le due pubblicazioni, riguardò la visione di Selma James in merito al matrimonio, visto da lei come un passo fondamentale per l'indipendenza e la libertà della donna; contrariamente Friedan lo identificò come un'esperienza frustrante e negativa. Ad ogni modo il saggio della James avvertiva già a

¹⁹ Friedan, *La mistica della femminilità*, pp. 29-38.

²⁰ Secondo alcuni studi statistici, l'età media del matrimonio in America era passata da 24 a 22 anni per gli uomini e da 21 a 20 per le donne; Martins Lamb, V., *The 1950's and the 1960's and the American Woman: the transition from the "housewife" to the feminist*, «HAL», giugno 2011, p. 10.

²¹ La Friedan sosteneva: «La mia tesi è che il nocciolo del problema della donna d'oggi non sia sessuale; si tratta invece di un problema d'identità, provocato da un arresto della crescita o da un'evasione della crescita, che vengono perpetrati dalla mistica della femminilità»; *Ivi*, pp. 70-72.

quel tempo la necessità di un impellente cambiamento radicale della condizione della donna.²²

Sempre Raffaella Baritono ha affermato come il libro della Friedan fosse più che altro la «punta di un iceberg»²³ e le denunce da lei avanzate furono uno dei tanti motivi che innescarono definitivamente la scintilla del cambiamento operato dal neofemminismo americano, la cui data di inizio si può far risalire proprio all'anno di pubblicazione del libro. Si preannunciavano così anni irrequieti ma fruttuosi e densi di cambiamenti per favorire una migliore condizione della donna. Ben presto si capì quindi come la «trappola della casalinga» fosse solamente un'illusione, poiché effettivamente non vi erano dei vincoli fisici e concreti che trattenevano la donna a casa. Le vere 'catene' che intrappolavano la donna all'interno delle mura domestiche erano generate per lo più dalle mentalità delle donne stesse, modellate dagli stereotipi del tempo. Come ha affermato Vanessa Martins Lamb, il problema principale che tormentava le donne non era tanto la mancanza di femminilità, quanto piuttosto la società stessa che modellava non solo le menti delle donne, ma anche quelle degli uomini e dei bambini. Ben presto maturò la necessità di una vera e propria trasformazione a livello nazionale che avrebbe successivamente contribuito allo sviluppo della società e della cultura del futuro.²⁴

²² Cfr. Baritono, R., «Dare conto dell'incandescenza». *Uno sguardo transatlantico (e oltre) ai femminismi del lungo '68*, «Scienza & Politica», 30, n. 59, 2018, pp. 27-28.

²³ Baritono, R., *Il Femminismo americano degli anni '60. Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millett, Robin Morgan, Frances Beal e Gloria Anzaldúa*, «Storicamente», 4, 2008, p. 1.

²⁴ Cfr. Martins Lamb, *The 1950's and the 1960's and the American Woman*, pp. 39-45.

1.2.2 *L'origine della ribellione della donna americana*

Secondo quanto sostiene Jo Freeman, il Movimento di liberazione delle donne in America si manifestò mediante una infinita varietà di gruppi, stili ed organizzazioni. La politologa infatti distinse due rami del Movimento, quello “riformista” e quello “radicale”: la prima partizione si riferisce a quel movimento che nacque per primo ed era composto per lo più da attiviste anziane. Esso era formato da numerose organizzazioni, tra cui ad esempio il gruppo lobbista Women’s Equity Action League, e una fondazione legale, ossia lo Human Rights for Women. Gruppo principale di questo ambito riformista era però la National Organization of Women, brevemente NOW, che fu inoltre la prima delle organizzazioni ad essere formata. Questi gruppi erano sostanzialmente composti da donne e talvolta uomini che si occupavano prevalentemente di problemi riguardanti le donne e la sfera lavorativa, seguendo uno stile di organizzazione per lo più tradizionale con funzionari eletti e direttori.

Il ramo “radicale”, più giovane poiché formatosi negli anni Settanta, era sostanzialmente composto da molti gruppi minori impegnati in svariate attività, ma la Freeman ci tiene a chiarire che esso non nacque, come spesso si crede, nelle università, quindi nemmeno dai movimenti Students for a Democratic Society (SDS) e Student’s Nonviolent Coordinating Committee (SNCC). I membri di questo ramo erano prevalentemente giovani sotto i trent’anni, alcuni dei quali provenienti direttamente dalla New Left e dalle organizzazioni per i diritti civili e tendevano per lo più ad agire senza una precisa coordinazione. Nonostante le differenze, vi erano tuttavia alcune somiglianze tra i due rami, utili per comprendere i fattori coinvolti nella formazione del Movimento stesso; sicuramente una delle affinità era la condivisione del medesimo obiettivo, ovvero quello di formare e ‘riformare’, di dar nuova vita alle donne, intese come soggetto libero ed emancipato, avente il diritto di decidere per la propria vita, seguendo la propria volontà²⁵. Gli anni Sessanta del Novecento furono per gli Stati Uniti un periodo di estrema e profonda agitazione soprattutto a livello politico e sociale. Il decennio si era aperto con l’elezione presidenziale nel 1961 di John Fitzgerald Kennedy, vi fu il tentativo degli USA di invadere Cuba e nel contempo la guerra in Vietnam continuava a mietere vittime e ad arruolare i giovani. Tutti questi eventi non fecero altro che perpetuare uno stato generale di malumore che risvegliò la coscienza del popolo e dei giovani, facendo emergere così

²⁵ Cfr. Freeman, J., *The origins of the Women’s Liberation Movement*, «American Journal of Sociology», gennaio 1973, 78, n.4, *Changing Women in a Changing Society*, pp. 796-98.

le prime proteste di massa e i primi movimenti studenteschi contro la guerra e contro le istituzioni. Il contesto dei movimenti antiautoritari di quegli anni, vale a dire il movimento per la pace e il movimento per i diritti civili degli afroamericani contro la loro discriminazione e segregazione, assieme alla nascita del *Free Speech Movement* a Berkeley, furono il retroterra culturale ideale che consentì al movimento del neofemminismo statunitense di svilupparsi, adottando dalla protesta collettiva degli anni Sessanta pratiche tecniche e schemi teorici molto simili.²⁶ Questi anni di ribellione generazionale, ben presto produssero una profonda frattura tra i giovani che condividevano quelle esperienze di contestazione, nello specifico le donne cominciarono a guardare sé stesse per dare origine ad un movimento distinto, spinte anche dalle questioni e dalle esortazioni sollevate da Betty Friedan.²⁷ Sarah Evans, nelle ultime pagine del suo libro *Personal Politics* aveva sottolineato come le donne che partecipavano a questi movimenti della New Left avessero sperimentato una profonda contraddizione che si può riportare nella seguente frase:

They had to dare because within the same movement that gave them so much they were simultaneously thrust into subservient roles- as secretary, sex object, house-keeper, 'dumb chick'²⁸.

Questa situazione che sottovalutava profondamente la donna e la sua capacità, fu presa in analisi da due militanti del movimento, Casey Hayden e Mary King. Nell'autunno del 1965 in un documento intitolato *Sex and Caste: Kind of Memo* e che indirizzarono ad un numero di altre donne nei movimenti di pace e di libertà, paragonarono la condizione della donna a quella dei neri, trovando delle analogie, poiché entrambi erano soggetti definiti biologicamente e vittime di un sistema che li discriminava e li relegava ai margini delle strutture di potere; quindi molte donne del movimento cominciarono a paragonare questa condizione alle relazioni con i loro uomini, trovando una sbalorditiva somiglianza.²⁹ Facendo un passo indietro, il 1963 era stato un anno centrale poiché oltre

²⁶ Cfr. *Radici storiche culturali*, in Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, pp. 482-84.

²⁷ Cfr. Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, pp. 29-31.

²⁸ Evans, S., *Personal Politics*, New York, Alfred A. Knopf, 1979, p. 213.

²⁹ Women like black "seem to be caught in a common-law caste system that operates, sometimes subtly, forcing them to work around or outside hierarchical structures of power which may exclude them [...]. It is a caste system which, as its worst, uses and exploits women"; *Rebirth of Feminism*, in Hoshino Altbach,

alla pubblicazione del libro della Friedan, vi furono alcuni eventi importanti che contribuirono a mettere in luce i problemi delle donne. Il primo avvenimento riguardò nello specifico la Commission on the Status of Women, ovvero quell'associazione creata da Kennedy due anni prima e guidata da Eleanor Roosevelt. Con una relazione apposita la Commissione mise in risalto la situazione di discriminazione e disuguaglianza nella quale si trovavano le donne sia nel mondo del lavoro che dal punto di vista giuridico, assieme alla mancanza di servizi sociali di tutela.³⁰ Sempre nel 1963 venne approvata l'EPA (Equal Pay Act), una legge che mirava all'abolizione della disparità di sesso sui luoghi di lavoro. Anche se, nonostante ciò, la discriminazione sessuale continuò ad essere largamente prevalente all'interno del mondo del lavoro, l'EPA ebbe comunque un forte impatto.³¹

Gli anni successivi videro altri importanti eventi: nel 1966 durante la conferenza nazionale dell'associazione SDS (Students of a Democratic Society) si verificò quello che fu il primo gesto separatista in assoluto dal momento che un gruppo di donne decise di abbandonare il *workshop* che si era creato per discutere della «woman question».³² Nell'ottobre di quello stesso anno nacque la National Organization of Women (NOW), una delle prime forme di organizzazione e di lotta che difendeva i diritti civili delle donne, capeggiata da Betty Friedan. A tal proposito un articolo scritto da Maricla Tagliaferri su «Effe» si propone di indagare la nascita e il suo operato. Nel 1967 questa organizzazione che seguiva una via per lo più di lotta istituzionale, redisse la Carta dei Diritti della Donna, identificante alcuni fondamentali momenti di discriminazione nei confronti della donna.³³ Obiettivo principale del NOW infatti era quello di porre fine alle discriminazioni sulle donne in ambito lavorativo, di aumentare il numero della rappresentanza femminile nel governo, di rendere l'aborto una pratica legale e di costituire istituti d'infanzia per le madri lavoratrici. Nei suoi intenti prettamente liberali, non vi era l'obiettivo di smantellare il sistema prevalente, quanto piuttosto di aprirlo alle donne e alla loro partecipazione a livello pubblico e politico, favorendo un'uguaglianza giuridica tra i due sessi.

E., *From feminism to liberation*, Transaction Publishers, New Brunswick (USA) and London (UK), 2009, p. 25.

³⁰ *Ivi*, p. 2.

³¹ Martins Lamb, *The 1950's and the 1960's*, p. 51.

³² Cfr. Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, pp. 31-32.

³³ Tagliaferri, M., *Femminismo u.s.a., un tentativo di analisi*, «Effe», n. 5, maggio 1976.

Nonostante le lotte del NOW e i conseguenti successi legislativi, ben presto ci si accorse come la situazione della donna nella realtà sociale stesse cambiando, quindi il movimento arrivò a radicalizzarsi portando alla nascita di collettivi spontanei in tutto il territorio nazionale, indirizzati a organizzare spazi femminili autonomi e istituzioni femminili di tipo radicale.³⁴ Contrariamente all'ala liberale quindi, l'ala radicale del movimento, sostenitrice di una legislazione protettiva di diritti delle donne, si proponeva di 'liberare' a tutti gli effetti le donne dal dominio del patriarcato che opprimeva continuamente ogni aspetto delle loro vite private. Solamente con la separazione dalla politica tradizionale maschile e da quelle organizzazioni 'miste', le donne potevano ambire al cambiamento della loro condizione nella società.

Migliaia le donne che scesero nelle piazze e nelle strade mettendo in discussione le rappresentazioni sociali diffuse dall'appartenenza di genere. Il 1968 fu l'anno in cui il movimento insorse in modo clamoroso sulla scena pubblica con due manifestazioni di grande impatto: nel gennaio del 1968 venne inscenato il «funerale della femminilità tradizionale» presso il Cimitero nazionale dei caduti in guerra di Arlington; venne sepolta l'icona della sottomissione femminile, accanto ai simboli celebrativi della morte e dell'eroismo maschile. Il 7 settembre di quell'anno venne organizzata una protesta da parte del New York Radical Women alla quale circa cento donne presero parte, dandosi appuntamento ad Atlantic City in occasione dell'elezione di Miss America, con l'obiettivo di contestare gli stereotipi di bellezza ai quali le donne americane dovevano rifarsi, interrompendo la passerella delle Miss con lo slogan «No more miss America», spogliandosi letteralmente di vari indumenti simbolo della sottomissione femminile e protestando contro i canoni della bellezza femminile.³⁵

Entrambi questi eventi mediatici ebbero l'obiettivo di decostruire i modelli di femminilità che da sempre mercificavano il corpo della donna, ma quel 7 settembre 1968 fu considerato da molti come la data ufficiale della nascita del neofemminismo statunitense, un movimento che risvegliò in modo traumatico le menti di molte donne oltreoceano, diventando quindi un essenziale e unico modello per le femministe di diversi paesi; queste notizie fecero presto il giro del mondo, suscitando scalpore nei giornali italiani e

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Guerra, E., Musiani, E., *I movimenti delle donne dopo il '68: eredità o rottura?* «Storia e futuro», n.21, novembre 2009.

anticipando così l'ondata che si sarebbe sviluppata come un vero e proprio 'eco' nel nostro Paese.³⁶

1.3 Le specificità del neofemminismo nel contesto italiano

Come affermano Teresa Bertilotti e Anna Scattigno, il femminismo italiano degli anni Settanta è ancora oggi un tema di poco rilievo nella totalità della ricerca storica³⁷; la sua storia, che presenta caratteri distintivi e precisi, a differenza di altri Paesi è ancora per buona parte da scrivere, salvo alcune importanti ricerche già avviate.³⁸ A livello culturale e politico il femminismo italiano nacque in ritardo rispetto ai Paesi anglosassoni, subendo una mutazione dall'esempio statunitense che servì da modello-pilota. Allo stesso tempo subentrarono ad esso modelli di costume e nuovi stili di vita, che si diffusero rapidamente soprattutto tra le giovani *teenager*, diventando elementi di sostanziali trasformazioni sovrastrutturali. A livello culturale e politico il movimento italiano nacque e crebbe tra due movimenti, ovvero tra le lotte sessantottine e il movimento del Settantasette³⁹ riuscendo a cambiare profondamente la mente, la coscienza e la vita di migliaia di donne italiane.

Per comprendere meglio e focalizzarsi sulle particolarità della versione italiana del movimento, è utile fare affidamento allo studio condotto da Fiamma Lussana e pubblicato nel 1997.⁴⁰ Come ben spiega nell'introduzione al suo testo, è alquanto complesso analizzare e identificare nello specifico i caratteri del neofemminismo italiano e tale difficoltà è dovuta specialmente al suo carattere poliedrico, variegato, sfaccettato ed eterogeneo, poiché dentro al movimento nella sua totalità si rintracciano sia storie individuali una diversa dall'altra, così come anche diversi gruppi che non si riconoscono in una linea comune omogenea, ma al tempo stesso si individua un complesso ed intricato

³⁶ Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, p. 141.

³⁷ Introduzione, *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. vii.

³⁸ Rossi Doria, A., *Ipotesi per una storia del neofemminismo italiano*, in *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma, Viella, 2007.

³⁹ Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, p. 16.

⁴⁰ Laureatasi in Sociologia presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 1979, dal 1989 Fiamma Lussana fa parte del Comitato scientifico dell'Archivio storico delle donne "Camilla Ravera" presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma. Dal 1° ottobre 2005 è Professore Associato di Storia Contemporanea presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari. Lo scritto in questione è Lussana, F., *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni Settanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, III, *L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, tomo 2, *Istruzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1998; Lussana, F.; <
<http://aracneeditrice.com/index.php/autori.html?auth-id=flssfl>> (ultimo accesso: 02/08/2021).

intreccio del movimento con la storia politica del Paese. A ciò si devono sommare i diversi modi di esprimersi dei collettivi femministi che nacquero in questi anni, i quali mutarono in base alla collocazione geografica di riferimento, variando anche il modo di esprimersi. Compiere un lavoro di ‘ricucitura generale’ del movimento, facendo affidamento alle fonti scritte - volantini, opuscoli e manifesti quasi sempre senza data - e orali - spesso trascrizioni di registrazioni di interviste - e alla loro traduzione, è un’ulteriore difficoltà che va a sommarsi alle altre, quindi si può evincere la complicatezza nell’intraprendere un’ipotetica ricostruzione unitaria e omogenea della storia italiana del movimento.⁴¹

1.3.1 *Periodizzazione: fasi, peculiarità e contraddizioni interne*

Anna Rossi-Doria propone una periodizzazione precisa del movimento italiano, suddividendolo in quattro fasi aventi differenti peculiarità e contraddizioni interne. La prima fase che va dal 1968 al 1972, vide la nascita dei primi gruppi⁴² e la definizione delle premesse pratiche e teoriche del movimento; come contraddizione vi fu quella tra la cultura dell’individualismo radicale e liberale proveniente dagli Stati Uniti e le due principali culture politiche presenti in Italia, cattolica e marxista. La seconda fase si colloca nell’arco temporale che va dal 1972 al 1974, periodo che vide la formazione dei gruppi collettivi differentemente connotati dal punto di vista culturale ed ideologico. Durante questo periodo le donne cominciarono a premere per essere riconosciute sia come ‘oggetto’ che ‘soggetto’ della storia; la contraddizione che emerse in questo periodo fu per di più legata al carattere ‘utopico’ del movimento, poiché vennero posti degli obiettivi ma si faticò a raggiungerli, o meglio fu necessario del tempo perché si concretizzassero. La terza fase va da 1974 al 1976 vide l’emergere del protagonismo femminile, così come anche la diffusione delle idee e delle pratiche femministe. Fu un periodo che culminò con l’espansione del movimento e con l’approvazione di leggi fondamentali. Furono gli anni di massima visibilità sulla scena pubblica che si conclusero con il 1976, considerato l’anno di svolta che segnò l’inizio della parabola discendente. La quarta e ultima fase si colloca tra il 1977 e il 1979 e vide la crisi con la conseguente fine del movimento, dovuta

⁴¹ Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, pp. 476-77.

⁴² Il primo tra tutti è il Movimento di liberazione della donna (MLD), nato nel 1969, includendo al suo interno anche alcuni uomini. Il 1970 vide invece la nascita di Rivolta femminile, primo gruppo separatista con Carla Lonzi alla sua guida. Esso emerse con il manifesto intitolato *Sputiamo su Hegel* e rifiutava categoricamente l’uomo; Lombardi, M., *Il femminismo negli anni '70*; < <http://win.storiain.net/arret/num176/artic2.asp> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

in prevalenza alle contraddizioni sul tema dell'aborto. Contemporaneamente emersero conflitti all'interno dei gruppi di autocoscienza, portando a tensioni interne tra le donne che si allontanarono tra loro, dando vita a nuovi gruppi e collettivi.⁴³ Gli anni Ottanta segnarono una svolta con la nascita della nuova fase di "femminismo diffuso", quindi il movimento non morì definitivamente ma continuò a sopravvivere in molteplici forme, soprattutto culturali, quali ad esempio la nascita di centri, librerie delle donne e riviste che ebbero lo scopo di far percepire la loro continua influenza nella sfera pubblica.⁴⁴

1.3.2 *Una «rivolta nella rivolta»: analogie e differenze nei rapporti tra neofemminismo italiano e Sessantotto*

Se nel contesto statunitense il neofemminismo trasse le sue origini principalmente dal movimento per i diritti civili e pacifista, in Italia nacque successivamente, segnando quindi uno scarto temporale: quando nel 1968 gli Stati Uniti - anch'essi nel pieno dei moti di contestazione - videro già una piena espressione del movimento delle donne, in quel periodo a livello europeo e italiano vi era ancora un gran fermento, che portò solo successivamente ai primi gesti separatisti, con un andamento simile alla precoce vicenda statunitense.⁴⁵ La rivolta femminista italiana degli anni Sessanta-Settanta non scoppiò all'improvviso, ma vide i suoi albori esclusivamente proprio durante un momento di apertura sociale, vale a dire l'"onda anomala" del Sessantotto, con il quale le donne ebbero un legame in parte di derivazione diretta, ma in parte anche di oltrepassamento.⁴⁶ Nello specifico la rivolta delle donne nacque all'interno della rivolta radicale e generazionale caratteristica dei movimenti di contestazione studentesca di quei decenni, con i quali il femminismo aveva inizialmente numerose affinità e stesse idee politiche. Ma fu proprio dalla rabbia, dalle paure e dai malesseri esistenziali dei giovani che anche le donne cominciarono a sentirsi un soggetto autonomo, maturando desideri ed esigenze

⁴³ Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 46.

⁴⁴ L'espressione "femminismo diffuso" deriva direttamente dal titolo di un libro a cura di Calabrò A. R., Grasso, L., intitolato *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Franco Angeli, 2004; Gaballo, G., *Il movimento femminista alessandrino negli anni Settanta: storia e riflessioni*, Aa.Vv., «Quaderno di storia contemporanea», n. 40, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2006, pp. 65-66.

⁴⁵ Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 35.

⁴⁶ Fasoli, M. G., *Le donne e il '68: una rivolta nella rivolta*, «Benecomune», 28/06/2018, p. 1; < <https://www.benecomune.net/rivista/numeri/sessantotto-50/le-donne-e-il-68-una-rivolta-nella-rivolta/> > (ultimo accesso: 02/08/2021).

che, come nel caso degli Stati Uniti, solamente all'inizio furono comuni a quelle dei loro colleghi maschi. Lo sconvolgimento della normale vita quotidiana che fu causato da questi tumulti costrinse per la prima volta i giovani, donne comprese, a scegliere da che parte schierarsi all'interno della società.⁴⁷ Furono quindi proprio i giovani e le donne i nuovi 'attori sociali' che irrupero sulla scena politica degli anni Sessanta e, nel caso delle donne, le maggiormente coinvolte furono quelle appartenenti alle generazioni nate nel dopoguerra, le quali avevano vissuto a pieno i processi di modernizzazione della società italiana di quel decennio e avevano partecipato, così come i loro coetanei, alle nuove culture e ai nuovi stili di vita di quel periodo. Giovani e donne avevano in comune la voglia di cambiare le regole del comportamento sociale, prendendo parte alle occupazioni delle università, alle manifestazioni e al tempo stesso sperimentando nuovi comportamenti sessuali più liberi, con l'invenzione di nuove forme di relazione e di espressione della propria diversità.⁴⁸

Nel corso degli anni, gli studi e le ricerche riguardanti il neofemminismo italiano, si focalizzarono anche sulle relazioni esistenti con il fenomeno del Sessantotto. Fiamma Lussana ha affermato come tale attinenza è dovuta specialmente al fatto che la rivolta delle donne condivise inizialmente con quella degli studenti alcuni aspetti essenziali, che divennero il fondamento comune dei loro biasimi: alla base vi fu fondamentalmente la loro ribellione nei confronti dei modelli sociali e politici dell'epoca e la critica all'autoritarismo racchiudente al suo interno altre critiche più profonde, quali ad esempio quelle indirizzate alla scuola, alla chiesa e alla famiglia, considerate istituzioni coatte e autoritarie, cui la società aveva da sempre affidato funzioni formative fondamentali per i giovani. In particolare, la scuola, la famiglia e la cultura patriarcale contribuirono a isolare i giovani e a renderli profondamente frustrati e sensibili, proibendo loro qualsiasi tipo di intervento critico volto al cambiamento di questa loro condizione oppressiva e frustrante. Ciò che mise in relazione reciproca i due movimenti fu quindi il loro carattere profondamente antiautoritario e antistituzionale.⁴⁹

Un altro aspetto che accomunò i due movimenti riguardava la messa a punto di un nuovo tipo di politica che dedicasse una maggiore attenzione a quella che era la sfera privata. Sia il movimento studentesco che quello femminista evidenziarono l'assoluta necessità di riconoscere e trattare tutti quei problemi percepiti e considerati come 'impolitici' e per

⁴⁷ Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, cit. p. 8.

⁴⁸ Guerra, Musiani, *I movimenti delle donne dopo il '68*, pp. 2-3.

⁴⁹ Lussana, *Radici storiche e culturali*, in *Le donne e la modernizzazione*, p. 489.

le donne voleva dire poter finalmente sfuggire all' *hortus conclusus* della famiglia e dell'ambiente domestico, nei quali era da tempo 'rinchiusa', potendo finalmente trattare questioni che personalmente e intimamente la riguardavano.⁵⁰ Molte infatti furono le donne che scelsero di prendere parte alla Nuova Sinistra italiana, anche se per un breve periodo, valutando poi strade autonome e separatiste.⁵¹

Se inizialmente giovani e donne trovarono delle analogie nella condivisione di certi pensieri, ben presto si giunse ad una 'rottura' tra le due controparti e ad una successiva separazione delle donne dal movimento collettivo. Esse si resero conto come vi fossero molte difformità, incongruenze e questioni irrisolte e uno dei problemi principali era proprio quello riguardante la difficile relazione tra i due sessi. Fu in questo periodo infatti che nacquero i primi gruppi femministi intesi come unioni di sole donne organizzate autonomamente rispetto alle organizzazioni maschili. Sempre Lussana ha spiegato come sia perciò altrettanto fondamentale e necessario tenere distinti i due movimenti. Una prima differenza riguarda la questione dell'ostilità nei confronti della società e della cultura patriarcale. Se inizialmente il giovane maschio e la donna condivisero lo stesso percorso in qualità di 'alleati' contro l'opposizione alla società patriarcale, poi giunsero ad un bivio che li condusse a seguire strade piuttosto soggettive e autonome, portando infine solo il giovane ad accettare e a formarsi su questo modello ereditato; quindi la loro alleanza finì per rivelarsi solamente temporanea e avente una base piuttosto fragile.⁵² Carla Lonzi infatti affermò che «il giovane è oppresso dal sistema patriarcale, ma pone nel tempo la sua candidatura a oppressore».⁵³

Una seconda differenza fondamentale riguarda la durata discrepante dei due movimenti: il movimento degli studenti vide una stagione rapida, una durata per lo più "storica" coincidente solo con il periodo di giovinezza dei contestatori protagonisti dei moti; il

⁵⁰ *Ivi*, p. 493-94.

⁵¹ Il Sessantotto aveva visto la nascita della Nuova Sinistra italiana - o sinistra extraparlamentare - alla quale avevano aderito numerose donne; la Nuova Sinistra che comprendeva molti gruppi come Servire il popolo, Avanguardia Operaia, Lotta Continua e Il Manifesto, si impegnò fin da subito in un attivismo rivoluzionario; ma all'interno di questo partito già intorno alla metà degli anni Settanta cominciarono a formarsi gerarchie interne e una sorta di «leaderismo sessuato» che escludeva e penalizzava fortemente la componente femminile. Le donne, rendendosi conto di essere relegate a ruoli marginali e subalterni, decisero così di rompere definitivamente con la sinistra extraparlamentare e prendendo coscienza di questa discriminazione, crearono spazi esclusivamente femminili. La rottura con la Nuova Sinistra è simbolicamente contrassegnata dalla prima grande manifestazione delle donne sull'aborto libero, gratuito e assistito, tenutasi a Roma il 6 dicembre 1975 e che coinvolse circa ventimila donne; *Un paradosso nella società italiana: genesi del movimento*, in Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 507-08.

⁵² *Ivi*, pp. 490-91.

⁵³ Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, p.111.

movimento femminista diversamente ebbe maggior longevità, una durata “metastorica” che resistette nel tempo, poiché la donna, giovane o anziana che sia, è tale per tutta la vita. Inoltre, diversamente dal movimento studentesco, non fu mai strutturato in una forma chiusa assomigliante ad un partito. Quindi nonostante il *background* di disagio e di avversione in comune con il movimento studentesco, il neofemminismo non vide la sua fine in una stagione di mobilitazione, sopravvivendo quindi al Sessantotto, assumendo pratiche e forme di intervento differenti e arrivando così alla sua piena maturità verso la metà degli anni Settanta.⁵⁴

Sebbene vi siano molte differenze tra i due movimenti non è propriamente corretto parlare di una diretta correlazione, soprattutto per il fatto che le problematiche del femminismo sono il frutto di secoli di pensieri, coinvolsero donne di generazioni diverse, quindi sono questioni antecedenti all’esperienza della contestazione e al tempo stesso vanno ben oltre l’esperienza studentesca, che vide invece il suo sviluppo in un tempo pressoché ristretto e limitato.⁵⁵ In merito allo studio del rapporto tra i due movimenti, Elda Guerra ha spiegato inoltre come il Sessantotto non fu l’evento iniziale ma un «tempo congiunturale»⁵⁶ che contribuì a dare una grande accelerazione al movimento delle donne, consentendo alle donne di formarsi per la prima volta un proprio pensiero critico. Citando le parole di Luisa Passerini, quell’anno cruciale «aveva posto il problema della liberazione delle donne in modo più impellente di prima».⁵⁷

In quegli anni quindi ugualmente ai loro coetanei maschi, le donne di quelle giovani generazioni si sentirono unite fortemente da un legame di ‘sorellanza’. Capirono ben presto che con la loro unione e partendo dalla loro esperienza personale, avrebbero potuto far risaltare la loro voce, far valere i propri diritti di donne, spingendo a portare radicali cambiamenti nella società e nella storia. Ad accompagnare questo loro fermento e questo stato di rabbia, influì anche la pubblicazione nel 1968 di uno dei primi numeri della rivista «Il Manifesto», intitolato *Il maschile come valore dominante*, che focalizzò nella famiglia e nella divisione dei ruoli - maschile come ruolo imperante e femminile come valore inetto - l’origine dell’autoritarismo e della società patriarcale, clericale e capitalistica, soggiogando la donna all’autorità e al volere dell’uomo, quindi relegandola di

⁵⁴ Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 492.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 43.

⁵⁷ Passerini, L., *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, 1988, p. 140.

conseguenza ad un ruolo inferiore e sotto la tutela economica, morale e legale dell'altro sesso.⁵⁸ Questo fu il pretesto per un ulteriore allontanamento della donna dalla sfera maschile, sottolineando così le profonde differenze che intercorrono tra i due sessi. Ad accentuare questo aspetto, fu influente quanto Carla Lonzi nel 1970 scrisse nel Manifesto del suo gruppo Rivolta Femminile:

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà. L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna. La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna. L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli. [...] Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.⁵⁹

Come spiega Mariella Gramaglia, è necessario ribadire che il movimento delle donne non fu un movimento che si susseguì banalmente alle vicende sessantottine, ma è stato piuttosto un «venir dopo per andar oltre, tipico di tutti i risvegli collettivi delle donne».⁶⁰ Il Sessantotto in tal senso fu un vero e proprio 'terremoto' che colpì i modelli e i valori della tradizione, ma fu anche un nuovo 'punto di partenza', il pretesto per reclamare un'uguaglianza dei diritti che si non fondasse più sull' integrazione e sull'uguaglianza della donna nella società degli uomini, quanto piuttosto sulla loro differenza.⁶¹ Il neofemminismo nato in quella stagione portò comunque con sé tutte le caratteristiche tipiche di quella gioventù arrabbiata, poiché esso era figlio del moto contestativo e delle sue istanze libertarie. In quegli anni le donne riscoprirono un radicale senso di 'libertà femminile' che contestava l'intero assetto delle relazioni sociali, in primis quella tra uomini e donne. Erano soprattutto le 'opresse' a necessitare in modo più imminente di una 'liberazione' intesa come una rielaborazione da zero della propria identità.⁶²

⁵⁸ Questo testo è presente anche in *I movimenti femministi in Italia*, a cura di Spagnoletti, R., Roma, Savelli, 1974, pp. 37-51.

⁵⁹ Anche questo testo è presente in *I movimenti femministi in Italia*, a cura di Spagnoletti, R., Roma, Savelli, 1974, p. 90.

⁶⁰ Gramaglia, M., 1968: *il venir dopo e l'andar oltre del movimento femminista*, in «Problemi del socialismo», n.4, ottobre-dicembre 1976, p.180.

⁶¹ Cfr. Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, pp. 8-9.

⁶² Fasoli, *Le donne e il '68: una rivolta nella rivolta*, p. 3;
<<https://www.benecomune.net/rivista/numeri/sessantotto-50/le-donne-e-il-68-una-rivolta-nella-rivolta/>>, (ultimo accesso: 02/08/2021).

Nel giro di pochi anni le donne entrarono prepotentemente sulla scena pubblica in qualità di protagoniste, invadendo le piazze di un Paese arretrato, decise a rivendicare diritti ancora negati, come ad esempio quello di divorziare o abortire. Si aprirono così nuovi modi di pensare la storia del mondo, fino a quel momento costruita da un punto di vista prettamente maschile e maschilista.⁶³ Il cambiamento estremo era ciò a cui le donne più ardentemente ambivano e ciò che con sudore e fatica ottennero.

1.3.3 *Le leggi delle donne in un'Italia che cambia*

Gli anni Settanta in Italia furono caratterizzati da profonde contraddizioni ma anche da grandi e repentine trasformazioni. La stagione 'calda' del Sessantotto appena conclusa si rivelò un «laboratorio di ribellione, fabbrica di speranze e illusioni» un movimento che aveva portato altro che delusioni e rassegnazioni, scuotendo profondamente la società e il Paese.⁶⁴ Gli anni successivi furono infatti contraddistinti da instabilità e da difficoltà interne al sistema politico, caratterizzato dall'inabilità di sostituire al centro-sinistra una formula politica solida.⁶⁵

Paradossalmente le donne in questo contesto squilibrato riuscirono a vedere finalmente una stagione di intenso protagonismo, avvicinandosi alle istituzioni e porgendo a livello politico i propri problemi personali e privati. Esse giunsero così ad operare profondi cambiamenti relativi ai modelli culturali e ai comportamenti quotidiani, trasformando in modo sensibile la coscienza sociale e collettiva, soprattutto grazie all'ottenimento di nuovi spazi nella politica e nella società, diventando un importante simbolo del cambiamento della società italiana.⁶⁶ Come sostiene Maud Anne Bracke, il femminismo consentì alle donne di diventare dei veri e propri soggetti politici in modi mai sperimentati fino a quel momento, agendo come collettività e non come singole personalità e soprattutto rifiutando per la prima volta di essere rappresentate da uomini, da studenti e da partiti di sinistra e scegliendo la differenza come unica e universale via di liberazione.⁶⁷

⁶³ Casa internazionale delle donne; < <https://www.casainternazionaledelledonne.org/index.php/eventi/il-68-delle-donne-1196> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁶⁴ Mazzocchi, S., *Quelle donne nel sessantotto, rigenerate nel femminismo*, «La Repubblica», 28/06/2018.

⁶⁵ De Bernardi, A., *Tempo e tempi del Sessantotto*, «Contemporanea», luglio 2008, 11, n. 3, p. 507.

⁶⁶ Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 505-10.

⁶⁷ Cfr. *Contestualizzare il femminismo italiano*, in Bracke, M. A., *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia, 1868-83*, (trad. ita. Capussotti, E.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 16-17.

Questo decennio fu segnato soprattutto da uno slogan che è «il personale è politico». Esso sta ad indicare che tutto ciò che tradizionalmente veniva considerato come appartenente ad una sfera prettamente privata della vita, doveva invece essere trattato in ambito pubblico, quindi politico. Era nel privato, nel quotidiano di ciascuna donna, nella relazione di coppia, nel rapporto sessuale, nella famiglia che si insediava la superiorità del maschio che dominava e controllava la donna. Ed era proprio nel politico, ossia tramite le leggi, che questo predominio dell'uomo poteva essere eliminato e la donna poteva finalmente far valere i propri diritti.⁶⁸ La dimensione emancipazionista quindi non si esaurì, poiché questi furono gli anni che diedero vita ad una serie di riforme, di conquiste normative e giuridiche che in ambito italiano portarono ad una nuova legislazione destinata a modificare in profondità la vita sociale e democratica del nostro Paese.⁶⁹ Si trattava di una serie di riforme legislative e istituzionali finalizzate a realizzare in primo luogo il principio sancito nella Costituzione e relativo alla parità tra i due sessi⁷⁰, anche se comunque importanti passi in tal senso vennero già stati fatti nel decennio precedente.

Il 1963 fu una data significativa anche per l'Italia, poiché il Parlamento approvò la legge 9 febbraio n.66 che consentiva l'accesso della donna «a tutte le cariche, professioni e impieghi pubblici, compresa la magistratura nei vari ruoli, carriere e categorie, senza limitazioni di mansioni e di svolgimento della carriera».⁷¹ Fu un'importante conquista questa, poiché la donna già agli inizi degli anni Sessanta poteva finalmente ambire ad una professione non strettamente 'femminile', intraprendendo quindi incarichi che erano per lo più riservati agli uomini. In ambito lavorativo, esattamente un mese prima il Parlamento aveva approvato la legge 9 gennaio 1963 n.7 sul divieto di licenziamento delle lavoratrici per causa di matrimonio e il 5 marzo 1963 approvò l'istituzione della «mutualità pensioni» a favore delle casalinghe.⁷²

Nel 1968 e '69 la Corte costituzionale espresse due sentenze che affermavano l'uguaglianza dei sessi davanti alla legge in materia di adulterio e concubinato: prima di allora l'adulterio era un reato che puniva la donna con due anni di reclusione, mentre

⁶⁸ Ribero, *Glossario. Lessico della differenza*, p. 176.

⁶⁹ Fasoli, *Le donne e il '68: una rivolta nella rivolta*, p. 2;

<<https://www.benecomune.net/rivista/numeri/sessantotto-50/le-donne-e-il-68-una-rivolta-nella-rivolta/>>, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁷⁰ Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, p. 203.

⁷¹ Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 511.

⁷² *Ibidem*, p. 512.

l'uomo veniva punito per concubinato solo se la sua relazione extraconiugale fosse riconosciuta da un certo numero di persone. Alla fine del 1970 il divorzio diventava legge - legge 1° dicembre 1970 - dopo un iter parlamentare che era durato cinque anni.⁷³ Questa questione fu molto dibattuta tanto che il 2 dicembre 1970 si tenne a Roma un comitato per il referendum abrogativo del divorzio, ma il 12 maggio 1974 fu una data decisiva: il no all'abrogazione della legge prevalse, con il 61,4% delle donne a favore del mantenimento della legge sul divorzio.⁷⁴

La questione della famiglia fu estremamente centrale e molto dibattuta soprattutto con l'approvazione di quest'ultima legge: era soprattutto il nucleo familiare che attendeva una riforma complessiva dal suo interno, poiché cardine assoluto del patriarcato. Effettivamente la personalità autoritaria e patriarcale tipica della nostra cultura traeva la sua origine proprio all'interno della famiglia, la quale si occupava di formare già nella coscienza del giovane bambino la distinzione tra i due sessi, dove il maschile è sempre quello 'dominante' e quindi di conseguenza il più importante.⁷⁵ Dunque

il modo d'essere della famiglia è (infatti) uno degli elementi essenziali della trasmissione e della formazione della struttura caratteriale tipica della nostra cultura, [...] assolve il compito di riprodurre i caratteri quali la vita sociale e culturale richiede, dando ai bambini l'indispensabile capacità di comportarsi conformemente a 'quello specifico autoritarismo e quegli specifici rapporti di potere da cui dipende il perdurare dell'ordine borghese'.⁷⁶

Grazie alla legge 19 maggio 1975, n.151 sul nuovo diritto di famiglia, il nucleo familiare patriarcale diventava finalmente 'moderno', quindi ogni componente aveva stessi diritti, doveri e garanzie. Questa legge segnava anche la parità tra i coniugi, mettendo fine all'autorità del capofamiglia e all'esercizio di tutela nei confronti della moglie. Cambiava anche il rapporto dei genitori nei confronti dei figli: spettava ad entrambi la crescita, il mantenimento e la loro educazione, quindi la patria potestà venne sostituita dalla potestà di entrambe le figure genitoriali.⁷⁷

⁷³ Ivi, p. 513-14.

⁷⁴ Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, p. 205.

⁷⁵ *Il maschile come valore dominante*, in *I movimenti femministi in Italia*, a cura di Spagnoletti, p. 47.

⁷⁶ Ivi, p. 46.

⁷⁷ Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 515.

Nel periodo compreso tra il 1975 e il 1977, caratterizzato da una grande visibilità del movimento ma al tempo stesso contraddistinto da complessità, crisi, tensioni e antinomie interne al movimento stesso, emerse quella che fu una delle questioni più centrali, dibattute e combattute da parte delle donne, uno degli obiettivi più importanti del movimento, vale a dire l'abolizione del reato di aborto. La lotta per la sua depenalizzazione non fu di certo una novità emersa nell'ambito italiano, quanto piuttosto un aspetto assolutamente dominante in generale all'interno del femminismo internazionale, coinvolgente quindi anche altri Paesi, specialmente gli Stati Uniti.⁷⁸ Quello che volevano semplicemente le italiane dei diversi gruppi e collettivi femministi era far sì che l'interruzione volontaria della gravidanza diventasse una pratica legale, uscendo dall'ottica di clandestinità e illegalità al quale era stata relegata, nello specifico a partire dal Codice Rocco del 1930, che la considerava una pratica di reato colposo contro la stirpe.⁷⁹ Fu proprio questo tema 'caldo' che produsse opinioni contrastanti, contribuì a spaccare l'opinione pubblica e dividere internamente i gruppi femministi, anche se comunque una buona parte del movimento rifiutava il diritto di aborto libero, poiché nascondeva quella entità di violenza e sofferenza psicofisica che conseguiva a quasi tutte le donne che decidevano di far uso di questa pratica.⁸⁰

A far forza a questa feroce battaglia vi erano comunque dei moventi: in primo luogo sicuramente il fatto che per la donna richiedere l'aborto equivaleva a conquistare un diritto civile che ne riconoscesse la sua autodeterminazione, in linea con il pensiero femminista che contrastò fin dall'inizio l'imposizione della maternità come destino biologico al quale la donna era condannata. Le donne dovevano avere la libertà di scegliere per sé stesse, di decidere per il proprio corpo e per il loro futuro, senza essere condizionate dalla società maschile dominante e dai suoi rigidi schemi che finivano sempre per relegarla ad individuo oppresso e succube delle decisioni dell'uomo. Fu proprio in tale occasione che si fece più forte lo slogan «il personale è politico», affermando l'autonomia delle donne in quanto persone e soggetti sessuati: fu solamente mettendo in comune il proprio vissuto personale che si poté dare maggiore importanza all'autodeterminazione.⁸¹

⁷⁸ Guerra, *Una nuova soggettività*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 46.

⁷⁹ Spagnoletti, *Interruzione di gravidanza*, in *Glossario. Lessico della differenza*, a cura di Ribero, p. 130.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, pp.129-31.

Grazie ad una serie di leggi e di riforme⁸², accompagnate anche dalla nascita di una serie di pratiche autogestite, alternative a quelle istituzionali per abortire - le cosiddette pratiche di consultori autogestiti, chiamati *self-help*, promossi da una parte del femminismo -, nel maggio del 1978 vennero autorizzate le “Norme per la tutela sociale della maternità e sull’interruzione volontaria della gravidanza” - legge 22 maggio 1978, n.194 -, una legge avente un valore simbolico, culturale e politico che prevedeva una sorta di compromesso: essa era finalizzata a combattere l’aborto clandestino e le sue conseguenze, prevedendo pesanti punizioni per chi lo praticava, ma al tempo stesso ne dichiarava la sua legalità, se effettuato a certe condizioni all’interno di strutture sanitarie pubbliche finalizzate.⁸³ Questa legge fu fondamentale per il neofemminismo poiché contribuì alla riscoperta del valore del proprio corpo e della propria sessualità, alla sua riappropriazione definitiva, alla sua piena presa di coscienza e soprattutto contribuì ad operare una ‘liberazione’ da tutti quei vincoli che lo avevano reso inferiore rispetto al corpo maschile dominante. Da tutte queste lotte emerse così la figura di una donna forte, sicura di sé e del proprio corpo, tema questo che divenne centrale anche nella ricerca di molte artiste.

Come ha ribadito Carmen Leccardi, gli anni Settanta furono anni fondamentali per il movimento femminista, soprattutto per quanto riguarda la messa in discussione del quotidiano che venne quindi ridefinito e trasformato, ricevendo un apporto fondamentale proprio da parte del movimento delle donne. Al centro del loro interesse fu perciò l’insieme delle relazioni in generale, a partire da quelle familiari, fino ad arrivare al più ampio rapporto con quella che era la sfera pubblica. Più radicalmente vi fu la necessità di rimettere in discussione le contrapposizioni alla base dell’ordine sociale, vale a dire il pubblico e il privato⁸⁴, il corpo e la mente, ma soprattutto il personale e il politico. Quello che produsse questo insieme di mutamenti a livello comportamentale, di mentalità e atteggiamenti fu un’influenza che si diffuse ed ebbe un impatto sull’esistenza di tutte le donne, comprese quelle che non presero parte ad esperienze di movimento, trasformando

⁸² Tra cui la legge quadro - 29 luglio 1975, n.405 - riguardante l’istituzione dei consultori familiari per l’assistenza psicologica e sociale alla maternità e la legge riguardante l’istituzione del servizio sanitario nazionale - legge 23 dicembre 1978, n.833 - che istituiva a livello comunale le Unità sanitarie locali -Usl; *Un paradossso nella società italiana: genesi del movimento*, in Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 515.

⁸³ *Ivi*, p. 515-16.

⁸⁴ Assume in tal senso una grande rilevanza soprattutto la sfera del ‘privato’, in particolar modo se confrontata con il background della società dominata dall’autoritarismo patriarcale; Leccardi, C., *La reinvenzione della vita quotidiana*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 101.

qualsiasi aspetto della loro vita quotidiana, soprattutto il loro modo di agire e di pensarsi come individui coscienti e consapevoli delle proprie funzioni sociali.⁸⁵

1.4 Riconoscersi come donne nell' autocoscienza e nel separatismo

Nel libro *La nuova politica delle donne*, Maud Anne Bracke dedica una sezione all'analisi della contestualizzazione del femminismo italiano. Come lei stessa ha affermato «Le femministe italiane correttamente riconoscevano che la loro lotta superava i confini nazionali». Effettivamente la storia del neofemminismo degli anni Settanta fu particolare per quanto concerne le relazioni che si vennero ad instaurare tra le femministe dei vari Paesi, facendo di questo movimento, un movimento per lo più 'transnazionale', basato sulla condivisione di pratiche e tematiche comuni. Frequenti furono i rapporti che le femministe italiane intrattennero con compagne straniere, provenienti specialmente da Stati Uniti, Regno Unito, Germania e Francia, rimanendo profondamente e reciprocamente influenzate.⁸⁶

Nello specifico uno degli elementi che accomunò il movimento del neofemminismo a livello internazionale mettendo in stretta relazione i contesti qui analizzati, è quello relativo alla definizione di una nuova 'pratica' politica derivante direttamente dalle forme di autonomia e separatismo adottate dai diversi gruppi femministi che si formarono a partire dai primi anni Settanta e che caratterizzò anche buona parte dei collettivi di artiste. Proprio all'interno di queste congregazioni di sole donne, maturò una necessità impellente di analizzare la condizione femminile coeva, parlando e confrontandosi in merito alla propria vita, alle proprie esperienze e ai propri disagi, causati da una società dominata dal maschilismo e che impediva la discussione di certi argomenti in ambito pubblico. Questo modo innovativo di 'pensare' e di 'pensarsi' che prese il nome di "autocoscienza", prima ancora che in Italia ebbe origine negli Stati Uniti con le cosiddette sessioni di *self-rising consciousness*⁸⁷, diffondendosi poi in tutto l'Occidente e seguendo forme leggermente diverse in base al Paese di riferimento, anche se comunque si trattava fondamentalmente di una pratica che seguiva linee abbastanza comuni.⁸⁸

⁸⁵ *Ivi*, pp. 99- 101.

⁸⁶ Cfr. *Contestualizzare il femminismo italiano*, in Bracke, *La nuova politica delle donne*, pp. 10-11.

⁸⁷ Il termine *self-rising consciousness* fu introdotto negli Stati Uniti da Katie Sarachild, tradotto poi in "autocoscienza" da Carla Lonzi; Baritono, «*Dare conto dell'incandescenza*», p. 30.

⁸⁸ Ribero, *Autocoscienza*, in *Glossario. Lessico della differenza*, a cura di Ribero, p. 14.

Stando agli studi, la pratica del *self-rising consciousness* - o brevemente *consciousness-raising* - nacque per la prima volta intorno al 1968 all'interno del gruppo neofemminista statunitense New York Radical Women e si rivelò assolutamente rivoluzionaria perché in grado di risvegliare le menti delle donne, rendendole consapevoli della condizione di oppressione e di sfruttamento nella quale continuavano a persistere.⁸⁹ Senza ombra di dubbio l'elemento fondamentale della nascita di questi gruppi di autocoscienza fu un vero e proprio 'atto di coraggio', ovvero quello di scegliere una forma di radicale separatismo, derivante direttamente dalla controcultura statunitense.⁹⁰ Infatti, la prerogativa di questi gruppi era quella di riunirsi solo tra donne, isolandosi definitivamente dall'universo maschile e dall'uomo, che veniva quindi escluso poiché non considerato più come l'elemento necessario per la donna nel dare senso alla propria vita. Solo separandosi dalla cultura dominante e partendo da sé, l'uomo non sarebbe più stato il fondamentale interlocutore della donna e quest'ultima avrebbe potuto finalmente acquisire valori quali autostima, autonomia, dignità sociale, politica e culturale, diventando a tutti gli effetti soggetto della storia.⁹¹

Nonostante la le idee e la pratica del femminismo americano giunsero in Italia solamente all'inizio degli anni Settanta, già intorno al Sessantotto arrivarono informazioni sulla *consciousness raising*, grazie a viaggi intrapresi da femministe italiane in città come New York, Boston e Los Angeles. Come ha sottolineato Luisa Passerini, il contatto con le femministe statunitensi avvenne intorno al 1969 grazie ad alcune donne italiane che in quel momento si trovavano sul suolo americano e tra di esse vi erano anche alcune artiste. Esse presero quindi parte a gruppi di autocoscienza e fu proprio la loro esperienza diretta l'importante fonte di trasmissione e di traduzione in Italia di questa pratica.⁹² A partire dagli anni Settanta quindi, la pratica dell'autocoscienza si diffuse in Italia, coinvolgendo un largo numero di donne e di gruppi. In merito all'esperienza dell'autocoscienza in ambito italiano e alle sue caratteristiche specifiche, si può risalire a un documento rilasciato dal gruppo "Il torrione" di Ferrara, dove le componenti analizzano il tema in

⁸⁹ Cfr. Giachetti, *Nessuno ci può giudicare*, pp. 142-43.

⁹⁰ Le pratiche del separatismo e in generale della presa di coscienza adottate dal neofemminismo derivavano direttamente dal movimento nero, il quale si faceva forza e traeva ricchezza dalla propria 'diversità', vale a dire il colore della pelle. Lo slogan «Donna è bello» adottato dalle femministe italiane proveniva infatti da quello americano «Black is beautiful»; Lussana, *Le donne e la modernizzazione*, p. 485.

⁹¹ Cfr. Ribero, *Autocoscienza*, in *Glossario. Lessico della differenza*, a cura di Ribero, pp. 16-18.

⁹² Passerini, L., *Corpi e corpo collettivo. Rapporti internazionali del primo femminismo radicale italiano*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, p. 184.

base anche alle proprie esperienze di collettivo e ripercorrendo la storia interna del gruppo, dando così l'idea di come si poteva organizzare un gruppo di autocoscienza.⁹³ Innanzitutto, la prerogativa principale era quella di creare dei veri propri "piccoli gruppi", composti da otto o dieci persone al massimo, in modo tale da dare la possibilità a tutte di esprimersi a turno. L'argomento delle discussioni veniva deciso all'inizio su comune accordo e i temi più trattati erano quelli da sempre trascurati a livello sociale, quali ad esempio i rapporti di coppia, la relazione madre-figlia⁹⁴, il lavoro domestico ed extradomestico e argomenti *tabù* riguardanti la sessualità e il tema del corpo in generale - tema quest'ultimo che assunse un'importanza notevole -.

Alma Sabatini raccontò in prima persona la sua esperienza all'interno del piccolo gruppo come un'occasione di scoperta di sé e di rivelazione dei propri disagi interiori:

[...] Con il piccolo gruppo noi iniziamo un processo di ricerca e di scoperta di noi stesse, partendo proprio da quegli aspetti che il mondo politico maschile ha sempre trascurato: il mondo degli affetti, delle emozioni, la sessualità e la vita familiare. La vita è stata arbitrariamente divisa in due parti: l'esterno (il mondo della produzione, le guerre, la ricerca scientifica, la «cultura») affidato agli uomini, l'interno (la casa, la famiglia, gli affetti) lasciato alle donne. [...]

Nel piccolo gruppo le donne, attraverso lo scambio e il confronto, prendono coscienza dei dati comuni della loro oppressione, cessando di incolpare sé stesse della situazione in cui vivono, ne identificano le cause esterne e rivolgono contro di esse la loro rabbia.⁹⁵

Solitamente le riunioni si tenevano in modo abbastanza informale una volta alla settimana, dopo aver stabilito un giorno, un orario preciso e un luogo di incontro che poteva essere la dimora di qualcuna, poiché la casa è un luogo accogliente che favorisce la comunicazione, consentendo di esprimersi serenamente e in totale libertà.⁹⁶ L'obiettivo

⁹³ Lo scritto in questione è: *La politica dell'autocoscienza: una riflessione sulla pratica del piccolo gruppo nel Movimento delle donne*, a cura di Dal Pra, B., Doughty, M. E., Fabbri, G., Greggi, V., Ferrara, 1979; consultabile al sito: < <http://cddferrara.it/index.php/materiali/40-autocoscienza> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁹⁴ Insiste molto su questo aspetto soprattutto Manuela Fraire che parlò di come quanto fosse importante la figura materna come colei che ha la capacità di fornire ai figli i requisiti per stare al mondo; Fraire, M., *Donne nuove: le ragazze degli anni Settanta*, in *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Bertilotti, Scattigno, pp. 73-75.

⁹⁵ Sabatini, A., *Il piccolo gruppo struttura di base del movimento femminista*, «Effe», n.1, gennaio 1974; < <https://efferivistafemminista.it/2014/07/struttura-di-base-del-movimento-femminista/> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁹⁶ *Dentro l'autocoscienza*, in *La politica dell'autocoscienza*, a cura di Dal Pra, Doughty, Fabbri, Greggi.

dei gruppi di autocoscienza era quello di coinvolgere giovani donne aventi diverse professioni - artiste comprese - e provenienti da tutte le classi sociali, quindi non vi erano prerequisiti particolari per poter accedere, se non quello di impegnarsi a voler esternare una volta per tutte i propri malesseri. Un aspetto particolare che contraddistinse questi gruppi fu l'assenza di ogni forma di leaderismo come prerogativa basilare, poiché generalmente il leader è considerato come la figura centrale di un gruppo sul quale convergono tutte le attenzioni dei componenti, di conseguenza le personalità dei partecipati verrebbero schiacciate e passerebbero in secondo piano. Erano inoltre rifiutati anche tutti quei ruoli fissi e gerarchici, poiché propri dei gruppi maschili e delle dinamiche familiari, quindi tipici della società dell'epoca. Era bene quindi adottare dei ruoli che si alternassero internamente tra le componenti del gruppo.⁹⁷

La pratica dell'autocoscienza finì ben presto per incrinarsi e logorarsi, dal momento che si comprese come il fatto di discutere di certi argomenti solamente all'interno di questi gruppi, non portasse a nessun tipo di cambiamento reale e concreto. Era necessario fare quindi un ulteriore passo. L'unico modo per concretizzare effettivamente lo slogan «il personale è politico», non era solo quello dar voce ai vissuti personali di ciascuna, ma anche di trasferirli all'esterno. Dalle testimonianze riportate sulla rivista femminista «Effe» emerse infatti ben presto la necessità di trasportare questa “carica di femminismo” dal piccolo gruppo verso l'esterno, vale a dire «nei rapporti personali, in famiglia, sul posto di lavoro»⁹⁸, onde evitare quindi una ‘ghettizzazione’ dei problemi, mettendo a repentaglio la capacità delle donne di esprimersi con l'esterno. Ma al di là di tutto, ciò che conta è che fu proprio all'interno di queste riunioni che si formò un'identità femminile forte e consapevole dei propri valori e fu soprattutto in questo contesto che nacquero i primi collettivi femministi degli anni Settanta, che riunivano al proprio interno anche numerose figure di artiste, intente anch'esse a prendere parte alle iniziative di intervento nella società. La struttura di questi piccoli gruppi di autocoscienza fu molto importante poiché influenzò anche l'operato delle artiste di quel periodo che finirono anch'esse per ‘isolarsi’ in parte dalla sfera artistica maschile, dando vita a collettivi e gruppi autonomi separatisti e praticando forme d'arte differenti, alcune delle quali caratteristicamente e tipicamente ‘femminili’.

⁹⁷ *Ivi.*

⁹⁸ Testimonianza di Stefania in *Il problema è nostro e lo gestiamo noi*, «Effe», n. 10-11, ottobre-novembre 1977; < <https://efferivistafemminista.it/2014/11/il-problema-e-nostro-e-lo-gestiamo-noi/> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

Capitolo secondo

Il movimento artistico neofemminista negli Stati Uniti: critica, origine e sviluppo

Gli anni Settanta rappresentano il giro di boa,
perché le artiste femministe incominciano a reindirizzare lo sguardo.¹

T. McEvilley

2.1 Definire e comprendere l'arte 'femminista'

Come già anticipato, gli Stati Uniti d'America furono a tutti gli effetti un modello-pilota dei fenomeni sociali e culturali e il femminismo che si sviluppò in questo contesto geografico riuscì per primo a marcare il problema della donna in più ambiti, compreso quello artistico dove, fino a qualche decennio fa, predominava ancora una forte discriminazione da parte dell'uomo.² Riassumere la genesi di un movimento complesso, quale appunto l'arte femminista americana degli anni Settanta, è un compito quanto meno difficile, poiché le sue peculiarità e complessità consistevano proprio nell'abilità di trattare tematiche differenti, così come nella capacità di legarsi e intrecciarsi ad altre discipline come la storia, la filosofia, la psicanalisi, la sociologia dell'arte e della cultura, ma anche i neonati *Women's Studies* e i *Cultural Studies*.³

I movimenti di contestazione politica che interessarono il decennio dei Sessanta furono i primi segnali di una crisi di riferimenti, certezze e valori che resero necessaria una rivoluzione totale e immediata di sé stessi e del mondo. Uno degli aspetti che maggiormente interessò le azioni rivoluzionarie delle femministe fu sicuramente il settore artistico coevo, il quale era ormai diventato un campo in cui si misuravano e si riflettevano i rapporti sociali di genere. Anche se a primo impatto questa rivoluzione appariva come un bisogno meno urgente se paragonato a questioni sociali più impellenti, l'arte era comunque una questione delicata e di eguale importanza, uno di quegli aspetti portanti

¹ McEvilley, T., *Redirecting the Gaze*, in *Making their Mark*, a cura di Rosen, R., catalogo della mostra, Abbeville Press, New York, 1989, p. 187.

² *La donna creatrice* in Emmy, E., *L'arte cambia sesso*, Catania, Tringale Editore, 1975, p. 301.

³ *Introduzione. Nei magazzini dei musei e in quelli della memoria*, in *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di Trasforini, M. A., Milano, FrancoAngeli, 2000, p. 10.

della cultura americana - e non solo- che il Movimento di liberazione delle donne nel complesso voleva sovvertire e riformare.

Se generalmente per una donna di quegli anni era complesso ottenere una voce in capitolo in questioni sociali, era altrettanto, se non ancor più difficile, entrare a far parte del sistema dell'arte e assicurarsi quindi un circuito di mercato e collezionismo per sopravvivere. L'arte era da sempre stata immaginata come uno spazio assolutamente libero e democratico per esprimere il proprio pensiero e le proprie idee, quindi teoricamente avrebbe dovuto essere accessibile a tutti, ma la realtà in pratica era ben diversa e l'arte, così come tanti altri settori culturali, era fortemente dominata dalla supremazia maschile. Cercare di entrare all'interno di quel sistema dell'arte fortemente maschilista, significava però dover cedere alla reiterazione di tutti quei valori contro i quali la donna lottava, sottomettendosi così all'unico tipo di creatività di quel sistema, vale a dire la creatività maschile.⁴

Il Movimento di liberazione delle donne che era alimentato dai movimenti per i diritti civili e contro la guerra negli Stati Uniti, concorse quindi ad innalzare lo *status* delle donne nella società, contribuendo al tempo stesso a fornire il primo decisivo stimolo per il concomitante sviluppo di un'arte e di una critica in tutti i sensi femministe.⁵ Prima di allora non esisteva un'arte propriamente definita come 'femminista' e quello che differenziò questo tipo di arte da un'arte invece di tipo 'femminile', vale a dire eseguita da donne, è che l'arte femminista si propose di concretizzare le questioni sociali, le idee e le valenze politiche, quali la differenza e la discriminazione di genere, sostenute dalle militanti e condivise dalle artiste stesse. Si cadrebbe in un errore non da poco nel considerare 'femminista' qualsiasi opera d'arte fatta da una donna.

A partire dagli anni Sessanta-Settanta, l'arte per le donne si propose comunque come un potente strumento di azione per la loro vita, un mezzo per agire e manifestare la loro presenza, ma per poter riscrivere e ridare voce a ciò che fino a quel momento era stato emarginato, escluso e non considerato, era necessario reinventare nuovi linguaggi e nuovi codici per potersi esprimere e distinguere una volta per tutte.⁶ Il potente e sovversivo strumento dell'arte e i suoi diversi modi di comunicare nei confronti del pubblico, a

⁴ Finardi, E., *Sessismo, femminismo e sistema dell'arte. Analisi, studi e prospettive*, «Artribune», 17 ottobre 2020.

⁵ Phelan, P., Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, H., Londra, Phaidon Press, 2005, p. 19.

⁶ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia, 2016, p. 10.

partire da quegli anni venne utilizzato quindi per produrre specifiche opere di stampo femminista che, trattando di precise questioni sociali e delle tematiche più ‘calde’ di quegli anni, avevano l’obiettivo di rimettere in discussione la posizione sociale della donna, tanto quanto a quell’epoca se ne occupavano in modo assolutamente concreto le mobilitazioni e le manifestazioni sociali. In un certo senso si agiva nell’arte per agire nella vita e viceversa.⁷

Hal Foster ha affermato come l’arte femminista può essere effettivamente letta in relazione ma anche parallelamente al movimento delle donne, in una suddivisione che vede il susseguirsi di tre periodi: la prima fase è collocabile negli anni Sessanta, periodo in cui le donne si dibatterono per la parità dei diritti, così come le artiste femministe lottarono per ottenere accesso paritario all’arte modernista. La seconda fase, collocabile verso la fine degli anni Sessanta, fu più radicale negli intenti, andando oltre quello che era il piano di parità tra i sessi. Si insistette su quelle che erano le differenze tra uomo e donna, reclamando una particolare intimità con la natura così come con culture e miti. In questo periodo le artiste decisero di abbandonare quelle che erano le forme associate agli uomini, valutando le forme dell’artigianato e della decorazione tipiche delle donne e adottando più in generale un atteggiamento e forme ‘separatiste’.

La terza fase e ultima fase, individuabile dopo la metà degli anni Settanta, mostrò una certa diffidenza sia nella ricerca della parità tipica della prima fase, quanto nel separatismo della seconda. Il Movimento continuò a far sentire le proprie critiche nei confronti della posizione della donna nella società dominata dall’uomo, ma al tempo stesso era consapevole che questo ordine non poteva essere semplicemente oltrepassato. Parallelamente le artiste femministe affrontarono sia la produzione di immagini utopiche della donna separata dall’uomo, sia una critica di quelli che erano gli stereotipi presenti tanto nell’arte alta, quanto nella cultura di massa.⁸

Oltre a trattare di specifiche questioni sociali, l’arte femminista si propose quindi anche di criticare quella che era la costante emarginazione della donna artista dal mondo dell’arte tradizionale e dalle diverse correnti artistiche. Come ha affermato anche Lea Vergine, curatrice e critica d’arte, la continua esclusione della donna dalla società, vide infatti delle ripercussioni anche in ambito artistico, poiché «man mano che le poetiche alle quali le artiste appartenevano riscuotevano credibilità sociale, esse (le donne)

⁷ *Ivi*, p. 17.

⁸ Foster, H., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli editore, 2017, terza edizione, p. 654.

venivano lentamente emarginate, accantonate, epurate».⁹ Proprio l'arte stessa venne quindi considerata come un efficiente strumento pratico con cui agire e dare concretezza alla condizione culturale che vedeva le donne escluse anche da tale sistema.

2.2 Il contributo saggistico delle teoriche anglo-americane alla storia e alla critica d'arte femminista

A partire dagli anni Settanta del Novecento, in linea con la necessità di dar vita ad una critica d'arte di tipo femminista, numerose storiche e critiche dell'arte iniziarono a porsi diversi interrogativi relativi ad esempio alla rilevanza del genere maschile nell'arte, conducendo un'ampia ricerca che si collocò nel grande ambito dei *Gender Studies* e adottando un duplice sguardo, rivolto da un lato a recuperare le identità di artiste dimenticate del passato, fornendo loro una storia e parallelamente interrogandosi su come veniva costruita a livello sociale la figura generale dell'artista.¹⁰ In questo periodo emersero questioni fondamentali relative alla complessiva presenza/assenza della donna nel settore dell'arte, ma soprattutto si cominciò a mettere in discussione l'*establishment* artistico, impostato su ruoli fissi ormai secolari e che secondo le femministe andavano categoricamente rifiutati e rivalutati. Al tempo stesso si cominciarono ad indagare quelli che erano i legami e le influenze dell'arte femminista nei confronti del modernismo, così come anche le principali differenze di approccio di tale arte, rispetto a quella tradizionalmente eseguita dagli uomini.

Diverse le critiche e le storiche che si occuparono di sollevare molteplici e diverse questioni: Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Griselda Pollock e Rozsika Parker, fornirono sia il contesto critico per uno studio dell'arte femminile nella storia, sia un'analisi critica delle opere contemporanee; ciascuna di esse adottò e mostrò una propria personale visione nei confronti del tema, così come anche diede un importante contributo al più ampio mondo della ricerca e della critica d'arte di quei decenni.

⁹ Vergine, L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Milano, Mazzotta Editore, 1980, p.11.

¹⁰ Cfr. Trasforini, M. A., *L'artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell'arte*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Trasforini, M. A., Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 24-25.

2.2.1 Linda Nochlin¹¹: la nascita della storia e della critica d'arte femminista

Sicuramente una delle prime studiose che aprì la strada alla prima fase della critica d'arte femminista e si occupò di indagare questi aspetti, fu l'americana Linda Nochlin, che, rimanendo colpita dalla diffusa mancanza di riconoscimento nei confronti delle artiste e dalla loro sistematica esclusione dal mondo dell'arte, riuscì a risvegliare con grande impeto la mente delle donne - soprattutto artiste -, reindirizzando il loro sguardo. Fondamentale infatti fu la pubblicazione del suo saggio *Why have there been no great women artists?* il quale, secondo Peggy Phelan, può essere considerato come l'«articolazione scientifica» dello slogan «il personale è politico», che, come precedentemente spiegato, fu tipico della lotta e della politica femminista di quegli anni.¹² Questo scritto, che coincise quindi con il decisivo intervento femminista nella storia dell'arte, fu significativo poiché sancì la nascita di una nuova consapevolezza sulla posizione sociale delle artiste, contribuì ad aprire e a spianare la strada ad una storia dell'arte al femminile, rappresentando al tempo stesso un primo considerevole passo per un'azione di 'decostruzione' della disciplina e di recupero di tutte quelle artiste dimenticate e ignorate dal canone artistico secolare. Pubblicato nel gennaio del 1971 su «ARTnews», ebbe un'eco mondiale, vedendo poi delle successive ristampe, tra cui la ripubblicazione italiana solo nel 1977, in un periodo assai cruciale per il nostro Paese, soprattutto a livello politico.¹³

Quello che affrontò l'autrice era una questione piuttosto spinosa alla quale prima di allora non si era saputo dare una risposta precisa: ci si chiedeva come mai così poche artiste fossero rimaste nella memoria della storia dell'arte, nei musei, nei saggi, negli archivi e come mai la storia dell'arte fosse da sempre dominata esclusivamente dall'uomo. Ma prima di mettere in discussione le strutture dell'arte, Nochlin dovette contestare quelle che erano le strutture del sapere, imperniate su una idea precisa di realtà che determinava

¹¹ Linda Nochlin (Brooklyn, NY, 30 gennaio 1931- 29 ottobre 2017) fu una storica dell'arte statunitense e una delle massime esperte di critica femminista e *cultural studies*, che insegnò al Vassar College. Tra le sue opere scritte principali, si ricorda *Women, Art and Power and Other Essays* (1988); *Women in the 19th Century: Categories and Contradictions* (1997); *Representing Women* (1999). Nel 1976 curò la mostra *Women Artists 1550-1950* assieme ad Ann Sutherland Harris presso il Los Angeles County Museum of Arts; Katz, B., *Linda Nochlin, Pioneering Feminist Art Historian, Has Died*, «Smithsonian magazine», 31/10/2017; < <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/linda-nochlin-pioneering-feminist-art-historian-has-died-180967018/> >, (ultimo accesso: 24/09/2021).

¹² Phelan, Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 35.

¹³ Cfr. Nochlin, L., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, trad. it Perna, J., Roma, Castelveccchi, 2014 (ed. or. Nochlin, L., *Why have there been no great women artists?*, «ARTnews», vol 69, n.9, gennaio 1971), pp. 7-12.

la situazione femminile sulla base della collocazione privilegiata dell'uomo. La donna, di conseguenza non ha mai avuto libertà di vivere, perché condizionata da abitudini e comportamenti dai quali emergeva una visione del mondo che non le apparteneva, finendo per essere quindi emarginata in una condizione nella quale non poteva e non doveva più riconoscersi.

Linda Nochlin spiegò come la forte asimmetria di genere tra uomini e donne, individuabile quindi in qualsiasi aspetto e contesto della vita sociale e individuale, si ripercuotesse anche in campo artistico, un ambito dove invece non dovrebbe esistere alcun tipo di discriminazione e alcuna distinzione di sesso. Le donne artiste in generale infatti, soprattutto quelle facenti parte della cultura occidentale, non ebbero mai un ruolo di protagoniste, né a livello sociale e istituzionale, né tantomeno a livello artistico. Ecco il perché dell'inesistenza nella storia e nella critica d'arte di profili di donne equiparabili a grandi "artisti geni" quali ad esempio Leonardo, Raffaello, Michelangelo o Picasso, solo per fare alcuni nomi.

Fu proprio il mito del "genio creatore" - o del Grande Artista- una delle questioni fondamentali che Linda Nochlin si propose di analizzare, affrontare e decostruire, spiegando come questa fosse una caratteristica intrinseca esclusiva e propria solo dell'individuo maschio bianco. Verrebbe da chiedersi come mai le donne non fossero mai riuscite fino a quel momento a raggiungere una piena realizzazione eguale a quella di tanti artisti maschi.¹⁴ Come spiega anche Renee Sandell, Nochlin sostenne che le abilità creative ovviamente non sono una prerogativa esclusiva dell'uomo 'biologicamente' inteso, ma esistono anche nelle donne e sotto le giuste condizioni anche la donna può creare e ha creato opere d'arte degne di rilievo. Tuttavia, nonostante ciò, Nochlin venne criticata per l'uso della sua nozione di 'genio' come una sorta di inversione dei ruoli sessuali per elevare lo *status* delle donne.¹⁵

¹⁴ *Ivi*, pp. 45-46.

¹⁵ Sandell, R., *Female Aesthetics: The Women's Art Movement and Its Aesthetic Split*, «The Journal of Aesthetic Education», 14, n. 4, ottobre 1980, p. 108.

Analizzando più nello specifico questo saggio si scopre quella che pare essere l'origine del problema relativo all'assenza della donna nell'arte. Come spiega infatti Silvia Bordini nella Postfazione di *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, la risposta al quesito "Perché non ci sono state grandi artiste?"

veniva (e viene tuttora) dal riconoscimento della egemonia storica del potere e della cultura maschile, che ha depresso e marginalizzato, e spesso cancellato, l'arte delle donne; imponendo un sistema di linguaggi e ruoli codificati che ha funzionato per millenni e da cui era ed è difficile sottrarsi [...]. Perché l'arte è una, l'arte non ha sesso (o forse sì? ci si chiedeva) ma le strutture in cui prende spazio e visibilità, valore e consistenza storica sono tradizionalmente e inequivocabilmente maschili. E lo sguardo di chi osserva è improntato a questi modelli di riferimento.¹⁶

La colpa non sarebbe quindi da far ricadere nell'uomo, quanto piuttosto sulle strutture istituzionali e sulle dinamiche sociali in generale che da sempre hanno imposto stereotipi; al tempo stesso tali assetti si occuparono di educare in tutti i sensi la società a una precisa visione della realtà, una realtà che per molti 'fa comodo' e che la maggior parte degli uomini non volle mai cambiare. Questo perché tradizionalmente la società è da sempre stata comandata e dominata esclusivamente dal genere maschile, includendo le donne solo quando fosse strettamente necessario.¹⁷ Il nostro inconscio culturale è quindi profondamente contrassegnato dal genere maschile che di conseguenza costruisce il nostro modo di pensare, di guardare e di parlare.

Ecco che si spiega quindi come

[...] l'arte, sia per quanto riguarda l'evoluzione dell'artista sia per la natura e la qualità dell'opera in sé, è l'esito di una situazione sociale, della cui struttura è elemento integrante, mediata e determinata da specifiche e ben definite istituzioni, che possono essere le accademie, il mecenatismo oppure i miti dell'artista, divino creatore, eroe o emarginato.¹⁸

¹⁶ Bordini, S., Postfazione, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 103.

¹⁷ Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, p. 38.

¹⁸ *Ivi*, pp. 15-16.

Le dinamiche sociali che impedirono alla donna di sviluppare il seme della genialità artistica, la condussero di conseguenza ad essere esclusa sia dalla formazione artistica accademica, sia da importanti impegni professionali nel campo dell'arte, costringendola ad occuparsi esclusivamente di questioni concrete più impellenti quali la cura della casa, del marito e dei propri figli. Ecco che, come sostiene Susan Rubin Suleiman, il 'genio' è sempre apparso come una categoria assolutamente astratta e costruita, determinata da fattori apparenti quali la generazione, la geografia, la religione.¹⁹ Di conseguenza anche l'arte si delineò come il risultato di una costruzione sociale, favorita dalle istituzioni e dalle accademie che si occupavano di formare gli artisti emergenti, contribuendo alla creazione dello stereotipo dell'artista maschio come 'eroe mitico'.²⁰

Relativamente parlando della formazione artistica, una delle questioni principali affrontate da Nochlin è quella relativa alla copia dal vero dei nudi accademici, pratica che fin da fine Ottocento escludeva la donna per questioni strettamente relative ai canoni di decenza e di pudore; diversamente e insolitamente le fu sempre consentito esporsi nuda a gruppi di uomini artisti. Come spiegò anche Laura Mulvey in *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) la cultura patriarcale poneva da sempre la «donna come immagine» e l'uomo come «padrone dello sguardo»²¹ e, stando a quanto affermò il critico d'arte John Berger, la donna diventava un vero e proprio oggetto del desiderio maschile, una «questione di sguardi». Berger ha spiegato infatti che le donne sono sempre state il soggetto principale di uno dei più importanti generi della pittura ad olio europea, vale a dire il nudo, ed è proprio in questi soggetti che possiamo rintracciare alcune convenzioni con cui le donne sono state viste e giudicate.²² Berger infatti spiega che:

Gli uomini agiscono e le donne appaiono. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano sé stesse essere guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto delle donne con sé stesse [...]. Ecco dunque che ella si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione: in veduta.²³

¹⁹ *L'arte relazionale* in Trasforini, M. A., *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 32.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Foster, *Arte dal 1900*, p. 658.

²² Berger, J., *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (trad. ita Nadotti, M.), Milano, Il Saggiatore, 2015 (ed. or. 1972), p. 47.

²³ *Ibidem*.

Quindi sicuramente anche l'esclusione da tale importante fase di apprendimento accademico, quale appunto la copia dal vero dei nudi, precluse alle donne la possibilità di creare opere d'arte significative.²⁴

Quello che Nochlin fece in maniera implicita, fu esortare, cercare di persuadere le artiste e le accademiche a sfidare le strutture istituzionali patriarcali, distruggendo così false credenze, per costruire un futuro più positivo, dove a loro sarebbero state concesse le stesse opportunità degli uomini nella partecipazione alla vita politica, così come anche all'educazione, alla formazione e all'impiego in ambito lavorativo. Il grido di battaglia avanzato da Linda Nochlin venne ben presto largamente condiviso e seguito da artiste, da storiche e critiche d'arte femministe, che grazie a questo saggio realizzarono di «aver dormito per anni, o per secoli»; esse presero quindi coscienza della misoginia esistente nei contesti culturali, all'interno dei quali il loro contributo di donne era ancora sottovalutato, la loro arte completamente ignorata e i loro corpi utilizzati esclusivamente per una strumentalizzazione politica.²⁵

Giunsero inoltre a comprendere che se la storia delle donne artiste non si fosse trovata scritta nei libri o nei giornali, avrebbero dovuto iniziare a scriverla loro stesse, conducendo quindi una battaglia contro quelli che erano gli stereotipi e dimostrando di possedere tutte quelle abilità che non le erano mai state riconosciute. Esse si misero quindi all'opera per riscoprire quelle grandi artiste del passato che, ostacolate dal sistema e dai vincoli sociali, riuscirono comunque ad esercitare con dignità il loro lavoro di artiste e a percorrere l'impervio cammino dell'arte; una di queste fu Rosa Bonheur, alla quale Linda Nochlin dedicò la seconda parte del saggio in questione, poiché «riuscì a conciliare la più vigorosa e arrogante protesta maschile con l'affermazione sfacciatamente auto contraddittoria della propria "sostanziale" femminilità».²⁶

Peggy Phelan ha affermato come una delle soluzioni fornite da Nochlin per conferire un'autonoma dignità alla storia dell'arte femminista, sarebbe stata quella di produrre monografie specifiche, utili a scovare e scoprire le artiste del passato che non erano state fino a quel momento riconosciute per le loro capacità, ma anche quella di curare esposizioni interamente dedicate all'arte delle donne. Seguendo questa logica infatti Nochlin collaborò con la storica dell'arte Ann Sutherland Harris nell'organizzazione della prima grande rassegna storica di artiste, *Women Artists: 1550-1950*, inaugurata nel

²⁴ Cfr. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, pp. 50-53.

²⁵ Phelan, Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 34.

²⁶ Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, p. 18.

1976 presso il Los Angeles County Museum of Arts. Tale esposizione contribuì ad esternare dalle cantine e dai depositi dei musei europei e americani, circa cinquecento opere di artiste del passato e del presente, quali ad esempio Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Georgia O'Keffe, Angelica Kauffman, Rosalba Carriera e altre, tra cui artiste femminili ingiustamente trascurate.²⁷ Questa pratica di 'riscoperta' delle artiste fu destinata a ripetersi nel corso degli anni. Infatti, uno degli obiettivi della ricerca critica sulle donne, avviata sia negli Stati Uniti che in Europa fin dall'inizio degli anni Settanta, fu proprio quello di «far uscire le loro opere e i loro nomi dagli armadi, dai magazzini dei musei e da quelli della memoria», mediante l'organizzazione di specifiche esposizioni che facessero luce su una parte della storia dell'arte che risultava ancora accantonata dalla storia ufficiale.²⁸

Oltre a Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, in quegli stessi anni altre studiose femministe seguirono questo intento, con l'obiettivo di riportare in vita la memoria di artiste dimenticate: Maria Antonietta Trasforini ha ricordato in particolare Eleanor Tufts che già nel 1974 si occupò di reintegrare sedici secoli di arte femminile alla storia dell'arte ufficiale e maschile, mentre nel 1979 Germaine Greer, autrice dell'ormai noto *L'eunuco femmina*, studiò il contributo delle donne nel campo delle arti visive e quanto esse guadagnavano dipingendo. Questa prima generazione di studiose, prevalentemente femministe americane, denunciò così le discriminazioni subite dalle artiste in passato e al tempo stesso si rivolsero al presente, sollecitando tempestivi cambiamenti e una maggiore visibilità per le artiste contemporanee e del futuro.²⁹

²⁷ Phelan, Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 36.

²⁸ *Introduzione. Nei magazzini dei musei*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 9.

²⁹ Trasforini, *L'artista invisibile*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Trasforini, p. 26.

2.2.2 Lucy R. Lippard³⁰: una critica d'arte rivolta al cambiamento

Un supporto fondamentale alle artiste arrivò dalla critica militante di Lucy Rowland Lippard, una delle più importanti studiose americane dell'arte femminista, la quale già nel 1975 sollecitò lo sviluppo di una critica nuova che stabilisse dei criteri utili per una lettura innovativa ed efficace dell'arte femminile, la quale era vittima di un incastro forzato nel linguaggio interpretativo tradizionale, orientato verso il maschio. In un'auto-intervista pubblicata in traduzione su «Data» nel 1975, Lippard espresse le sue preoccupazioni a tal riguardo, affermando che:

[...] 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 preoccupa che possano essere assorbite e mal guidate prima di aver potuto strutturare saldamente un sistema che sia nostro.³¹

Relativamente e nello specifico riguardo il movimento del femminismo, per Lippard questo fu anche e soprattutto un'occasione per interpretare sia il mondo che l'opera d'arte. A tal proposito, con la pubblicazione nel 1980 su «Art Journal» di *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, ha affermato come l'arte femminista non fosse «né uno stile, né un movimento», ma piuttosto «un sistema di valori, una strategia rivoluzionaria, un modo di vivere»³², intendendo sostenere con tale

³⁰ Lucy R. Lippard (New York, 14 aprile 1937) è un'attivista americana, una femminista, una critica d'arte e curatrice, famosa per i suoi numerosi articoli e libri sull'arte contemporanea. Nell'autunno del 1966 organizzò l'esposizione *Astrazione Eccentrica* alla Fischbach Gallery di New York, il cui successo fu in parte dovuto alle sculture esposte, che includevano opere di Bruce Nauman e di Eva Hesse. Nel 1969 Lippard contribuì alla fondazione dell'Art Workers' Coalition (AWC) e nel 1977 fondò il periodico femminista «Heresies». La maggior parte delle sue pubblicazioni riflettono la sua politica attivista e alcune di queste sono: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976), *Changing: Essays in Art Criticism* (1971), *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990) *The Lude of the Local* (1997), *On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place* (1999); Sorensen, L., *Lippard, Lucy R.*, in *Dictionary of Art Historians*; < <https://arthistorians.info/lippard> >, (ultimo accesso: 26/09/2021).

³¹ L. R. Lippard, *Alcuni manifesti politici (E alcune questioni da essi sollevate intorno all'arte e alla politica)*, «Data», n. 19, 1975, p. 66.

³² L. R. Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, «Art Journal», 40, n. 1 / 2, autunno/inverno 1980, p. 362.

asserzione come l'arte femminista fu in grado di influenzare ogni aspetto della vita. L'arte era quindi considerata come un valido mezzo usato dalle donne per far sentire la propria voce al di sopra del frastuono generato dal malcontento, consentendo loro di ottenere un lavoro e una considerazione alla pari degli uomini.

Come spiega letteralmente lo stesso titolo dell'articolo, Lucy Lippard si è proposta di indagare come il femminismo ha influito sull'arte modernista degli anni Settanta, anche se effettivamente stabilire in cosa fosse consistita questa 'influenza' non è così facile. Secondo quanto lei ha sostenuto, infatti, il più grande contributo del femminismo nei confronti dell'arte e del suo futuro, è stata con ogni probabilità proprio la sua 'mancanza' di contributo alla corrente artistica modernista³³, concorrendo però alla messa in discussione di quelle che erano le percezioni dell'arte, cambiandone profondamente il carattere.

In questo articolo, Lippard si occupò per lo più di analizzare le caratteristiche dell'arte femminista, così come anche le sue particolarità rispetto all'arte in generale. Secondo lei, la specifica qualità dell'arte femminista e che la differenziò da altri tipi di arte fu il fatto che si avvalese di molti stili ed espressioni individuali, fu una sorta di «arte ibrida» che riuscì a passar oltre quello che era lo *star system* tipico dell'«arte *mainstream*». L'arte femminista dimostrò la sua validità concreta in quanto, a differenza dell'arte propriamente 'maschile', non fu fine a sé stessa, ma soddisfò bisogni socialmente reali, sfidando la dominazione patriarcale; inoltre si dimostrò efficace nel creare dei forti legami di coinvolgimento tra le artiste e i fruitori, trattando di molteplici argomenti e proponendoli in modi nuovi e diversi, attraverso diversi modelli di interazione come: gruppi e/o rituali pubblici; la pratica dell'autocoscienza, della sensibilizzazione e interazione con il pubblico mediante l'utilizzo di immagini visive, *environments* e performance; creazioni artistiche collettive, cooperative e collaborative. Collaborazione e condivisione avrebbero infatti aiutato ad abbattere definitivamente qualsiasi tipo di barriera di razza, classe e genere.

Una parola su cui Lippard indagò profondamente nel suo articolo è la parola 'rituale' che, come lei ha spiegato, fu spesso stata utilizzata in connessione all'arte. Per lei l'arte diventa rituale solo quando è strettamente collegata al passato, al presente e al futuro e quando un determinato rituale non funziona diventa un motivo di riflessione profonda che coinvolge

³³ «Feminism's greatest contribution to the future of art has probably been precisely its *lack* of contribution to modernism»; *Ibidem*.

solo l'artista, mentre quando funziona coinvolge in modo sensazionale il fruitore; è proprio in questo suo riproporsi nel tempo che una forma artistica isolata diventa 'ritualizzata', coinvolgendo la comunità. A tal proposito lo sviluppo femminista di un'«arte rituale» fu una risposta sia a bisogni personali riguardanti l'artista, ma anche una risposta ad un bisogno comune di una nuova storia e di un quadro più ampio all'interno del quale fare arte.³⁴

Probabilmente l'unico aspetto dell'arte femminista che la rese così estranea alla nozione dominante e conosciuta di arte è che sarebbe impossibile discutere di essa senza far riferimento alle strutture sociali che la sostennero e la ispirarono, strutture queste che furono al tempo stesso radicate nelle tecniche di interazione adottate e su cui si basava il movimento stesso delle donne. Per Lippard quindi il discorso femminista perpetuato attraverso l'arte avrebbe maggior successo se considerato come un 'mezzo' piuttosto che come un 'fine'.³⁵

Quattro anni prima di *Sweeping Exchanges*, fu particolarmente significativa la pubblicazione di un altro saggio di Lippard sempre su «Art Journal», intitolato *Projecting a Feminist Criticism*³⁶ (1976), con il quale fornì quelli che furono a tutti gli effetti degli impulsi utili alla progettazione e alla messa a punto di una critica d'arte nuova e di impronta femminista. Secondo quanto le venne detto ripetutamente dagli uomini che Lippard stessa interrogò, all'interno di vecchi contesti molta arte delle donne veniva considerata abbastanza innovativa. Alcune artiste reagirono consapevolmente contro l'avanguardismo concentrandosi in forme d'arte per lo più trascurate o ignorate in passato, mentre altre preferirono lavorare in maniera per lo più 'personale'.

In questo saggio Lippard individuò un problema fondamentale: secondo lei la percezione che il pubblico di fruitori aveva nei confronti del mondo dell'arte tradizionale non consentiva loro di distinguere le nuove modalità e i nuovi contenuti perpetuati dall'arte delle donne, così come impediva loro di cogliere i significati intrinseci e profondi delle loro opere d'arte. Secondo la studiosa, l'arte e la critica femminista dovevano a tal proposito lottare per definirsi all'interno del sistema artistico dominante e, facendosi forza della fiducia e della comprensione ricevute della comunità femminile, porsi l'obiettivo di entrare nel mondo reale affermando la propria influenza. Oltre a ciò, la critica femminista doveva affrontare quella che era la questione dell'autenticità che era

³⁴ *Ivi*, p. 364.

³⁵ *Ivi*. 362-64.

³⁶ L. R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, «Art Journal», 35, n.4, estate, 1976.

una delle più grandi barriere alla comprensione dell'arte femminista stessa. Dal momento che non si comprendevano gli elementi caratteristici alla base di ciascun sesso, era impossibile ridurre al minimo quelle che erano le distinzioni tra maschio e femmina a favore di un'uguaglianza più umana. Uno degli obiettivi femministi era proprio quello di sbarazzarsi delle gerarchie esistenti, spingendo per l'ingresso dell'arte delle donne nel più ampio *establishment* artistico.

Secondo Lippard, ciò a cui la critica all'epoca non aveva ancora trovato una risposta concreta era se effettivamente le donne bramassero di grandezza così come gli uomini. Una delle sfide era sicuramente l'istituzione di nuovi criteri con cui valutare sia l'effetto estetico che l'efficacia comunicativa dell'arte delle donne. Ma sicuramente alla base di ciò era necessario prima di tutto modificare la comunità intera in maniera profonda e soprattutto cambiare la mente delle donne artiste in modo tale che potessero finalmente sentirsi alla pari degli uomini. Per giungere a tale obiettivo era necessario adottare pratiche separatiste intese in senso 'protettivo', quali a esempio l'istituzione di programmi di formazione educativa interamente femminili, così come anche la creazione di gallerie e spazi espositivi dove potessero esporre solo ed esclusivamente le donne. Lippard concluse in maniera comunque ottimista, affermando come l'arte di quegli anni stesse facendo di tutto per arrivare a questo radicale cambiamento.³⁷

³⁷ *Ivi*, pp. 337- 39.

2.2.3 Rozsika Parker³⁸ e Griselda Pollock³⁹: l'interferenza delle gerarchie e del genere nell'arte

Il femminismo fu materia di studio tanto negli Stati Uniti, quanto in Gran Bretagna, nello specifico da parte di Rozsika Parker e Griselda Pollock, storiche dell'arte inglesi che fornirono entrambe un importante e considerevole approccio, collaborando alla stesura di diversi saggi e scritti, con l'obiettivo di cercare di chiarire come le costruzioni di genere e le gerarchie hanno sempre interferito e condizionato la definizione di arte, sottovalutando quella prodotta dalle donne. Come ha spiegato Maria Antonietta Trasforini

Le due autrici sottolineano che la distinzione gerarchica tra l'arte e l'artigianato non è motivata tanto dall'uso di metodi o oggetti diversi, quanto dal luogo fisico e sociale in cui gli oggetti di artigianato sono realizzati -spesso nella casa- e da coloro cui sono destinati -spesso la famiglia. Poiché l'arte (intesa come *fine art*) è attività pubblica, professionale, quello che le donne fanno e che di solito è definito artigianato potrebbe essere chiamata arte domestica. Con conseguenze rilevanti su come questi oggetti vengono poi "guardati" e classificati.⁴⁰

³⁸ Rozsika Parker (Londra, 27 dicembre 1945- 5 novembre 2010) fu una psicoterapeuta, storica dell'arte e scrittrice femminista. Il suo lavoro riguardò le medesime tematiche che lei stessa trattava, ovvero la lotta delle donne per il riconoscimento all'interno del mondo dell'arte e il lavoro creativo delle donne, soprattutto per quanto riguarda il campo delle arti decorative. Nel 1972 entrò a far parte della rivista femminista «Spare Rib» scrivendo per essa fino al 1980. Nel 1973 incontrò Griselda Pollock formando con lei un collettivo femminista di storia dell'arte, che riuniva artisti, storici dell'arte e giornalisti. Il suo obiettivo era quello di affrontare il sessismo strutturale nella storia e nel mondo dell'arte. Collaborò con la Pollock alla stesura di *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), ma anche di *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (1987). Nel 1984 pubblicò *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*; R. Petrie, *Rozsika Parker obituary. Feminist, art historians and writer who joined Spare Rib in 1972*, «The Guardian», 21/11/2010; < <https://www.theguardian.com/world/2010/nov/21/rozsika-parker-obituary> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

³⁹ Griselda Pollock (Bloemfontein, Sud Africa, 11 marzo 1949) è una storica dell'arte e sociologa britannica di studi femministi, la quale spicca nella revisione della storia dell'arte della fine del XX secolo. Nel 1962, dopo aver trascorso l'infanzia in Canada, si trasferì in Gran Bretagna, laureandosi all'Università di Oxford. Abbracciò il femminismo attivista e collaborò alla formazione dello studio femminista della storia dell'arte secondo l'approccio marxista-socialista. Tra le sue pubblicazioni si ricordano in particolar modo: *Vision and Difference: Femininity, feminism and Histories of Art* (1988); *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999); L. Sorensen, *Pollock, Griselda*, in *Dictionary of Art Historians*; < <https://arthistorians.info/pollockg> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁴⁰ Trasforini, *L'artista invisibile*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Trasforini, p. 27.

L'attribuzione di un determinato "spirito femminile" è quindi un modo per comprendere la cancellazione di molte artiste dalla storia dell'arte, nello specifico quella modernista, novecentesca. Sempre Trasforini ha spiegato come l'arte del Novecento non ha fatto altro che 'ereditare' quelle differenze biologiche tra maschile e femminile che si sono consolidate già nell'Ottocento durante il periodo vittoriano. Come conseguenza, il fatto che il femminile è sempre stato svalorizzato rispetto al maschile e di conseguenza alle donne sono sempre state consentite solamente delle partecchie amatoriali dell'arte, senza mai poter accedere a forme più professionali, poiché queste erano riservate esclusivamente agli uomini.⁴¹

Una delle pubblicazioni più significative di Rozsika Parker fu *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*⁴² (1984), che in tale contesto ci è utile per comprendere come la differenza di genere si ripercuotesse anche nella gerarchizzazione delle arti, con la conseguenza che quelle deputate tradizionalmente alle donne - il ricamo appunto, ma anche la decorazione o l'artigianato domestico - venissero profondamente sottovalutate. Numerosi gli articoli pubblicati nelle riviste e relativi a questo importante libro, tra cui quello di Patricia Mathews per un'edizione del «Woman's Art Journal» del 1991. Come lei ha spiegato, fin dall'inizio del movimento artistico femminista degli anni Settanta, le artiste e le storiche dell'arte femministe si impegnarono duramente per rompere definitivamente la gerarchia storicamente determinata tra belle arti e artigianato, la quale da sempre aveva negato, omesso e sottovalutato la validità di una grande quantità di produzione artistica femminile. In risposta a tale discriminazione, infatti, un certo numero di artiste femministe contemporanee, soprattutto Judy Chicago e Miriam Schapiro, scelsero di celebrare il lavoro manuale del ricamo come un possibile contesto nel quale poter esprimere le esperienze femminili.⁴³

Se il primo femminismo rivendicava i corpi delle donne, mediante ad esempio il diritto all'aborto, la prima arte femminista rivendicò quelle che erano le immagini delle donne, create dalle donne: uno dei principali obiettivi dell'arte femminista degli anni Settanta fu infatti proprio quello di rivalutare le arti minori e decorative storicamente attribuite alle donne, in forme d'arte ugualmente valide, fino ad arrivare ad una "politicizzazione

⁴¹ *Ivi*, p. 29.

⁴² Parker, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, The Women's Press, 1984.

⁴³ Mathews, P., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine by Rozsika Parker*, «Woman's Art Journal», 12, n. 1, primavera/estate 1991, p. 46.

dell'arte" che avrebbe rovesciato le gerarchie esistenti. Un esempio pratico di tale discorso fu il movimento artistico *Pattern and Decoration*, che nacque a New York nel 1975 proprio dalla collaborazione di diverse artiste guidate da Miriam Schapiro. Il principale obiettivo fu quello di rivalutare le arti tradizionalmente femminili, quali cucito, ricamo e tessitura, contrapponendole all'estetica dalle forme austere e dai colori monocromi del minimalismo, corrente artistica che all'epoca era assolutamente imperante, accusata di maschilismo e chiusura nei confronti della storia e delle culture altrui.⁴⁴ Schapiro infatti affermò:

Volevo rivalutare le attività tradizionalmente svolte dalle donne, connettere me stessa con quelle donne che fecero coperte, lavori a maglia etc., con quello che è il lavoro invisibile della donna nella civiltà. Volevo conoscerle, volevo onorarle.⁴⁵

Piuttosto che riposizionare il mestiere del ricamo su un piano più alto all'interno della gerarchia arte-artigianato, Rozsika Parker si è occupata in realtà di ridefinire l'arte stessa. Anche se evidentemente diverso dalla pittura, o da qualsiasi altra forma d'arte tradizionale, il ricamo è da considerarsi come una pratica artistica e culturale assolutamente valida. L'autrice lo ha considerato come un ricettacolo di significati culturali, ma anche uno strumento eccellente con cui esaminare le questioni che riguardano la costruzione sociale della femminilità. Questo tipo di arte è strutturalmente integrato alla vita delle donne facenti parte di diverse culture, ma il vero problema è che l'arte del ricamo non fu mai riconosciuta per il suo complesso simbolismo, inoltre la sua svalutazione e inferiorità, come precedentemente anticipato, derivava dal fatto che è un'arte fatta dalle donne, in casa e per un pubblico privato, ed è proprio da qui che origina la svalutazione di quest'arte. La tesi di Parker ha sostenuto quindi la necessità di impegnarsi a conoscere la storia dell'arte del ricamo per poter comprendere in modo più approfondito la storia delle donne.⁴⁶

Anche Linda Pershing ha confermato queste tesi nel suo articolo per la rivista accademica «Signs», riguardante una serie di pubblicazioni tra cui quella di Rozsika Parker. Ha

⁴⁴ *Dal femminile al femminismo. Artiste in America*, in Corgnati, M., *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 187-88.

⁴⁵ Bray, E., *L'arte e la lotta. Il movimento femminista americano degli anni '70- Parte IV*, «Dol's Magazine», 26/07/2019; <<https://www.dols.it/2019/07/26/larte-e-la-lotta-il-movimento-femminista-americano-degli-anni-70-parte-iv/>>, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁴⁶ Cfr. Mathews, *The Subversive Stitch*, «Woman's Art Journal», pp. 45-47.

ribadito il fatto che le caratteristiche della vita delle donne si ritrovano incarnate proprio nell'arte del ricamo, la quale esprime resistenza più che conformità alle regole culturali.⁴⁷ Questo tipo di arte sarebbe quindi un modo per opporsi a quelle che sono le tradizioni che finiscono per svalutare tutto ciò che viene prodotto dalla creatività femminile.

Rozsika Parker va sicuramente ricordata anche per un'importante pubblicazione degli anni Ottanta, nata grazie alla collaborazione con la storica dell'arte inglese Griselda Pollock. Lo scritto in questione, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), segnò l'inizio di un nuovo approccio nella valutazione e considerazione delle donne artiste. Come dice anche il titolo, lo scritto si proponeva di analizzare lo *status* delle artiste ridotte a stare in una posizione separata e subordinata; al tempo stesso le autrici fornirono un nuovo quadro concettuale, utile per le femministe per reinterpretare il rapporto tra le ideologie dominanti, le donne artiste e la produzione artistica.⁴⁸

Parker e Pollock, infatti, affrontarono la questione in maniera differente rispetto a Nochlin, sfidando il suo femminismo della 'parità dei diritti', che secondo lei avrebbe potuto eliminare qualsiasi forma di discriminazione nei confronti delle donne. Il punto di vista per lo più pessimista delle due teoriche inglesi, portò loro a considerare questa tesi di Nochlin come assolutamente insostenibile per alcuni aspetti. Sostennero che, se anche alle donne fossero stati dati gli stessi diritti legislativi degli uomini, il sessismo e il patriarcato avrebbero continuato a persistere, così come, in ambito artistico, l'arte delle donne avrebbe continuato ad essere giudicata inferiore e sotto lo stretto controllo degli uomini. Per le due teoriche inglesi, la società era formata da strutture ideologiche che discriminavano le donne e nonostante molte istituzioni fossero disposte a cambiare per aprirsi ai bisogni del genere femminile, le strutture ideologiche sessiste avrebbero continuato ad esistere in modo persistente e vincolante.

Parker e Pollock si proposero allora di concentrarsi per scoprire queste strutture sessiste all'interno della società. Notarono infatti che «l'ideologia non è un processo cosciente, i suoi effetti sono evidenti ma lavorano inconsciamente, riproducendo i valori e i sistemi di credenza del gruppo dominante che serve».⁴⁹ Inoltre, sostennero che «l'arte non è uno specchio», ovvero non riflette semplicemente il mondo, ma è essa stessa implicata come

⁴⁷ Cfr. Pershing, L., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* by Rozsika Parker, «Signs» 14, n. 2, inverno 1989, pp. 507-09.

⁴⁸ Osborne, C., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* by Rozsika Parker and Griselda Pollock, «Feminist Review», n.12, 1982, p. 108.

⁴⁹ Parker, R., Pollock, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 80.

un sistema di segni che producono significati diversi a seconda delle interpretazioni degli spettatori, quindi in base alla loro soggettività.⁵⁰ Di conseguenza per loro «la storia dell'arte non è l'esercizio di una dottrina neutrale "oggettiva", ma una pratica ideologica»⁵¹ e l'obiettivo delle storiche dell'arte femministe era proprio quello di decostruire queste ideologie. Diversamente da Nochlin però Parker e Pollock affermarono come le artiste in realtà sono sempre esistite e che

esse lavorano molto, in numero crescente e, nonostante le discriminazioni [...] e con forme e linguaggi artistici loro propri [...]. Però, a causa degli effetti economici, sociali e ideologici della differenza sessuale nella cultura occidentale [...], le donne all'interno di questa società e cultura hanno parlato e agito da un luogo differente.⁵²

Quindi la storia dell'arte femminista secondo loro aveva un duplice obiettivo: da un lato si proponeva di proseguire l'intento decostruzionista della storia dell'arte, mediante un'azione di recupero di tutte le informazioni sulle donne artiste e rifiutando la falsa teoria che sostiene l'inesistenza di artiste donne o più generalmente l'esistenza di artiste di seconda categoria. Al tempo stesso la storia dell'arte femminista puntava ad esaltare l'originalità, la specificità e l'eterogeneità del lavoro delle artiste, opponendosi quindi allo stereotipo femminile che amalgamava la loro arte, elevandola come una produzione unicamente stabilita da un genere 'naturale'.⁵³

Parker e Pollock hanno proseguito poi affermando come un importante aspetto del progetto femminista fosse «la teorizzazione e l'analisi storica della differenza sessuale», intesa questa come una struttura sociale che poneva uomini e donne in posizioni asimmetriche. Ciò che si propose l'analisi femminista fu proprio quello di smontare quello che era il generale pregiudizio del potere patriarcale, tenendo conto della "differenza" delle donne intesa come "specificità" e non come "diversità".⁵⁴

Come ha affermato Maria Antonietta Trasforini, la duplice prospettiva individuata dalle due generazioni di teoriche, così come dai differenti ambiti geografici e culturali - Stati Uniti ed Europa - ha rivelato una contraddittorietà solamente apparente, mettendo in luce piuttosto l'esistenza di diversi tipi di sensibilità nei confronti della donna artista, variabili

⁵⁰ *Ivi*, p. 119.

⁵¹ *Ivi*, p. xvii.

⁵² *Che genere di artista?*, in Trasforini, *Nel segno delle artiste*, pp. 17-18.

⁵³ Pollock, G., *Modernità e spazi al femminile*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 21.

⁵⁴ *Ibidem*.

a seconda del momento.⁵⁵ Gli studi condotti tracciarono una panoramica di sguardi piuttosto ragguardevole e articolata, ma sia la linea di ricerca “del recupero o aggiuntiva”, sia quella “epistemologico-decostruttiva” fecero emergere alcune ipotesi comuni: da un lato il ruolo influenzante delle istituzioni e delle relazioni sociali nel creare o meno artiste degne di nota; dall’altro lato l’importanza delle costruzioni di genere che, a seconda del caso, creavano occasioni oppure ostacoli alle artiste donne e alla loro produzione artistica.⁵⁶

2.3 Da oggetto a soggetto: il corpo femminile come veicolo di protesta nella società e mezzo espressivo nell’arte

Uno dei problemi principali che si presentò alle donne nella loro storia e vita di artiste è stato quello della rappresentazione di sé. La femminilità era sempre stata rappresentata da artisti maschi e secondo alcune tipologie fisse: la Madre, la Venere, la Musa, o al contrario l’Eva tentatrice, la donna viziosa e peccaminosa, stereotipi ai quali nemmeno i protagonisti delle Avanguardie si erano sottratti. Come ha affermato anche Angela Vettese, per secoli le donne vissero con l’immagine del proprio corpo inteso come luogo peccaminoso e come oggetto sessuale. Ma dalla fine degli anni Sessanta, quando il movimento femminista iniziò a irrompere nell’arte maschile, le cose per le artiste iniziarono finalmente a cambiare, a favore di una nuova visibilità e il corpo femminile divenne una delle armi più affilate e provocatorie.⁵⁷

Nonostante fossero per buona parte sconosciute, alcune artiste americane ebbero un ruolo assolutamente fondamentale nella definizione di nuove forme d’arte internazionali, tra di loro interconnesse, che emersero nei primi anni Sessanta, vale a dire Happening, Fluxus, Performance e Body Art, stabilendo così un nuovo tipo di rapporto tra artista e spettatore, fondato sul dialogo e l’interazione. Nello specifico molte donne scelsero la performance perché all’epoca era una forma espressiva nuova, una modalità ancestrale di comunicazione e offerta di sé, non ancora governata dal mondo convenzionale dell’arte, un *medium* non dominato e controllato dall’uomo, che consentiva alle donne di portare sul palco la propria vita, di manifestare la propria rabbia e di sfidare i limiti attraverso la

⁵⁵ *Che genere di artista?*, in Trasforini, *Nel segno delle artiste*, p.18.

⁵⁶ *Ivi*, p. 19.

⁵⁷ *Dagli anni Settanta ad oggi*, in *La presenza femminile nell’arte del Novecento*, a cura di Vettese, A., «Letteratura e Arte», Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas, p. 6.

diretta espressione della soggettività.⁵⁸ Fu proprio mediante queste nuove forme d'arte che la donna artista cominciò a far sentire la propria voce, a riconquistare i propri spazi, facendo emergere una struttura concettuale nuova, improntata sulla consapevolezza delle connotazioni di genere.

Come ha affermato Peggy Phelan, in *Arte e Femminismo*, Lucy Lippard identificò nelle opere di questo momento creativo un continuo riferimento a quello che fu a tutti gli effetti il tema centrale dell'intera parabola del femminismo, vale a dire il corpo, inteso sia come oggetto e strumento di dibattito politico, che come mezzo di comunicazione e supporto per la creazione artistica.⁵⁹ La tematica del corpo, infatti, in quegli anni era già molto sentita e diffusa in questioni sociali che erano all'ordine del giorno, quali il controllo delle nascite, gli anticoncezionali, il diritto al divorzio e all'aborto, la violenza sessuale e molte artiste decisero di fare proprie le tematiche sociali del femminismo, proprio attraverso l'appropriazione di questi linguaggi e questi nuovi mezzi espressivi.⁶⁰

Per rientrare totalmente in possesso del proprio corpo, ormai da troppo tempo dominato dal controllo maschile, la lotta della donna doveva quindi sconfinare anche nel mondo dell'arte con l'uso di diverse pratiche con le quali, già dagli anni Sessanta, le artiste cominciarono a intervenire e a sfidare in modo diretto le sfere sociali e politiche maschili, esprimendo la propria frustrazione per le diverse ingiustizie.⁶¹ Carla Subrizi dedicò il suo libro *Azioni che cambiano il mondo* proprio all'indagine di quelle relazioni che si instaurarono tra corpo, arte e quelle che lei definì «politiche dello sguardo», soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta.

⁵⁸ *Identities: feminism, multiculturalism, sexuality*, in Goldberg, R., *Performance: live art since the 60s*, Londra, Thames & Hudson Ltd, 2004, p. 129.

⁵⁹ *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 51.

⁶⁰ Cfr. *L'onda anomala*, in Corgnati, *Artiste*, pp. 176-77.

⁶¹ *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 51.

Nell'introduzione al libro spiega infatti che:

parlare di corpo nell'arte a partire dagli anni Sessanta, implica il considerare come il corpo, soprattutto nella sua identità di genere, sia stato al centro di pratiche artistiche e contemporaneamente di battaglie, rivolte, provocazioni politiche da parte delle artiste. È quasi impossibile non considerare, come aspetti complementari, il parallelismo tra le pratiche artistiche le cui autrici sono state le donne, la partecipazione alla politica del loro tempo [...]. La politica diventava da allora, per molte donne e artiste, una pratica ricompresa nel modo di guardare, di parlare e scrivere, di pensare, di riconsiderare le stratificazioni culturali di un corpo che [...] è storia e memoria.⁶²

È impossibile quindi parlare di determinate pratiche artistiche senza far riferimento alla condizione sociale, dal momento che l'arte non è mai un universo a sé stante, ma è da sempre influenzata e influenza il mondo in cui si forma. Negli anni Sessanta le donne scoprirono di avere un corpo con dei bisogni e necessità, che esigeva cure e prevenzioni. Ma era un corpo che non sentivano loro e che dovevano a tutti i costi riottenere. Proprio attraverso la riappropriazione del corpo e la valorizzazione della sua differenza, la donna cercava uno spazio per autorappresentarsi oltre che per raccontare della propria identità e della propria esperienza. E le artiste in tal senso riuscirono a dare fisicità ad un corpo che anche in campo artistico era stato incessantemente usato, abusato, rappresentato, idealizzato e conformato a specifici canoni di bellezza; un corpo che era stato schiavo della dittatura dello sguardo maschile e che assunse diversi significati per volere di artisti e committenti che erano spinti in modo consapevole o meno da desideri *voyeuristici*. Restituire materialità e identità al corpo equivaleva innanzi tutto a trasgredire, violare norme, valori, canoni etici ed estetici.⁶³

Utilizzare il proprio corpo presupponeva quindi il rovesciamento dello stereotipo secolare del nudo inteso come 'oggetto'; implicava il reclamo del diritto a usarlo in maniera libera e autonoma, così come l'aprirsi allo spettatore ed entrare in rapporto diretto con lui, trattando di tematiche sociali e rovesciando gli stereotipi. Partendo da questi presupposti la donna riuscì finalmente ad abbandonare la posizione di oggetto di desiderio e di rappresentazione per assumere la posizione di soggetto, irrompendo nella società così

⁶² Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, p. 13.

⁶³ *Ivi*, p.17.

come nella sfera dell'arte. Il corpo femminile, emancipandosi dalla passività che per secoli la cultura gli aveva riservato, diventò per molte artiste e performer, soggetto attivo e supporto per creare arte, permettendo così loro di conquistare definitivamente la scena artistica.

2.3.1 *Artiste in un mondo di uomini: i corpi delle ribelli di Fluxus*

Fluxus può essere considerato ancora oggi come una delle più complesse, provocatorie e rivoluzionarie avanguardie artistiche, il quale germogliò a New York all'inizio degli anni Sessanta per poi espandersi in Europa e in Giappone. Sviluppatisi parallelamente e in antitesi alla Pop Art e al Minimalismo statunitensi, così come anche al Nouveau réalisme europeo, Fluxus emerse in un periodo significativo, in cui gli artisti del dopoguerra iniziavano a liberarsi da quella che era la corrente dominante in America, vale a dire l'Espressionismo astratto.

È utile in tale contesto prendere in considerazione il movimento di Fluxus poiché, oltre a essere stato un movimento - o meglio "non movimento" - assolutamente libero di spirito, aperto ed internazionale nei suoi scopi, comprese al suo interno - e per la prima volta in modo significativo nella storia dell'arte - un numero di donne alquanto considerevole per l'epoca, le quali riuscirono ad essere attive senza provare alcuna frustrazione.⁶⁴

Poiché lo slogan del movimento recitava «Tutto è arte e chiunque la può fare», in tali parole si ritrovava soprattutto la volontà di abbattere ogni residua distinzione tra arte e vita, affidando al banale e alla *routine* del quotidiano il ruolo di protagonisti degli *happening in progress*, sdoganando totalmente il fare artistico. Al tempo stesso, questo slogan condensava quello che era il rifiuto di ogni forma di professionalismo, promuovendo e incoraggiando la partecipazione di tutti, spettatori e donne compresi.⁶⁵

Come ha spiegato Martina Corgnati, che riportò alcune parole di M.-H. Dumas, Fluxus fu il primo movimento in cui le artiste che vennero coinvolte, circa il 15%, non venivano sottopagate e non erano meno visibili rispetto ai loro compagni maschi, quindi sembrava essere un movimento assolutamente libero e che non tenesse conto delle distinzioni di genere. Le azioni delle donne di Fluxus si facevano notare per la loro volontà di rovesciare radicalmente quelli che erano gli stereotipi della donna perbene, mediante talvolta una sessualità a dir poco aggressiva, disinvolta e in un certo senso volgare.⁶⁶ L'impegno e

⁶⁴ Foster, *Arte dal 1900*, p. 526.

⁶⁵ Ivi, pp. 526-27.

⁶⁶ *L'onda anomala*, in Corgnati, *Artiste*, p. 177.

l'obiettivo di Fluxus era proprio quello di criticare radicalmente quelli che erano i concetti di identità e autorialità artistica secondo un tono antimaschilista, se non talvolta esplicitamente femminista. Lo specificava anche il Manifesto del movimento firmato da George Maciunas, che evidenziava quello che era il carattere assolutamente sperimentale e alternativo di Fluxus.

Proprio riconoscendo Fluxus come movimento alternativo, si riesce a comprendere perché le donne all'interno di esso fossero il vero potenziale rivoluzionario. Fluxus infatti, non fu una diretta espressione artistica del femminismo, ma funse più che altro da catalizzatore e innovatore della filosofia e della pratica femminista, permettendo di dare ampio spazio per la prima volta e in modo così dirompente, proprio al femminile e alle donne, soprattutto con performance che trattavano tematiche quali la militanza e la critica sessuale, facendo ampio uso proprio del loro corpo femminile.⁶⁷

Le esperienze performative di Fluxus permettevano così di affrontare la liberazione e l'emancipazione del corpo della donna dalla passività a cui era stato costretto dal mondo culturale e istituzionale, contrapponendosi alla violenza dell'universo maschile alla quale i corpi stessi erano sottoposti. La nudità parziale o totale, elemento ricorrente e assolutamente potenziale nelle loro azioni performative, venne spesso scelta dalle donne di Fluxus, esibita senza alcuna reticenza per sbandierare a tutti la propria libertà, per dimostrare l'autonomia decisionale sul proprio corpo e al tempo stesso per esporre la loro natura di 'dominate' dall'uomo, intendendo però uscire dalla prigione simbolica che le aveva da sempre recluso.⁶⁸

Nonostante Fluxus promuovesse molto la femminilità, esso favoriva al tempo stesso la collaborazione attiva, dando alle artiste la possibilità di interagire con i colleghi maschi e di stabilire con loro un rapporto assolutamente paritario e non subordinato - un esempio fu la coppia Charlotte Moorman-Nam June Paik -. La parità di rapporto si manteneva anche durante le performance, dove non vi era quindi nessuna influenza dominante dei ruoli di genere tradizionali, anzi, molte volte i ruoli di genere stessi venivano rovesciati, probabilmente per giungere ad una profonda immedesimazione reciproca. Un buon esempio di questo tipo di sovvertimento fu il matrimonio tra Maciunas e la sua fidanzata

⁶⁷ Santacatterina, M., *Le donne di Fluxus. Ribelli, esplosive e sognatrici*, «Artribune», 27/12/2012; < <https://www.artribune.com/report/2012/12/le-donne-di-fluxus-ribelli-esplosive-e-sognatrici/> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁶⁸ Cfr. Boragina, F., *Come rami di ciliegio*, in *Women in Fluxus & other experimental tales. Eventi, partiture, performance*, a cura di E. Zanichelli, Milano, Skira, 2012, pp. 98-101.

Billie Hutchins che si tenne nel 1978 e la cui cerimonia vide un vero e proprio scambio di ruoli, con George che interpretava la sposa e Billie lo sposo.⁶⁹

Il libro *Women in Fluxus & Other Experimental Tales* curato da Elena Zanichelli e pubblicato in occasione dell'omonima mostra di Palazzo Magnani⁷⁰, ci è utile in questo contesto poiché offre una panoramica generale e precisa delle diverse donne artiste, unite sotto il nome di Fluxus e illustra come ciascuna di esse facesse uso del proprio corpo in diversi modi. Una delle pioniere del movimento fu senza ombra di dubbio la giapponese Shigeko Kubota⁷¹, la quale ebbe modo di lavorare a stretto contatto con Maciunas, che le affidò importanti incarichi, nominandola vicepresidente e assistente nell'organizzazione degli eventi del movimento.

La performance che la rese famosa fu sicuramente *Vagina Painting* eseguita il 4 luglio 1965 a New York in occasione del *Perpetual Fluxus Festival*, suscitando nel pubblico un certo stupore al limite della vergogna. Kubota, vestita con un elegante miniabito, attaccò un pennello all'estremità degli slip e accovacciata su un foglio di carta appoggiato al pavimento, cominciò a dipingere muovendosi e lasciando tracce di vernice rossa, dando così vita ad una pittura simbolicamente e metaforicamente realizzata con i suoi genitali, che divennero quindi il centro propulsivo dell'opera⁷². In questa performance ricca di significati, si nascondeva una pesante invettiva che poneva l'attenzione sulla creatività a lungo negata alle donne: l'azione spontanea messa in atto da Kubota con la pittura, può essere infatti vista come una critica alla tradizione dell'Espressionismo astratto, corrente artistica del dopoguerra fortemente dominata da uomini, tra cui Jackson Pollock, Willem De Kooning e Franz Kline. La vernice rossa, simboleggiante il sangue mestruale si proponeva di ricontestualizzare, rivendicare e prendere in giro la tradizione dell'*action*

⁶⁹ Yoshimoto, M., Pittman, A., *An Evening with Fluxus Women: A roundtable Discussion*, «Women&Performance: A Journal of Feminist Theory», 19, n. 3, 2009, pp. 369-89.

⁷⁰ La mostra *Women in Fluxus & Other Experimental Tales* si tenne dal 10 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 presso Palazzo Magnani di Reggio Emilia.

⁷¹ Shigeko Kubota (Niigata, Giappone, 2 agosto 1937- 23 luglio 2015) iniziò la sua carriera artistica lavorando a stretto contatto con i gruppi d'avanguardia giapponesi, come Gutai, Ongaku, Hi Red Center e Zero Jigen. Poiché i critici giapponesi ignoravano la maggior parte dell'arte d'avanguardia e mostravano particolare disprezzo nei confronti delle artiste donne, Kubota decise di partire alla volta di New York dove fu subito accettata dalla comunità di Fluxus. Negli anni Settanta divenne una pioniera della videoart; Hawley, E. S., *Kubota, Shigeko*, in *MoMA, art and artists*, < <https://www.moma.org/artists/3277?locale=en> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁷² Boragina, *Come rami di ciliegio*, in *Women in Fluxus & other experimental tales*, a cura di Zanichelli, p. 94.

painting fortemente maschilista e sessista, proponendo al tempo stesso un'identificazione tra la creatività artistica e la fertilità femminile.

Raffaella Perna ha spiegato infatti come tra gli anni Cinquanta e Sessanta avvenne una sorta di ripensamento della pittura intesa come azione e come performance, soprattutto da parte di artiste che effettuarono una rivisitazione dell'operato di Jackson Pollock e soprattutto degli aspetti performativi del *dripping* che vennero quindi esasperati o mutati di segno.⁷³ La performance di Kubota si può quindi inserire in questo contesto e in aperto contrasto con il mito occidentale dell'artista genio - maschio, bianco ed eterosessuale - e con il *dripping* pollockiano, considerato in un certo senso come «la quintessenza di una gestualità eiaculatoria, connotata in senso *machista*».⁷⁴

Perna inoltre ha sottolineato come questa performance di Kubota, oltre a far riferimento al gesto di Pollock, venne molte volte interpretata dalla critica femminista come un'azione che volesse sovvertire il ruolo inferiore dei 'pennelli viventi' assegnati da Yves Klein alle modelle nude che egli usò come impronte per le sue *Antropometrie*.⁷⁵ La donna, usata come strumento passivo, ritrovò con Kubota un ruolo attivo, stabilendo il diritto di controllare e di dominare il proprio corpo. In tale contesto provocatorio nei confronti della società e dell'arte, Maciunas fu estremamente entusiasta di tale performance, da lui acclamata come un evento assolutamente sensazionale, al quale il pubblico fu incitato a partecipare.

Le performance eseguite dalle donne di Fluxus volevano distanziarsi dalle dinamiche maschili, tenendole però al tempo stesso in considerazione come degli imprescindibili punti di riferimento utili per affrontare gli stereotipi passivi del corpo femminile ed operando una sorta di rovesciamento di ruoli. Ne è un esempio la performance *Human Cello* (1965) di Charlotte Moorman⁷⁶ che la vide impegnata a 'suonare' in tutti i sensi il corpo di Nam June Paik come fosse un violoncello, richiamando *Le Violon d'Ingres* di

⁷³ Cfr. Perna, R., *Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e nell'arte delle donne*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di Bussoni, I., Perna, R., Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 115-16.

⁷⁴ *Ivi*, p. 116.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Charlotte Moorman (Little Rock, 18 novembre 1933- 8 novembre 1991) è stata una violoncellista e artista statunitense. Nel 1957 si trasferì a New York dove iniziò a studiare violoncello presso la Julliard, dove venne però subito attratta dal dinamismo della scena musicale d'avanguardia. Verso la metà degli anni Sessanta iniziò le sue collaborazioni con gli artisti associati a Fluxus; Gotthardt, A., *Charlotte Moorman is finally remembered as more than "The Topless Cellist"*, «Artsy», 04/09/2016; < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-topless-cellist-charlotte-moorman-finally-finds-her-place-in-art-history> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

Man Ray, dove il corpo della donna, equiparato al medesimo strumento, veniva quindi fortemente 'oggettivizzato'.⁷⁷

Quella non fu l'unica collaborazione tra Moorman e Paik: i due si conobbero nel 1964, quando la violoncellista era intenta ad organizzare l'*Avant Garde Festival* di New York e Paik aspirava a creare una «umanizzazione dell'elettronica e della tecnologia»⁷⁸ facendo uso del corpo di Moorman, che divenne per lui una sorta di musa ispiratrice. Il risultato fu l'*Opera Sextronique*, un'opera in quattro movimenti che venne eseguita il 9 febbraio 1967 alla Film Maker's Cinemathèque di New York, ma interrotta già nel secondo movimento, quando Moorman, dopo essersi tolta un reggiseno di lampadine, suscitò scandalo nel pubblico rimanendo in topless e indossando solo una maschera, mentre era intenta a suonare il violoncello con diversi oggetti.

Questo evento costò loro una notte in carcere ma il giorno seguente solo Moorman fu processata e successivamente dichiarata colpevole, un verdetto questo che fu estremamente duro non solo alla sua libertà di espressione, ma anche al lavoro e all'eredità dell'artista stessa. Nonostante questa vicenda, nel 1969 i due ripresero a collaborare con *TV Bra for Living Sculpture*, dove il corpo veniva proiettato sul corpo stesso di Moorman mediante dei piccoli tubi catodici legati alle coppe del suo reggiseno, giungendo poi alla loro performance più famosa nel 1971, ovvero *TV Cello*.⁷⁹

Il concetto di nudità intesa come capacità e volontà di decidere cosa fare del proprio corpo e al tempo stesso di esporlo alla trasgressione e all'azione altrui, è incarnato nella performance *Cut Piece* di Yoko Ono⁸⁰ [immagine 1], la quale fu messa in scena per la prima volta a Kyoto e replicata poi rispettivamente a Tokyo, New York e Londra. Ono, si mise seduta sul palco e dopo aver collocato un paio di forbici davanti a sé, invitò il

⁷⁷ Mattarella, L., *FLUXUS. Esperimenti per donne libere contro lo sguardo degli uomini*, «La Repubblica», 13/01/2013; <

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/01/13/fluxus-esperimenti-per-donne-libere-contro-lo.html>>, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁷⁸ Zanichelli, E., *Women in/ and Fluxus ovvero dar corpo al testo. Eventi partiture*, in *Women in Fluxus & other experimental tales*, a cura di Zanichelli, p. 21.

⁷⁹ Gotthardt, *Charlotte Moorman*, «Artsy», 04/09/2016; < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-topless-cellist-charlotte-moorman-finally-finds-her-place-in-art-history> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁸⁰ Yoko Ono (Tokyo, 18 febbraio 1933), meglio conosciuta come moglie di John Lennon, è sicuramente legata allo sviluppo di Fluxus. La sua attività è caratterizzata anche da un grande attivismo pacifista, sociale e politico, dal momento che assieme al marito Lennon diede vita a una serie di campagne di sensibilizzazione pubblica, nello specifico contro la guerra in Vietnam, tra cui si ricorda la campagna *WAR IS OVER!* per promuovere la pace nel mondo; Frigeri, F., *Le donne dell'arte*, Milano, 24ORE Cultura, 2019, p. 118-19.

pubblico, uno alla volta, a salire e a tagliare un pezzo del suo vestito, portando con sé il frammento tagliato. Mediante la distruzione di ciò che l'artista indossava, il pubblico fu costretto ad assumere un ruolo trasgressivo e aggressivo, producendo arte mediante la partecipazione attiva alla performance che mostrava un po' alla volta e sempre di più lo svelamento del corpo nudo dell'artista.⁸¹ In una dichiarazione rilasciata dalla stessa Yoko Ono nel 1971, lei affermò: «La gente continuava a tagliare le parti di me che non apprezzava. Alla fine, restava solo la pietra che era in me, ma alla gente non bastava, volevano sapere cosa c'era nella pietra».⁸²

La performance di Ono poneva l'accento sulla posizione passiva nella società patriarcale e alla quale le donne erano costrette a conformarsi. Al tempo stesso l'azione si concentrava sul concetto di 'dare', 'donare' il proprio corpo e la propria anima all'altro, come una sorta di atto di fiducia in una situazione estremamente vulnerabile. Ono ricordò come la sua fiducia venisse estremamente violata nel momento in cui durante la performance, un uomo finse con un gesto secco la sua volontà di pugarla con le forbici. Questa azione a dir poco improvvisa incarnava dei significati estremamente profondi, poiché si ricollegava alla costante fragilità delle donne nei confronti degli uomini e della loro violenza, ma anche al dominio e/o alla mancanza di fiducia delle donne nei riguardi dell'altro sesso, rivelando il potenziale dell'uomo nel contenere reazioni e pulsioni nascoste.⁸³

La provocazione di questa performance consisteva nella distruzione delle relazioni intime umane, così anche nello svelamento dei rapporti tra uomo e donna intesi come soggetti e oggetti l'uno per l'altra, vittime e carnefici allo stesso tempo. Yoko Ono dettò le regole per quello che sembrava a tutti gli effetti un gioco, ma furono proprio il suo silenzio e la sua immobilità a farla apparire indifesa di fronte al pubblico, il quale diventava la parte offensiva, mescolando e confondendo i ruoli su un piano che rimaneva drammaticamente fisico e reale.⁸⁴ La partecipazione attiva del pubblico fu in questo caso fortemente politicizzata poiché esso dovette confrontarsi con quelle che erano le convenzioni sociali dell'immagine femminile e del suo corpo nudo che veniva sempre di più svelato. Al tempo stesso Yoko Ono vinceva i propri limiti e paure.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² La pietra è intesa come metafora del suo corpo; Phelan, Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 40.

⁸³ Cfr. Terpenkas, A., *Fluxus, Feminism, and the 1960's*, «Western Tributaries», 4, 2017, pp. 5-6.

⁸⁴ A.a. V.v., *Arte contemporanea. Anni Sessanta*, II, Milano, Mondadori Electa, 2008, p. 172.

Alcune tematiche esaminate nelle performance di Fluxus anticiparono e condivisero questioni affrontate successivamente e in modo più esplicito da parte del movimento femminista americano. Nello specifico le installazioni di Kate Millett⁸⁵ riuscirono a esemplificare il dogma «il personale è politico», trattando temi precisi quali la violenza, la mercificazione e l'abuso sul corpo delle donne da parte del dominio maschile.⁸⁶ Il coinvolgimento di Kate Millet in Fluxus spesso non viene riconosciuto poiché è meglio nota per il suo operato postumo e come figura altamente influente e attivista del femminismo della seconda ondata. Dopo essere stata coinvolta per un breve periodo nella scena artistica newyorkese dell'Espressionismo astratto, trovandosi ostacolata dalla misoginia, si trasferì in Giappone, dove venne coinvolta nella scena d'avanguardia locale, conoscendo Yoko Ono. Fu proprio Ono che la introdusse a Fluxus, convincendola a tornare a New York per lavorare a stretto contatto con la compagine di Maciunas.

Il 14 luglio 1967 a New York, Millett aprì al pubblico *Trap*, un'installazione che traeva ispirazione da un fatto di cronaca realmente accaduto pochi anni prima. Nel 1965 Sylvia Likens, una giovane donna, venne trovata morta in un seminterrato di Indianapolis, dopo aver subito abusi psicologici e sessuali. Millett propose così un'installazione dove i visitatori potessero provare la stessa sensazione di prigionia, comprendendo la condizione discriminante delle donne. Per accedere all'installazione, il visitatore veniva condotto in un seminterrato dove diversi odori, mattoni e tubazioni rotte suscitavano l'impressione di sentirsi in una trappola asfissiante.

Trap conteneva una serie di sezioni diverse tra cui *Bordello: Città di Saigon*, un'area ingabbiata dove erano esposti una serie di calchi di gambe di donne con tacchi alti che uscivano da degli orinatoi allineati su un muro di mattoni, richiamando la seduzione fittizia della prostituzione; *Macelleria*, invece conteneva una serie di manichini di gambe di donne appese a una rastrelliera ed esposte come fossero pezzi di carne in vendita, simboleggiando quindi la riduzione della donna a parti del suo corpo che diventano oggetto di commercio. Altre sezioni erano *Scrutatori* e *Labirinto*, le quali richiamavano sempre concetti quali la mercificazione del corpo, la violenza dello sguardo e la difficoltà

⁸⁵ Kate Millett (St. Paul, Minnesota, 14 settembre 1934- Parigi, 6 settembre 2017) è stata una femminista, una scrittrice americana e una figura precoce e influente nel movimento di liberazione delle donne. È nota a livelli internazionale per libri come *Sexual Politics* (1970) e la sua autobiografia *Flying* (1974); *Biografie delle artiste, Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 194.

⁸⁶ Boragina, *Come rami di ciliegio*, in *Women in Fluxus & other experimental tales*, a cura di Zanichelli, p. 104.

di emancipazione, così come la prigionia, la violenza, lo sfruttamento sessuale, economico e politico a cui la donna era costretta.⁸⁷

Nell'introduzione a *Women & Fluxus: Toward a feminist archive of Fluxus*, Midori Yoshimoto sottolineò come l'apparente assenza di pregiudizi da parte di Maciunas nei confronti delle donne artiste e le loro nazionalità, venisse effettivamente smentita quando si trattava di dare dei giudizi estetici. Infatti, molte volte emergevano favoritismi e preferenze nei confronti di certi artisti, che portarono Maciunas stesso a "scomunicare" diverse artiste da Fluxus. Tali dinamiche nascoste sono state infatti oggetto di studio per Kristine Stiles e Kathy O'Dell, che concentrarono la loro attenzione sulle artiste donne e sulle questioni di genere all'interno di Fluxus. Nel catalogo della mostra del 1993 intitolata *In the Spirit of Fluxus*, Stiles contribuì con un saggio innovativo che considerava per la prima volta i significati di razza e genere nelle performance di Fluxus, dando maggior attenzione alle donne giapponesi del gruppo, come Yoko Ono e Shikego Kubota che nelle loro azioni rivendicavano elementi profemministri, spesso rifiutati dai loro colleghi maschi.⁸⁸

Nel 1997 O'Dell pubblicò un articolo stimolante intitolato *Fluxus Feminus*, suggerendo come Maciunas disapprovasse le opere di artiste come Millett, Schneemann, Ono e Kubota a causa delle caratteristiche condivise. Schneemann infatti ricordò come Maciunas l'avesse esclusa da Fluxus giudicando le sue performance poco adatte per via della sessualità eccessiva.⁸⁹ Tuttavia, O'Dell spiegò come le donne non fossero le sole ad essere scomunicate all'interno di Fluxus e secondo lei la causa principale di queste scomuniche aveva a che fare con la relazione che si instaurava tra corpo e testo, dove il corpo era inteso come l'effettiva entità fisica dell'artista, mentre il testo come le parole che l'artista usava o produceva durante la sua performance. Probabilmente fu proprio la minaccia di tale relazione corpo-testo nei confronti delle forme dominanti di potere, che spinse alla successiva esclusione di alcuni membri dalla comunità Fluxus, specialmente le donne.⁹⁰

⁸⁷ Cfr. Fredrickson, L., *Trap: Kate Millet, Japan, Fluxus, and Feminism*, «Women & Performance: a journal of feminist theory», 19, n. 3, novembre 2009, pp. 337-67.

⁸⁸ Cfr. Yoshimoto, M., *Introduction: Women & Fluxus: Toward a feminist archive of Fluxus*, «Women & Performance: a Journal of Feminist Theory», 19, n. 3, 2009, pp. 287-93.

⁸⁹ *Ivi*, p. 288.

⁹⁰ O'Dell, K., *Fluxus Feminus*, «TDR», 41, n.1, primavera 1997, p. 45.

2.3.2 *Corpi trasgressivi, corpi scandalosi*

I temi della coscienza femminista e della consapevolezza di genere furono centrali nell'operato di Carolee Schneemann⁹¹, attiva in ambito artistico già dal 1962 a New York e in Europa e influenzata dal gruppo Fluxus, sebbene non volesse essere considerata come un membro attivo del collettivo. Nonostante la sua formazione pittorica, si rivolse ben presto alla performance per focalizzare l'attenzione sulle ideologie femministe e nello specifico sulla repressione della sessualità femminile e dei tabù ad essa collegati, esprimendo potere erotico e politico proprio attraverso il suo corpo. Volendo per l'appunto esplorare i confini del desiderio e della sessualità della donna, utilizzò in modo provocatorio e sconvolgente la propria nudità come mezzo per suscitare reazioni ed emozioni nel pubblico, volte a disgregare quella che era l'associazione automatica che si instaurava tra corpo femminile e oggetto del desiderio maschile.

Lei sostenne come il corpo e la sessualità della donna fossero una fonte di potere generativo e creativo che la società patriarcale e l'uomo in generale ha sempre rimosso e rifiutato. L'obiettivo della donna artista, quindi di Schneemann stessa, era proprio quello di riappropriarsi di quell'energia creativa sepolta sotto numerosi tabù e pregiudizi, per lasciar quindi emergere il vero significato del corpo femminile nella sua nudità. Le sue performance più notevoli che vedevano il suo corpo spoglio al centro dei molteplici sguardi del pubblico, furono infatti dei veri e propri eventi scandalosi per la scena artistica dell'epoca, suscitando così reazioni di sdegno e odio nei suoi confronti.⁹² Dopo aver esordito con performance quali *Eye Body* (1963) e *Meat Joy* (1964), negli anni Settanta iniziò a valicare e ad esplorare i confini della pittura e del disegno, mediante delle performance che criticavano l'Espressionismo astratto americano come movimento principalmente maschilista e associato agli uomini, riprendendo così gli stessi concetti avanzati nel 1965 da Shigeo Kubota.

Up to and Including Her Limits (1973-76) [immagine 2] fu una performance eseguita da Schneemann per nove volte nell'arco di tre anni, che la vedeva nuda e appesa al soffitto mediante un'imbragatura e un gancio che le permetteva di compiere dei movimenti con tutto il suo corpo, i quali produssero una rete aggrovigliata di segni su fogli di carta che

⁹¹ Carolee Schneemann (Fox Chase, Pennsylvania, 12 ottobre 1939- New Paltz, New York, 6 marzo 2019) è stata un'artista e pittrice statunitense, attiva anche nel campo della performance e della video art. I temi della coscienza femminista e della consapevolezza di genere furono centrali nel suo operato fin dall'inizio della sua carriera, utilizzando anche performance e film per attirare l'attenzione sulle ideologie femministe, ma anche su tematiche come la guerra e la memoria; Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 130-31.

⁹² Cfr. *L'onda anomala*, in Corgnati, *Artiste*, pp. 178-79.

rivestivano pareti e pavimento. Schneemann scrisse come questo lavoro fisicamente impegnativo richiamasse la tecnica casuale di Pollock, coinvolgendo totalmente il suo corpo nella creazione artistica. Così come Kubota, il *dripping*, infatti, fu per lei una pietra di paragone che le consentì di sviluppare un proprio ‘gesto creativo’ e un proprio approccio personale alla creazione artistica dialogando con l’*action painting*. Al tempo stesso cercò di inserire il proprio corpo e la propria prospettiva in un’arena storicamente dominata dagli uomini, valicando quelli che erano i limiti che essi imponevano alle donne in diversi ambiti, compreso quello artistico.⁹³

Nel 1975 Schneemann tentò nuovamente di sovvertire le convenzioni, suscitando scandalo con l’opera *Interior Scroll* (1975), rappresentata durante la rassegna *Woman Here and Now* all’East Hampton. Schneemann si svestì e si avvolse in un lenzuolo che poi fece cadere, salendo quindi su un tavolo e leggendo stralci di un suo libro intitolato *Cézanne. She Was a Great Painter*, il quale alludeva alla posizione marginale della donna nelle arti. Poco dopo, lasciato cadere il volume, estrasse un rotolo di stoffa dai suoi genitali e iniziò a leggerne il testo riportato. Anche se l’azione risultò per molti destabilizzante e complessa da capire, era in realtà molto semplice da leggere e interpretare: l’organo femminile, da sempre considerato come simbolo del parto e della maternità, veniva ora mostrato come fonte e origine anche della creazione artistica. Trattando in questo modo il proprio organo riproduttivo, Schneemann denunciava il disagio dei pregiudizi maschili vissuto dalle donne artiste che continuavano ad essere discriminate, sottolineando la costante negazione della potenza creativa e generatrice della donna.⁹⁴ Inoltre, trasmetteva al pubblico la forza e la tenacia di una donna bianca che leggeva nuda davanti a tutti, rovesciando il tradizionale assunto secondo il quale fossero le donne a dover essere lette, interpretate e comprese.⁹⁵ È infatti proprio la negazione delle donne come ‘soggetti parlanti’ che le performer come Schneemann mettevano in primo piano e al tempo stesso sovvertivano.

Per Schneemann e molte altre artiste della sua generazione, la consapevolezza femminista costituì quindi un passaggio obbligato e necessario, il presupposto di una ricerca artistica

⁹³ MoMA Learning; < https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/ >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁹⁴ Gallo, F., *Tra autore e tema: appunti sull’autobiografia e l’autoritratto nelle performance delle artiste*, in *Autobiografia/Autoritratto*, a cura di Iamurri, L., Roma, Palombi editori, 2007, p. 83.

⁹⁵ Phelan, Introduzione, in *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 31.

autentica che si sbarazzasse degli stereotipi prodotti dalla cultura maschilista e patriarcale, una ricerca che intravedesse una nuova identità personale e collettiva.⁹⁶

2.3.3 Corpi sensuali, corpi stereotipati

Diversamente da Schneemann, Hannah Wilke⁹⁷ decise di indagare sull'immagine del corpo della donna inteso come 'oggetto' del desiderio dell'uomo, così come sull'immagine a quei tempi molto diffusa delle riviste *glamour* e relativa all'icona stereotipata della donna esteticamente perfetta e che amava mettersi in mostra. Fu proprio da quell'immagine vuota e narcisista, considerata come anti-modello per la milizia femminista appena nata, che Wilke decise di partire e di scagliarsi contro, suscitando anche le critiche di personalità quali ad esempio Lucy Lippard, che non approvavano il suo modo di fare arte mediante il corpo, poiché troppo sensuale e troppo poco agguerrita per poter tenere alti e fermi gli ideali e le teorie femministe di quegli anni e combattere contro il sessismo e il maschilismo.

Secondo quanto riporta anche Raffaella Perna, Wilke veniva rimproverata «di non assumere una posizione chiara, ma di oscillare tra critica e seduzione, rinforzando il modello di femminilità che vorrebbe sovvertire».⁹⁸ Effettivamente, seppur lei si considerasse una femminista, non voleva essere considerata integralista.⁹⁹ Per lei essere

⁹⁶ Gallo, *Tra autore e tema...*, in *Autobiografia/Autoritratto*, a cura di Iamurri, p. 83.

⁹⁷ Hannah Wilke (New York, 7 marzo, 1940- Houston, 28 gennaio 1993) fu un'artista femminista che utilizzò diversi mezzi, tra cui la fotografia, la performance, la scultura e il video per esaminare e sfidare le nozioni prevalenti di femminilità, femminismo e sessualità. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta lavorò alla creazione di un tipo di iconografia femminile basata sul corpo, costruendo forme astratte e organiche che somigliavano molto ai genitali femminili. Negli anni Settanta iniziò a usare il suo corpo per pezzi di performance che lei chiamava *performalist self-portraits*. Queste performance immortalate in video o in fotografie, affrontavano stereotipi erotici, rendendo iconici i gesti, le pose e gli attributi convenzionali del corpo femminile. Wilke ha ricevuto importanti sovvenzioni e ha esposto ampiamente sia negli Stati Uniti che all'estero, sebbene considerata dalle stesse femministe alquanto controversa per l'uso del proprio corpo attraente in opere intese a sfidare le nozioni tradizionali di desiderabilità femminile; Guggenheim Museum; < <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke> > (ultimo accesso: 18/05/2021).

⁹⁸ Perna, *Politiche del corpo*, in *Il gesto femminista*, a cura di Bussoni, Perna, p. 126.

⁹⁹ A tal proposito, nel 1977 Hannah Wilke decise di pubblicare un Manifesto provocatorio nei confronti di questo integralismo. Il Manifesto, dal titolo *Marxism and Art: Beware of Fasist Feminism* era una locandina in bianco e nero che la ritraeva in posa, con una camicia aperta a mostrare il seno, un paio di jeans a vita bassa, mani sui fianchi, sguardo altezzoso, qualche accessorio e chewing-gum attaccati sulla pelle. In risposta a una specie di regime totalitario, Wilke ribatté con un'immagine che la ritraeva come una modella in posa sulle copertine di «Play Boy». Il Manifesto venne esposto in una mostra collettiva tenutasi nel 1977 presso l'Edificio delle Donne di Los Angeles per volere del Center for Feminist Art Historical Studies; Lacedra, G., *Hannah Wilke. Il corpo in dialogo*, «Wall Street International», 13/07/2015.

femminista voleva innanzi tutto dire essere una donna orgogliosa di sé e del proprio corpo, sensuale e graziosa, ma al tempo stesso una donna attiva e partecipe nel ridisegnare il ruolo sociale della donna e ristabilire i suoi diritti. Ecco che la sua ricerca può essere collocata a metà tra la rivendicazione e la riscoperta di una femminilità lecita.¹⁰⁰

Negli anni Settanta usò il proprio corpo nudo associandolo a piccoli oggetti modellati in forma di organo sessuale femminile, ma senza particolare esibizionismo come fece ad esempio Schneemann, riscattando però lo stesso organo femminile dalla sua posizione come tabù e parte del corpo da nascondere. Nel 1974 realizzò uno di quelli che lei chiamava *performalist self-portraits*, vale a dire *S.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication* [immagine 3], una performance che venne ampiamente fotografata e le cui foto che la ritraggono a busto nudo, la vedevano assumere diverse pose e movenze da vera modella.

Durante la performance, braccia, seno, collo e viso vennero cosparsi da chewing-gum che erano stati precedentemente masticati dal pubblico; questi, appiccicati sulla sua pelle, venivano modellati dalla stessa Wilke per assumere una forma che ricordasse sia delle piccole vulve che delle cicatrici, come se l'artista fosse stata in tutti i sensi 'masticata' e sputata dal pubblico. Il chewing-gum era stato scelto come oggetto simbolico perché secondo Wilke corrispondeva perfettamente all'idea maschilista di donna media americana, ovvero «masticabile, assaporabile, plasmabile, sostituibile», una donna alla quale si poteva dare forma e la si poteva modellare a piacimento ogni volta in un pezzo nuovo.¹⁰¹

Nel suo libro *Body Art / Performing the Subject*, Amelia Jones ha interpretato l'opera di Wilke, facendo riferimento al significato della «retorica della posa»¹⁰²: come ha spiegato anche Raffaella Perna, attraverso la ripetizione e l'esagerazione delle pose assegnate al femminile dalla tradizione, Hannah Wilke modificava quelle che erano le opposizioni simboliche correlate al genere e che strutturavano i canoni di produzione e ricezione dell'arte. In questo modo, assumendo con il suo corpo nudo e sessuato il ruolo di oggetto dello sguardo e del desiderio maschile, l'artista rendeva espliciti i limiti della divisione

¹⁰⁰ *Ivi.*

¹⁰¹ *Ivi.*

¹⁰² Cfr. Jones, A., *Body Art / Performing the Subject*, London, University of Minnesota Press, 1998, pp. 151-55.

accettata, secondo la quale la donna viene da sempre rappresentata come oggetto passivo, mentre l'uomo come soggetto attivo.¹⁰³

2.3.4 *Corpi scultorei, corpi mutevoli*

Altre performer come Eleanor Antin¹⁰⁴ si servirono della loro bellezza fisica per sensibilizzare il pubblico relativamente l'uso del corpo femminile nella società, affrontando aspetti come l'appetibilità, il desiderio, l'autolesionismo e il l'abuso.¹⁰⁵ Molto conosciuta per le sue performance femministe e multimediali, ma anche per i suoi travestimenti e per le sue indagini sulla costruzione dell'identità, durante la sua carriera artistica Antin fu molto attratta e interessata al ruolo delle donne, ma anche alle pressioni sociali alle quali sono ogni giorno sottoposte per aderire a determinati stereotipi sociali.¹⁰⁶ Fu proprio negli anni Settanta che Antin si dedicò intensamente alla tematica femminista con alcune performance. Nello specifico nel 1971 realizzò *Representational Painting*, ovvero un video che la inquadra mentre si veste e si trucca fino a raggiungere un'immagine di sé adatta ai canoni di bellezza.¹⁰⁷ Lo stesso principio sta alla base anche di un lavoro del 1973, dove Antin agì direttamente e in modo invasivo sul proprio corpo nudo. In *Carving: a traditional sculpture*, opera collocabile tra performance, scultura e fotografia, l'artista riprendeva e rifletteva su quello che era uno dei motivi più ricorrenti della storia dell'arte, vale a dire l'ideale di bellezza e di perfezione, associato per tradizione alla scultura classica.

¹⁰³ Perna, *Politiche del corpo*, in *Il gesto femminista*, a cura di Bussoni, Perna, p. 118.

¹⁰⁴ Eleanor Antin (New York, 27 febbraio 1935) è una performer, un'artista concettuale e femminista che fin dagli anni Sessanta ha creato opere che esplorano la storia, la cultura contemporanea e l'identità da una prospettiva femminista. Prima di dedicarsi alle arti visive, Antin era una poetessa ed attrice e infatti attinse a questo background, integrando il linguaggio e il costume alla pittura, scultura e fotografia. Nel 1969 venne profondamente coinvolta nel movimento femminista e partecipò alle attività dello Woman's Building di Los Angeles. Dall'inizio degli anni Settanta fino ai primi anni Novanta ha creato degli *alter ego* di diverse professioni, epoche storiche e luoghi geografici, chiamando questa serie *Selves*. Creando questi *alter ego*, esplorò le contraddizioni nella costruzione delle identità fragili e fondate su apparenze; Liebert, E., *Antin, Eleanor*, in *MoMA, art and artists*; < <https://www.moma.org/artists/8183> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

¹⁰⁵ Baldacci, C., Vettese, A., *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, «Artedossier», Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012, p. 23.

¹⁰⁶ Rolfin, A., *“Donna: avanguardia femminista negli anni 70”. Radici artistiche di una mostra fotografica contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2011-2012, relatore Zipoli, R., p. 59.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

Una citazione tratta dagli scritti dell'artista testimonia chiaramente il processo e gli obiettivi alla base dell'opera in questione:

Quest'opera è stata scolpita nel periodo compreso tra il 15 luglio 1972 e il 21 agosto 1972. Il materiale (il corpo dell'artista) è stato fotografato tutte le mattine in quattro posizioni -fronte, retro, profilo destro e profilo sinistro- per illustrare il processo di 'intaglio' che si verifica durante un regime di dieta dimagrante.¹⁰⁸

Antin agì inversamente, invece di dare una soggettività al proprio corpo, decise di trasformarlo in una scultura per denunciare gli stereotipi diffusi all'epoca dai *mass media* e dalle riviste. Come un vero e proprio scultore greco che sborza il marmo grezzo sottraendo sempre più strati di materiale per ricavarne una statua impeccabile, decise di 'modellare' nel corso del tempo il suo corpo, facendolo diventare un oggetto, un'opera d'arte a tutti gli effetti. Per far ciò seguì una dieta rigida per poco più di un mese, scattando ogni giorno alla stessa ora il proprio corpo nudo in quattro pose standard e documentando la rapida perdita di peso che portò il corpo a 'scolpirsi' dal suo interno.¹⁰⁹

Come lo scultore greco, l'artista, quindi Antin stessa, poteva decidere quando fermarsi; ciò stava a significare che «quando l'immagine permetteva di raggiungere l'appagamento estetico, l'opera era terminata».¹¹⁰ *Carving* quindi si propose di anticipare in modo sensazionale quelle che erano e sono problematiche e tematiche tutt'ora attuali, vale a dire le diete dimagranti e la forza delle consuetudini sociali ed estetiche legate alla bellezza femminile.¹¹¹

Un anno dopo, nel 1975, Marina Abramović¹¹², la quale non aveva ancora raggiunto la fama mondiale, indagò sul concetto di bellezza esistente tra donna e arte, mediante il video-performance *Art must be beautiful. Artist must be beautiful*. Per un'ora l'artista ripeté il titolo della performance, vale a dire «L'arte deve essere bella. L'artista deve essere bella», dapprima sussurrandola e infine urlandola. Contemporaneamente

¹⁰⁸ Citazioni tratte da Eleanor Antin, scritti dell'artista, 1971; *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 85.

¹⁰⁹ *L'onda anomala*, in Corgnati, *Artiste*, p. 181.

¹¹⁰ Citazioni tratte da Eleanor Antin, scritti dell'artista, 1971; *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 85.

¹¹¹ *Ivi*, p. 30.

¹¹² Marina Abramović (Belgrado, 30 novembre 1946) è un'artista serba naturalizzata statunitense, famosa per le sue performance che spesso e volentieri sono molto impegnative e richiedono un alto grado di sopportazione da parte dell'artista, con l'obiettivo di mettere in luce la vulnerabilità umana. Famoso le sue performance *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 0* (1974) e le performance con Ulay che indagavano il non sempre facile rapporto di coppia, come ad esempio *Imponderabilia* (1977); Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 142-43.

spazzolandosi i capelli prima delicatamente e finendo poi per pettinarseli energicamente e in modo ossessivo-compulsivo con due spazzole di ferro, si domandava e al tempo stesso domandava al pubblico come mai l'arte e l'artista dovessero ancora rispondere alla tragica richiesta di bellezza. Il tempo che scorreva e il ripetersi in maniera ossessiva dell'azione quotidiana della donna che spazzola i suoi capelli, trasformò questo rito simbolico compiuto quotidianamente da milioni di donne in un gesto aggressivo e isterico, per rivelare la violenza che la società riservava alle donne, dalle quali pretendeva bellezza, rivelando soprattutto quello che era l'aspetto autopunitivo di molte pratiche estetiche.¹¹³ Un'indagine più approfondita su tale tematica fu condotta dalle ricerche post-organiche tipiche di Orlan. L'arte ancora una volta funse da riflettore e da specchio di un tema attuale, diventando un invito a non voltare lo sguardo, ma a guardare avanti e a prendere coscienza delle ingiustizie e delle imposizioni sociali.

2.4 Sconfinare nell'arte concettuale

Quando negli anni Settanta emerse l'arte femminile, l'arte concettuale era la pratica artistica prevalente nel mondo, soprattutto negli Stati Uniti, ma la relazione che si instaurò tra questi due tipi di arte rimane ancora oggi in buona parte inesplorata. Sebbene molte delle prime artiste femministe rifiutassero l'arte concettuale perché anch'esso un contesto dominato dall'uomo e dal maschilismo, alcune artiste, tra cui Eleanor Antin, Martha Rosler, Adrian Piper e Martha Wilson, attinsero proprio da essa e si impegnarono a rivalutarne criticamente i suoi concetti per indagare aspetti quali ad esempio l'identità, la soggettività e l'alterità, tematiche assolutamente centrali nel pensiero femminista dell'epoca. Non furono sicuramente le uniche artiste attive in tale ambito, ma quello che contraddistinse il loro approccio fu l'adattamento delle premesse metodologiche alla crescente consapevolezza delle lotte dei movimenti civili e femministi. A tal proposito l'articolo scritto da Jayne Wark per «Woman's Art Journal»¹¹⁴ è utile per comprendere questo contesto in cui alcune artiste scelsero modi alternativi per esprimere le loro idee e le tematiche femministe, sottoponendo al tempo stesso le strategie e le premesse metodologiche dell'arte concettuale a modifiche che avrebbero messo in evidenza la morale critica delle loro opere.¹¹⁵

¹¹³ Gallo, *Tra autore e tema*, in *Autobiografia/Autoritratto*, a cura di Iamurri, p. 82.

¹¹⁴ Wark, J., *Conceptual Art and Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin and Martha Wilson*, «Woman's Art Journal», 22, n.1, primavera/estate 2001, pp. 44-50.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 44

2.4.1 *Martha Rosler* ¹¹⁶

Jayne Wark ha individuato Martha Rosler come una delle prime artiste che contribuì a dare una rilettura all'arte concettuale. Fin dalla giovane età mostrò una molteplicità di interessi che caratterizzarono il suo lavoro, venendo coinvolta in diversi circoli poetici di New York, dipingendo nello stile dell'Espressionismo astratto e utilizzando la fotografia per produrre collage. Fra gli anni Sessanta e Settanta, su influenza del surrealismo di Max Ernst e dei dipinti pop di James Rosenquist, produsse dei fotomontaggi, utilizzando delle strategie di scomposizione per la creazione di immagini socialmente critiche, veicolando in questo modo forti messaggi, con l'obiettivo di avvicinare il pubblico a situazioni spesso concepite come distanti dal quotidiano. Servendosi di questa tecnica a partire dal 1965 iniziò a produrre la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-72) [immagine 4] utilizzando pubblicità di diversi prodotti di *lingerie*, che tagliò e incollò accuratamente, includendo le parti del corpo femminile per rivelare sia l'oggettivizzazione della sensualità femminile che la sua mercificazione. Tramite questo gruppo di trentadue fotomontaggi, Rosler dimostrò un interesse soprattutto nei confronti delle pressioni, delle aspettative e delle fantasie esterne che venivano proiettate sulle donne, richiamando così l'attenzione sui modi in cui le parti del corpo venivano poste, segmentate e confezionate come dei veri prodotti di consumo, mettendo in risalto il problema della mercificazione dei corpi.¹¹⁷

Un'altra serie di fotomontaggi realizzata in questo periodo, che in realtà si distacca dalle tematiche prettamente femministe è *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72). Eseguiti al culmine del movimento contro la guerra in Vietnam e inizialmente pubblicati in riviste antibelliche, questi montaggi fotografici uniscono fotografie di case eleganti con immagini cupe della guerra, ricavate dalle principali riviste statunitensi. La tranquillità del quotidiano è fisicamente e geograficamente opposta ad una realtà di sofferenza. Le serie fotografiche di Rosler richiamano direttamente l'uso della fotografia nell'arte

¹¹⁶ Martha Rosler (Brooklyn, 1943) è un'artista americana che ha lavorato con diversi mezzi, tra cui installazioni, fotografie, sculture, video e testi. La sua arte e il suo attivismo sono inseparabili, infatti affrontò questioni femministe e altre importanti tematiche sociali anche attraverso testi critici e investigazioni teoretiche. Mantenendo una costante attenzione alla sensibilità di genere, sociale e politica, Rosler ha esplorato temi come la guerra, il ruolo dei media e l'ambiente antropizzato. Temi caldi del femminismo sono centrali nell'opera *Semiotic of the Kitchen* (1975), richiamando la rabbia e la frustrazione agli obblighi domestici tipicamente imposti alle donne; Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 140-41.

¹¹⁷ Martha Rosler website; < <http://www.martharosler.net/body-beautiful-or-beauty-knows-no-pain-carousel> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

concettuale, con l'obiettivo di mettere in discussione le nozioni di visualità e rappresentazione, sottoponendole a una critica mirata a complicare il rapporto tradizionale esistente tra arte e fotografia documentaria.¹¹⁸

2.4.2 *Adrian Piper*¹¹⁹

Le crisi sociali dei primi anni Settanta ebbero profondi effetti anche nell'operato dell'afroamericana Adrian Piper, la quale ebbe modo di avvicinarsi all'arte concettuale grazie all'incontro con Vito Acconci a New York. Nel 1968 iniziò a produrre opere concettuali come ad esempio *Here and Now* e *Concrete Infinity 6" Square* e nel 1969, quando aveva già ricevuto il riconoscimento come artista concettuale, alcuni suoi pezzi vennero pubblicati nella rivista di Acconci «0 to 9». Nel corso della sua vita, Piper rifletté in modo specifico soprattutto sulla condizione subordinata della donna artista nera, facendo sì che lo spettatore si confrontasse direttamente con la sua presenza imprevedibile e incontrollabile, con l'obiettivo di dare un impulso al cambiamento. Per far ciò si servì della performance, eseguendo nell'aprile del 1970 e senza alcun tipo di preannuncio *Untitled Performance at Max's Kansas City NYC*. Indossando una benda, tappi per le orecchie e per il naso e un paio di guanti, Piper camminò dentro un bar affollato per un'ora senza rivolgere parola a nessuno, richiamando l'attenzione su di sé e studiando la reazione dei passanti nei confronti della sua 'diversità'. La sua auto-oggettivazione la trasformò in un vero e proprio 'spettacolo' per chi assisteva, ma al tempo stesso la sua performance fungeva da impulso per il cambiamento. Sulla stessa scia, nell'autunno del 1970 Piper realizzò la serie *Catalysis*, performance maliziose e pungenti che presero posto in luoghi pubblici ordinari. Ciò che le interessava era essere sia il soggetto che l'oggetto di un tipo di arte capace di provocare una risposta attiva indeterminata.¹²⁰

Jayne Wark, facendo riferimento alle opere di Rosler e Piper, ha spiegato come l'arte concettuale offrì alle artiste una risorsa potente di metodi e strategie, ma al tempo stesso

¹¹⁸ Cfr. Wark, *Conceptual Art and Feminism*, pp. 44-45.

¹¹⁹ Adrian Piper (New York, 20 settembre 1948) è un'artista concettuale, filosofa e performer americana nota per le sue opere provocatorie. Sperimentò una vasta quantità di media, tra cui la performance, il disegno, la scrittura, il video e le installazioni. Nel 1970 abbandonò definitivamente l'arte concettuale per soffermarsi su opere che indagano su questioni politiche relative alla razza, il genere, all'identità e alla classe. Nel 2000 le venne dedicata una retrospettiva al New Museum of Contemporary Art di New York; *Biografie delle artiste*, in *Arte e Femminismo*, a cura di Reckitt, p. 195.

¹²⁰ Cfr. Wark, *Conceptual Art and Feminism*, pp. 45-46.

questo tipo di arte imponeva limiti considerevoli nell'articolazione di molte tematiche femministe, precludendo loro la questione dell'identità.¹²¹

2.4.3 Eleanor Antin

Per Eleanor Antin, le tematiche e le questioni della soggettività e dell'alterità la condussero a indagare diverse forme e rappresentazioni dell'identità, iniziando a investigare su di essa come un collegamento tra la definizione di sé e le forze dell'interazione sociale. Nel corso degli anni Settanta iniziò così ad esplorare l'identità e tematiche ad essa affini come ad esempio la sua finzione, la sua trasformazione e la sua costruzione, affrontando questioni relative all'appartenenza di genere, all'etnicità, alla definizione sociale e culturale, che tendono a imprigionare le persone in uno schema fisso.¹²²

Dopo essersi trasferita a San Diego nel 1969, Antin produsse *California Lives*, una serie di ritratti di individui ciascuno costituito da oggetti della cultura domestica e del consumo. Con l'avvento del femminismo, nel 1970 produsse una seconda serie simile, *Portraits of Eight New York Women*, un'installazione che collocò in una stanza presso il New York Chelsea Hotel, la quale era composta da una serie di assemblaggi realizzati con diversi oggetti che suggerivano il carattere e il ruolo professionale di ciascuna donna che rappresentavano. Buona parte delle donne rappresentate erano figure di artiste sconosciute. L'obiettivo dell'installazione era quello di sfidare direttamente quelle che erano le tradizioni di selezione tipiche del mondo dell'arte che escludeva il lavoro delle donne, perché considerato improduttivo, irrilevante e poco significativo. Inoltre, il fatto che questi fossero a tutti gli effetti dei 'ritratti' *in absentia*, potrebbe indicare la soppressione dell'auto rappresentazione delle donne all'interno del sistema dell'arte, nel quale la donna era sempre stata onnipresente ma in qualità di oggetto di rappresentazione e non di soggetto attivo. Come ricordiamo, questa assenza della donna nel mondo dell'arte era uno dei problemi contro i quali le femministe generalmente combattevano, con l'obiettivo di ottenere riconoscimento e visibilità.

Antin mise in gioco la sua e altrui identità anche attraverso una serie di camuffamenti. Sin dagli anni Settanta si identificava in diversi personaggi, creando degli *alter ego* con l'obiettivo di esplorare le contraddizioni nella costruzione delle identità. Per raccontare

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Rolfin, "Donna: avanguardia femminista negli anni 70", p. 60.

la propria autobiografia, Antin condusse una ricerca al di fuori di sé, mettendosi nei panni e nei diversi ruoli di infermiere, ballerine, eroi ed eroine del passato ma anche del suo tempo. Ha tentato, non con poca ironia e ambiguità, ad essere ‘qualcun altro’, provando a cambiare e a vedersi sempre diversa, ma si comprendeva sempre che era Antin stessa che provava a cambiare aspetto, mostrandosi sotto diverse fisionomie e professioni dove perdeva sempre qualcosa di sé.¹²³ La sua insistenza sul concetto di finzione tramite le performance andava contro l’arte concettuale, ma al tempo stesso il suo lavoro performativo era ampiamente commensurato con le tendenze più ampie del concettualismo.¹²⁴

2.4.4 *Martha Wilson* ¹²⁵

La lotta per far riconoscere le opere d’arte delle artiste come ‘arte legittima’ venne condotta da Martha Wilson, la quale si iscrisse al Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) di Halifax, in Canada, centro importante di arte concettuale negli anni Settanta. In quel periodo Wilson iniziò subito ad eseguire opere d’arte basate sul linguaggio e ad occuparsi della relazione generica e culturale tra genitori e figli, mentre dal 1972 iniziò ad usare sé stessa come soggetto per un’inchiesta sulle formazioni dell’identità. Le sue opere, documentate da fotografie a colori, la vedevano assumere diverse sembianze e aspetti, ad esempio in *Captivating a Man* (1972) si truccò e posò come un uomo attraente, capovolgendo così i ruoli di genere. Wilson concluse affermando che dal momento che l’identità non era un concetto singolare o fissato, l’arte poteva essere un processo utile per crearla.

La performance di matrice concettuale, assieme al video e alle fotografie correlate da testi, costituì il mezzo principale mediante il quale Wilson articolò la sua riflessione attorno ai temi dell’individualità e della soggettività provati dalle donne in una società dominata dal patriarcato, così come anche da ruoli e restrizioni che venivano loro imposti. L’utilizzo del trucco e del travestimento, come per Eleanor Antin, le consentirono così di

¹²³ Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, p. 186.

¹²⁴ Cfr., Wark, *Conceptual Art and Feminism*, pp. 46-48.

¹²⁵ Martha Wilson (Philadelphia, Pennsylvania, 1947) è un’artista e gallerista femminista che negli ultimi quattro decenni ha creato innovative opere fotografiche e video che esplorano la sua soggettività femminile attraverso giochi di ruolo e trasformazioni in altre persone; < <https://www.marthawilson.com>>, (ultimo accesso: 18/05/2021).

calarsi in diverse personalità dalla propria, assumendo identità che non le appartenevano ma alle quali la società del tempo era abituata a catalogare e classificare.¹²⁶

Nonostante fosse trattata come una fuori dagli schemi, Wilson ricevette un primo riconoscimento nel 1973 quando Lippard incluse *Breast Forms Permutated* (1972) alla prima e unica esposizione di arte concettuale fatta da donne presso il California Institute of Arts di Valencia, ovvero l'esposizione *c.7,500*.¹²⁷ L'opera in questione, mentre potrebbe essere vista come un esempio caratteristico di una parodia femminista dell'oggettivizzazione dei corpi delle donne, funse anche come critica della rigorosa eliminazione della visualità propria dell'arte concettuale, in un periodo in cui le donne artiste stavano iniziando a far valere l'importanza politica dell'investigazione e del problema della rappresentazione.¹²⁸

Le opere di Rosler, Piper, Antin e Wilson hanno indicato effettivamente l'esistenza di una interazione tra l'arte concettuale e gli sforzi femministi, ma per loro era necessario spostarsi fuori dalle investigazioni astratte che dominavano questo tipo di arte, spostandosi da quelle che erano le premesse centrali del concettualismo. Il dialogo che queste artiste instaurarono con l'arte concettuale dice molto di come il loro lavoro sfidò i limiti e interrogò alcuni dei principali valori centrali in quell'epoca.

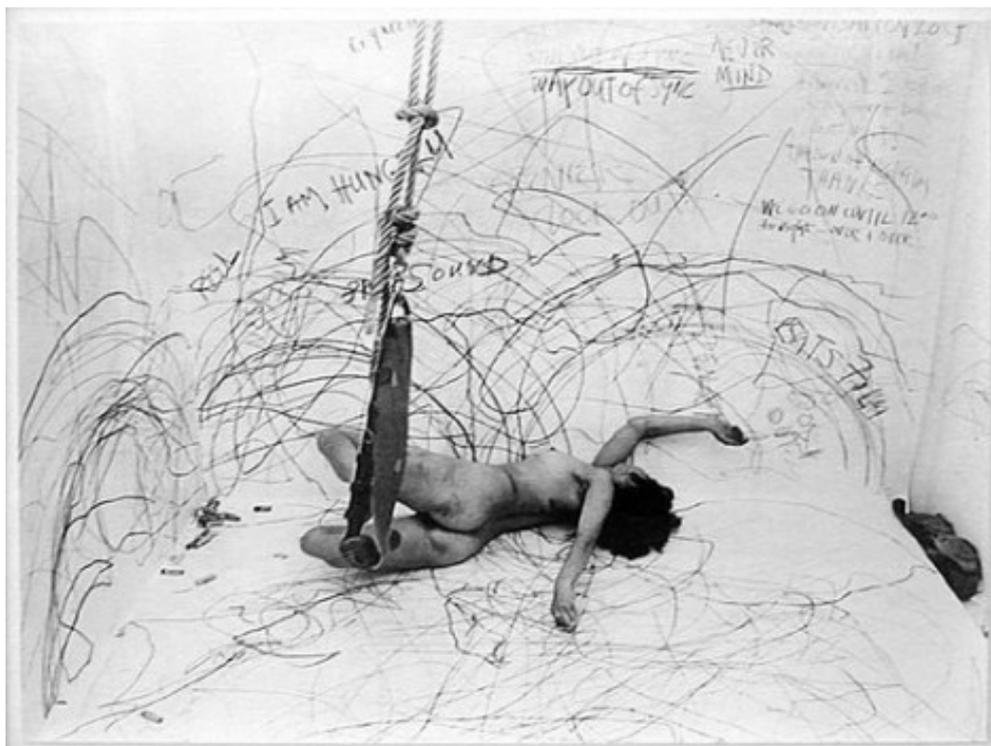
¹²⁶ Rolfin, "Donna: avanguardia femminista negli anni 70", pp.128-29.

¹²⁷ L'esposizione includeva ventisei donne artiste. Era la quarta di una serie continua di mostre organizzate da Lippard dal 1969 (557.087 a Seattle, 955.000 a Vancouver, 2.972.453 a Buenos Aires). Questi numeri si riferiscono alla popolazione delle città in cui si sono svolte le esposizioni; *c.7,500: An Exhibition Organized by Lucy R. Lippard*, «Archives of American Art», <<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/c7500-exhibition-organized-lucy-r-lippard-14060>>, (ultimo accesso: 18/05/2021).

¹²⁸ Wark, *Conceptual Art and Feminism*, p. 48.



[immagine 1] Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), Carnegie Recital Hall, New York, 21 marzo 1965.



[immagine 2] Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits* (1973-1976).



[immagine 3] Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series* (1974-79).



[immagine 4] Martha Rosler, *Transparent Box, or Vanity Fair*, fotomontaggio tratto dalla serie *Body Beautiful, or Beauty Knows no Pain* (1966-1972).

Capitolo terzo

Organizzazioni, collettivi, spazi ed esposizioni separatiste negli Stati Uniti

Women constituted about 75% of the students in art schools, but only 18% of artists represented by commercial galleries nationwide, and fewer than 6% of artists in major exhibitions at such institution as the Whitney Museum of American Art and the Museum of Modern Art.¹

N. Musteata

Il movimento femminista degli anni Settanta che lottò per innalzare lo *status* delle donne sia nella società che nel mondo dell'arte, promosse l'interesse nei confronti delle opere delle artiste, mediante esposizioni, pubblicazioni, organizzazioni e programmi educativi specifici. Ciò che effettivamente costituì una delle prime esigenze delle artiste femministe statunitensi fu sicuramente quella di distinguersi, assicurandosi dei luoghi di incontro e degli spazi appositi per lavorare, creare ed esporre le proprie opere, prendere coscienza della propria situazione marginale e insegnare la loro arte, con l'obiettivo di dare un significativo impulso alla disciplina della storia dell'arte stessa, così come anche all'educazione degli artisti, delle artiste e del pubblico.

Durante le intense proteste sociali che caratterizzarono il contesto statunitense degli anni Settanta, le artiste, per la maggior parte vicine alla militanza e alle principali questioni politiche, decisero di manifestare anche per far valere i diritti propri della donna artista, opponendosi a quell'impossibilità che da sempre aveva impedito loro di ottenere una certa visibilità nell'*establishment* artistico. Questa prima fase dell'arte femminista statunitense è quindi da intendersi in tutti i sensi come una fase assolutamente 'attivista', intenzionata e direzionata a dare una svolta decisiva alla storia dell'arte, ormai da troppo tempo dominata dall'unica supremazia dell'uomo.

I modi di reagire a questa esclusione delle donne dal mondo dell'arte, si manifestarono uniformemente da una costa all'altra degli Stati Uniti già verso la fine degli anni Sessanta,

¹ Musteata, N., *Judy Chicago, Miriam Schapiro, and the CalArts Feminist Art Program, Womanhouse, 1972*, in *The Artist As Curator: an anthology*, a cura di E. Filipovic, «Mousse», 10, Centre d'art contemporain, Geneva, 2015, pp. 5-6.

quando diversi gruppi di tutto il Paese organizzarono scioperi e manifestazioni contro le istituzioni tradizionali dell'arte. Nello specifico, i musei, colpevoli di aver emarginato le donne, furono uno dei bersagli principali delle varie proteste, aventi l'obiettivo di far rispettare e valere i diritti femministi, così come anche la parità dei sessi. Come spiega bene Anne Marie Boetti in un articolo pubblicato su «Data»² nel 1975, queste “operazioni di guerra” da parte delle artiste consistevano nello specifico non solo in scioperi, ma anche in lettere intimidatorie, tavole rotonde e incontri forzatamente imposti ai curatori e ai responsabili dei musei, fino ad azioni legali contro le istituzioni museali e università, facendo uso delle armi offerte dalla legislazione federale, mentre contro le gallerie private, citando le parole di Boetti, le artiste preferivano usare armi più vaghe e ‘leggere’, come l'ironia o la *hit-parade* della misoginia.³

Fu nella Costa Est, specialmente a New York, che si tennero le prime proteste contro la scarsa presenza di mostre personali di donne nei musei più importanti della città, quali ad esempio il Getty, il MoMA e il Whitney. Parallelamente, in risposta al misconoscimento storico delle istituzioni e delle gallerie private nei confronti dell'arte femminile, vennero fondate delle associazioni apposite che si preoccuparono di aprire degli spazi espositivi separatisti, così come anche delle gallerie cooperative autogestite dalle artiste stesse, considerate in tal senso dei veri e propri “ghetti rosa” che, sfidando quelli che erano i colossi museali della città, contribuivano a creare delle opportunità per fare ed esibire la loro arte.

Nella Costa Ovest a Los Angeles, con risultati sicuramente più significativi, si avviò invece un vero e proprio programma educativo d'arte femminista presso il California Institute of Art di Valencia, il quale nel 1972 si concretizzò in *Womanhouse*, un *environment* collettivo, ben presto seguito dal Woman's Building nell'ex scuola d'arte Chouinard.⁴ L'intero progetto di *Womanhouse*, che prese piede dal Feminist Art Program (FAP), fu significativo poiché contribuì a sfruttare a pieno i potenziali delle donne e a far emergere la loro creatività, da sempre ostacolata e nascosta dagli uomini che avevano imposto il loro linguaggio e le loro forme. Il risultato fu lo sviluppo di una forte sentimento di autocoscienza nelle donne che vi presero parte, così come anche

² Nell'articolo in questione, intitolato *L'altra creatività*, Anne Marie Boetti, in seguito ad un soggiorno di circa uno o due mesi a New York, si propose di ricostruire la storia di questi movimenti al femminile nell'arte degli Stati Uniti, soffermandosi prevalentemente sull'indagine della Costa Est.

³ Boetti, A. M., *L'altra creatività*, «Data», n. 16/17, giugno-agosto 1975, p. 54; <http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_54-59.pdf>, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁴ Foster, *Arte dal 1900*, p. 654.

l'incremento di un forte senso di sé e di spirito collaborativo, attributi necessari per le artiste e per la creazione di un'arte in tutti i sensi differente e unitaria. Lo spirito di cooperazione si concretizzò e si sviluppò ulteriormente in quella che tutt'ora è considerata la principale installazione dell'arte femminista, vale a dire *Dinner Party*, un lavoro monumentale su idea e direzione di Judy Chicago.

Contemporaneamente nel Midwest, la città di Chicago, oltre ad essere una delle principali metropoli che contribuì alla diffusione del movimento femminista, fu anche un importante crocevia di importanti personalità artistiche. L'apertura di spazi espositivi al di fuori dei centri di New York e Los Angeles fornì infatti alle artiste di quelle città, ulteriori opportunità per produrre e pubblicizzare la propria arte e per diffondere le prospettive e le pratiche femministe a livello nazionale e internazionale. Al tempo stesso fu per loro un'occasione per viaggiare e interagire in luoghi innovativi e per conoscere artiste di altre città. Tutto ciò non solo significava maggiori possibilità di includere il lavoro di artiste regionali in mostre e gallerie rinomate, ma voleva dire anche fornire ulteriori occasioni alle artiste di Los Angeles e New York per articolare la loro visione e impegnarsi in discussioni con donne come loro. Tutto ciò sicuramente aiutò e influi nello sviluppo delle teorie e delle pratiche dell'arte femminista a livello nazionale, così come l'incorporazione di visioni e di prospettive locali contribuì a fornire un quadro più completo del movimento.⁵

Gli aspetti e le caratteristiche che accomunarono est e ovest degli Stati Uniti furono sicuramente la collaborazione, ma anche la creazione di linguaggi innovativi, così come pratiche espositive alternative rispetto a quelle tradizionali. Le artiste femministe furono in grado di creare degli scenari non convenzionali, ma soprattutto fecero un grande uso della pratica femminista delle sessioni di autocoscienza o *consciousness-raising*, vale a dire delle conversazioni di gruppo durante le quali ciascuna donna aveva l'opportunità di parlare a turno su un particolare argomento o problema personale. Queste congregazioni costituirono sicuramente una delle componenti essenziali del guadagno di visibilità, permettendo loro di affrontare l'*establishment* artistico partendo dalle proprie esperienze ed esigenze personali che divennero quindi il fulcro centrale della loro arte.

⁵ Fields, J., *Frontiers in Feminist Art History*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», 33, n.2, 2012, p. 15.

3.1 Costa Est: New York

Carey Lovelace, critica d'arte di New York, ha pubblicato un articolo su un numero di «Woman's Art Journal» del 2016⁶ estremamente utile e significativo per comprendere il contesto del movimento delle donne nell'arte newyorkese, analizzando nello specifico il periodo compreso tra il 1969 e il 1975. Come lei ha scritto, l'atmosfera di New York negli anni Settanta era un'atmosfera piuttosto euforica, carismatica e il femminismo che esplose nel mondo dell'arte della Costa Est, fu in tutti i sensi attivista, articolandosi con proteste gestite da specifiche organizzazioni e mediante l'apertura gallerie amministrate interamente dalle donne. Il distretto di Manhattan fu a tutti gli effetti il centro propulsore del Movimento di liberazione delle donne che si espanse poi anche nell'arte.

Sebbene negli anni Sessanta non esistessero ancora gruppi specifici di donne attivi in ambito artistico, gruppi come New York Radical Women (1967-69) e Redstockings (1969- 1975 ca.)⁷ includevano al loro interno alcune donne facenti parte della più ampia comunità artistica, tra cui storiche dell'arte come Eunice Lipton, artiste come Nancy Azara e Joan Jonas e curatrici come Marcia Tucker ed Elke Solomon. Le loro discussioni all'interno dei gruppi motivarono le componenti a sviluppare contenuti orientati alle donne ancor prima dell'avvento dell'arte femminista vera e propria. A partire dal 1969 le idee diffuse dal Movimento di liberazione delle donne iniziarono così a subentrare e ad interessare in diversi modi anche il mondo dell'arte della Grande Mela.⁸

⁶ Lovelace, C., *Optimism and Rage: The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975*, «Woman's Art Journal», 37, n. 1, primavera/estate 2016, pp. 4-11.

⁷ Da ricordare che il New York Radical Women nel 1968 organizzò la protesta contro l'elezione di Miss America, mentre Redstockings si occupò di diffondere testi come *Sisterhood is Powerful*, *The Politics of Housework* e *Resistance to Consciousness*.

⁸ Cfr. Lovelace, *Optimism and Rage*, pp. 4-5.

3.1.1 *W.A.R. e la prima esposizione d'arte femminista*

Women Artists in Revolution fu a tutti gli effetti la prima organizzazione autonoma di artiste femministe, nata a New York nel 1969 come sottogruppo dell'Art Workers Coalition⁹ e la quale combatté per i diritti delle donne nel mondo dell'arte. Fondata dall'attivista Juliette Gordon, W.A.R. organizzò diverse azioni, proteste e dimostrazioni pubbliche volte a sostenere il Movimento di liberazione delle donne, ma soprattutto mirate a focalizzare l'attenzione sui pregiudizi rivolti nei confronti delle artiste, pubblicando *newsletter*, scrivendo articoli [immagine 5] e incontrandosi con i rappresentanti dei diversi musei per concretizzare le richieste del gruppo. La lista delle richieste che l'A.W.C. aveva precedentemente adottato nel giugno del 1969, rifletteva al tempo stesso quelli che erano i problemi per i quali le donne di W.A.R. lottavano; nello specifico la richiesta numero sei esplicitava come i musei avrebbero dovuto incoraggiare le artiste donne a produrre arte e al tempo stesso stabilire e a promuovere un'equa rappresentazione di entrambi i sessi nelle esposizioni, ma anche nel mercato artistico, ovvero negli acquisti e nelle selezioni delle opere.¹⁰

Le donne di W.A.R. si mobilitarono soprattutto nella sollecitazione di gallerie di alto profilo: in seguito ad una serie di indagini statistiche, constatarono come in esposizioni organizzate da gallerie e musei quali ad esempio il MoMA o il Whitney Museum of Art, solo un artista su venti era donna. Le componenti di W.A.R. decisero quindi di incontrarsi con i rappresentanti di questi musei chiedendo una rappresentazione equilibrata di donne e uomini nelle mostre. Frustrate dalla generale assenza di opportunità per le donne artiste, alcuni membri di W.A.R. organizzarono la prima mostra femminista in assoluto, ovvero *X12*.¹¹ Si tenne presso il Museum, una galleria di Manhattan, e fu organizzata nel febbraio del 1970 da parte di Vernita Nemec e Carolyn Mazzello che si riunirono assieme ad altre

⁹ L' A.W.C., nata nel 1968, era una coalizione aperta di artisti, ma anche scrittori, critici, film-maker e funzionari di musei tra i quali Lucy R. Lippard e Lee Lozano. Essa aveva come obiettivo iniziale quello di far sì che gli artisti esprimessero la disperazione e la rabbia nei confronti della guerra del Vietnam e del razzismo. Successivamente iniziò a fare pressione sui musei della città, in particolare il MoMA, proponendo una politica espositiva più aperta ed inclusiva anche nei confronti delle donne. Nel dicembre del 1969 l'AWC protestò infatti per l'esclusione delle donne artiste, comprese quelle di colore, dall'esposizione del Met intitolata *New York Painting: 1940-1970*; Moravec, M., *Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States*, «Frontiers», 33, n. 2, 2012, pp. 24-26.

¹⁰ Ault, J., *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2002, p. 27.

¹¹ Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 5.

dieci donne artiste.¹² Come ha sostenuto la stessa Vernita Nemeč in un articolo pubblicato su «Womanart» nell'estate del 1976, prima di allora le ultime mostre di donne organizzate negli Stati Uniti erano *Women Artists of America 1707-1964*, tenutasi presso il Newark Museum nel 1965 e prima ancora nel 1962 vi furono *Mount Holyoke Celebrating the Coming of Age of Women as Creative Artists* e *Women's International*.

L'idea di organizzare una mostra di sole artiste voleva mettere in evidenza il fatto che fare arte non dovesse essere una questione legata ad attributi biologici, quanto piuttosto ad abilità individuali, per questo anche le donne erano tenute ad esprimere liberamente le loro capacità creative. Inoltre, un'esposizione di gruppo in una mostra separatista avrebbe consentito alle artiste di far emergere la loro arte, nella speranza di sradicare anche quelle che erano le divisioni e le differenze tra l'arte fatta dalle donne e quella fatta dagli uomini.¹³

¹² Oltre a Vernita Nemes e Carolyn Mazzello, le altre dieci donne che esposero erano Lois di Cosola, Iris Crump, Mary Ann Gillies, Helene Gross, Doloris Holmes, Inverna Lockpez, Arline Lederman, Doris O'Kane, Silvianna e Alida Walsh; Nemeč, V., *X12: Feminist artists first show together*, «Womanart», estate 1976, p. 6.

¹³ *Ivi*, pp. 4-7.

3.1.2 L' A.H.W.C., le proteste contro il Whitney Museum e la mostra "26 Contemporary Women Artists"

Nel settembre del 1970 Lucy Lippard, assieme ad artiste come Brenda Miller, Poppy Johnson e Faith Ringgold, diede vita all' Ad Hoc Women's Committee (A.H.W.C.), un comitato emerso dall' A.W.C. e formatosi a New York per indirizzare la propria protesta più nello specifico, ovvero nei confronti del Whitney Museum, che aveva sempre affermato di rappresentare tutta l'arte americana contemporanea, includendo però un numero bassissimo di donne nella propria mostra annuale - successivamente biennale -. ¹⁴ Nello specifico, nel 1969 la Whitney Annual aveva ospitato solamente otto donne su un totale di cento cinquantuno artisti ¹⁵ e fu così che in quell'anno l' A.H.W.C., dopo aver attratto un buon numero di donne artiste isolate, organizzò quattro mesi di proteste e di azioni al Whitney, facendosi forza dei sondaggi che, secondo quanto affermò Lippard, erano i dati più evidenti, affidabili e lampanti della discriminazione subita dalle donne. L' A.H.W.C. promosse così una campagna nominata «50% Women» con la quale le componenti della coalizione manifestarono per chiedere pari opportunità, ovvero il 50% della rappresentazione di donne e artiste di colore alla Whitney Annual [immagine 6] ; pare infatti che le loro voci vennero in buona parte ascoltate dal momento che, quando venne inaugurata la mostra annuale l'8 dicembre del 1970, la rappresentanza delle donne balzò al 20%, includendo per la prima volta in un museo così importante anche due artiste afroamericane, ovvero Betye Saar e Barbara Chase Riboud. ¹⁶ Questo ovviamente fu un risultato significativo e anche se effettivamente non si raggiunse il 50% richiesto, fu comunque un passo nella giusta direzione. ¹⁷

Le proteste dell' Ad Hoc attrassero la stampa internazionale così anche come molte donne artiste fino a quel momento sconosciute; grazie all' Ad Hoc riuscirono infatti a ricevere supporto mirando a carriere sostanziali. Le componenti del comitato spesso si riunivano nelle loro abitazioni e nei loro studi per discutere liberamente, tenere sessioni di autocoscienza, sfogarsi e condividere le proprie esperienze. ¹⁸ Sempre nel 1970 il comitato

¹⁴ Ault, *Alternative Art New York*, p. 28.

¹⁵ Swartz, A., *From WIA To WAR To Zines. An Overview of Feminist Art Exhibition Practices in New York City*, in Birmingham, M., *Women Choose Women Again*, Visual Arts Center of New Jersey, 2014, p. 20.

¹⁶ Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 6.

¹⁷ Meller, S., *The Biennial and women artists: al look back at feminist protests at the Whitney*, 03/05/2010; < <https://whitney.org/education/education-blog/biennial-and-women-artists> >; (ultimo accesso: 18/05/2021).

¹⁸ Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 6.

diede avvio al Women's Art Registry, ovvero un registro che si sarebbe occupato di raccogliere e diffondere informazioni relative all'arte fatta dalle donne. Questo registro fu una risorsa concreta, intesa a contrastare quelli che erano i pregiudizi curatoriali e la generale ignoranza, diventando un modello per altre iniziative. L'A.H.W.C. ebbe tuttavia breve durata e nel 1971 cessò la sua attività.¹⁹

Una curatrice esperta come Lucy Lippard, sapeva che per legittimare qualsiasi nuovo fenomeno era necessaria una mostra di qualità. Fu così il 18 aprile 1971, inaugurò *26 Contemporary Women Artists* presso l'Aldrich Museum of Contemporary Art di Ridgefield, nel Connecticut, una mostra che ebbe come principale obiettivo quello di fornire un'occasione importante per le artiste che vi esposero, la maggior parte delle quali erano poco conosciute.²⁰ L'approccio curatoriale di Lippard si distinse per la molteplicità e per il pluralismo di espressioni artistiche esposte: venne dato spazio alle performance di Andrian Piper, così come ai disegni 'satirici' di Susan Hall, le installazioni di land art di Alice Aycock e alle sculture di Jackie Winsor, così come le astrazioni liriche di Dona Nelson. Sfogliando il catalogo della mostra curato da Larry Aldrich²¹, si ha infatti modo di constatare tale molteplicità e diversità di opere d'arte esposte, dal momento che l'obiettivo principale era quello di dare ampio spazio a tutte le forme d'arte delle donne, senza far alcun tipo di favoritismo.

¹⁹ Ault, *Alternative*, pp. 28-29.

²⁰ Il catalogo della mostra riporta i nomi delle artiste che esposero, ovvero: Cecile Abish, Alice Aycock, Cynthia Carlson, Sue Ann Childress, Glorianna Davenport, Susan Hall, Mary Heilmann, Audrey Hemenway, Laurace James, Mable Jones, Carol Kinne, Christine Kozlov, Sylvia Mangold, Brenda Miller, Mary Miss, Dona Nelson, Louise Parks, Shirley Pettibone, Howardena Pindell, Andrian Piper, Reeva Potoff, Paula Tavins, Merrill Wagner, Grace Bakst Wapner, Jacqueline Winsor e Barbara Zucker.

²¹ *Twenty six contemporary women artists*, catalogo della mostra (Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 18 aprile 1971- 13 giugno 1971), a cura di Lippard, L. R., 1971.

3.1.3 W.I.A. e la mostra “*Women Choose Women*”

Nel frattempo, sorsero altre coalizioni e organizzazioni aventi l’obiettivo di riformare le istituzioni, mirando a difendere i diritti delle donne ed eliminare ogni tipo di discriminazione. Fu così che nel 1971 venne fondato Women in the Arts, un gruppo aperto senza struttura gerarchica, il cui obiettivo principale era quello di combattere l’emarginazione delle artiste, mediante manifestazioni fuori delle gallerie e dai musei di New York. W.I.A si propose di trasformare il mondo dell’arte, ma anche anche gli atteggiamenti nei confronti delle donne artiste, così pubblicò una lettera aperta che indirizzò a sei istituzioni museali della città, ovvero il Brooklyn Museum, il New York Cultural Center, il Met, il MoMA, il Guggenheim e il Whitney, chiedendo la loro partecipazione e collaborazione all’organizzazione di una mostra itinerante che avrebbe incluso più di cinquecento opere di artiste note, ma anche sconosciute.²² [immagine 7]

La mostra in questione, ovvero *Women Choose Women*, era concepita inizialmente come una grande esposizione che avrebbe raccolto, su modello dell’*Armory Show* del 1913, le opere delle donne artiste della intera città, ma venne poi limitata ad una mostra più ridotta, in quanto cinque dei sei principali musei cittadini che erano stati sollecitati, rifiutarono in massa di partecipare.²³ Solamente il New York Cultural Center fu disposto ad ospitare la mostra, che aprì dal 12 gennaio al 18 febbraio 1973. Nonostante il disinteressamento generale fu una delle più ambiziose retrospettive di arte femminile, che costituì uno slancio importante al movimento artistico femminista e contribuì a dare energia al movimento stesso, così come a formare solidi legami tra donne che avevano ancora poca esperienza espositiva e professionale.²⁴

²² Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 7.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 10.

3.1.4 Spazi espositivi: il Women's Interart Center e l'A.I.R.

L'esigenza di fondare e di aprire spazi appositamente dedicati all'esposizione le opere delle donne artiste, fu una necessità fin da subito impellente per il movimento artistico femminista. Il Women's Interart Center [immagine 8] fu a tal proposito uno dei primi spazi alternativi di New York, un centro comunitario dedicato interamente alle donne. Fondato nel 1969 da parte di Jacqueline Skiles e situato inizialmente presso la caserma dei pompieri del Lower East Side, il Women's Interart Center offriva l'occasione di esporre a qualsiasi donna che lo chiedesse, fornendo al tempo stesso l'opportunità di frequentare dei laboratori di serigrafia, disegno dal vero, scrittura, danza e poesia, contribuendo con il pagamento di cinque dollari mensili.²⁵

Nel 1971, grazie al finanziamento proveniente dal New York State Council of Arts, il gruppo si trasferì in una sede permanente e più grande, ovvero un palazzo di quattro piani al 549 West 52nd Street, comprendendo al proprio interno per la prima volta anche una galleria per ospitare mostre, spazi appositi per le conferenze e i dibattiti, così anche come un teatro per gli eventi teatrali e musicali e per la proiezione di film.²⁶ Sebbene orientato interamente alle donne, il centro non esplorava solamente le tematiche e i problemi femministi, ma continuò a funzionare come un terreno di allenamento per artisti attraverso laboratori e conferenze. Era però necessario progettare e pensare ad uno spazio interamente femminista e soprattutto che escludesse categoricamente la presenza degli uomini.

Nonostante già alla fine degli anni Cinquanta fosse esistita per un breve periodo una galleria cooperativa di sole donne presso la 10th Street di New York, l'Artists in Residence [immagine 9] può essere considerato come il primo vero e proprio spazio aperto a mostre e conferenze di sole artiste, oltre che la prima galleria femminile e femminista indipendente degli Stati Uniti. Inaugurata nel settembre del 1972 da parte di un gruppo di venti donne²⁷ presso una vecchia officina meccanica a Wooster Street, la quale venne restaurata dalle stesse fondatrici, l'A.I.R. ebbe come obiettivo principale quello di promuovere opere femministe alternative e al tempo stesso di dimostrare come

²⁵ Brown, M. A., "The Enemies of Women's Liberation in the Arts Will be Crushed": A.I.R. Gallery's Role in the American Feminist Art Movement, «Archives of American Art», 2012, pp. 1-2.

²⁶ *Women's Interart Center records, 1970-1981*, «Archives of American Art», Smithsonian Institution; <<https://www.aaa.si.edu/collections/womens-interart-center-records-8634>>, (ultimo accesso: 18/05/2021).

²⁷ Le fondatrici di A.I.R. erano: Dotty Attie, Rachel Bas-Cohain, Judith Bernstein, Blythe Bohnen, Maude Boltz, Agnes Denes, Daria Dorosh, Loretta Dunkelmann, Mary Grigoriadis, Harmony Hammond, Laurace James, Nancy Kitchell, Louise Kramer, Anne Healy, Rosemarie Mayer, Patsy Norvell, Howardena Pindell, Nancy Spero, Susan Williams e Barbara Zucker.

le donne potessero essere degnamente incluse all'interno di qualsiasi galleria tradizionale. Concepita non solo come uno spazio per le mostre, ma anche come un luogo a servizio della comunità delle artiste e delle studentesse, A.I.R. nacque come una organizzazione professionale non-profit, con alla base una struttura di tipo cooperativo e venne finanziata e gestita con le quote e le energie delle fondatrici che prendevano decisioni di tipo collettivo.²⁸

Secondo quanto riporta la scrittrice e saggista Elsa Emmy, i punti focali dell'iniziativa di A.I.R. erano:

1. nessuna esposizione di opere di pittori uomini (gli uomini sono ammessi come visitatori o collezionisti), essendo questi coadiuvati da strutture sociali. L'A.I.R. è un'alternativa all'arte maschile, ma alternativa anche all'*establishment*, al potere costitutivo;
2. possibilità di esposizione alle opere delle artiste, in particolare alle studentesse d'arte, senza suscitare ironia e sogghigni da parte maschile che sottendono una loro supposta provvisorietà operativa («tanto poi si sposano e mollano tutto») e una mancanza di professionalismo;
3. rigida selezione di livello artistico e professionale («Noi abbiamo deciso che se su 200 lavori non ce ne piacesse neanche uno, non sceglieremmo il migliore dei 200 ma continueremo a cercare»)²⁹.

Oltre ad esporre opere, A.I.R. ospitò con frequenza anche una serie di importanti dibattiti che contribuirono a forgiare uno specifico linguaggio per l'arte femminista che riflettesse gli influssi dell'accademia, del mercato e dell'atelier. Inoltre, ogni lunedì sera si tenevano delle letture che permisero di confrontarsi e di affrontare questioni critiche relative al mercato e alle tendenze artistiche in rapida evoluzione.³⁰

Sebbene A.I.R. fosse di orientamento per lo più separatista, non isolò totalmente sé stessa e le sue componenti dal resto del mondo dell'arte. L'organizzazione stessa e le fondatrici strinsero infatti legami con il più ampio sistema dell'arte, partecipando alla comunità artistica, facendo di A.I.R. un importante spunto per il movimento artistico delle donne che era in continua espansione e incoraggiando anche altre artiste a intraprendere attività

²⁸ Cfr. Robins, C., *Artists in Residence: the first five years*, «Womanart», 2, n. 2, inverno 1977-78, pp. 4-8.

²⁹ *La donna creatrice*, in Emmy, *L'arte cambia sesso*, p. 302.

³⁰ Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 8.

cooperative simili. Attraverso la loro partecipazione all'attivismo femminista e ai gruppi di sensibilizzazione, molte donne di A.I.R. appresero l'importanza di costituire una forte identità collettiva e di fungere da simbolo di solidarietà e sostegno reciproco tra le artiste, ispirando il mondo artistico a cambiare atteggiamento nei confronti dell'arte fatta dalle donne, dimostrando che cosa fosse e cosa potesse essere realmente la loro arte.³¹

A.I.R. inoltre, divenne ben presto un modello di riferimento concreto per altre gallerie che sorsero numerose negli anni successivi. Di queste si ricordano ad esempio l'Artemisia Gallery (1973) e l'ARC Gallery and Educational Foundation a Chicago; SOHO20 a New York (1973); FOCUS (1973) e Muse Gallery and Foundation for the Visual Arts (1977) a Philadelphia; Women's Art Registry of Minnesota (1976) a Minneapolis.

3.1.5 *Le mostre del 1977 al Brooklyn Museum*

Nel giro di pochi anni, soprattutto grazie alla pressione costante esercitata da parte delle organizzazioni, la rappresentazione e la presenza delle donne all'interno delle gallerie e dei musei iniziò lentamente a crescere. A livello statistico l'aumento fu esiguo, da 5% a 10-20% ma proporzionalmente il cambiamento fu enorme e la tendenza al rialzo parve rapida.³² Sempre più frequente fu l'organizzazione di mostre apposite, interamente dedicate alle donne artiste del presente ma anche del passato, nello specifico nel 1977 presso il Brooklyn Museum si tennero ben due mostre complementari.

La già citata *Women Artists: 1550-1950*³³ che venne inaugurata il 1° ottobre, fu in assoluto la prima rassegna internazionale di opere di ben ottantatré artiste provenienti da dodici Paesi diversi, una ricognizione ambiziosa che partiva dall'epoca rinascimentale per arrivare alla metà del Novecento. Le due illustri curatrici che diedero vita all'impresa assemblarono dozzine di collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, rispettivamente Ann Sutherland Harris si occupò di selezionare opere del periodo compreso tra il 1550 e il 1800, mentre Linda Nochlin quelle relative al periodo tra il 1800 e il 1950. La mostra avrebbe dovuto dimostrare che le donne hanno da sempre avuto un grande potenziale nelle arti visive e che il loro contributo è cresciuto a mano a mano che le barriere alla loro formazione artistica diminuivano lentamente; al tempo stesso la mostra avrebbe dovuto chiarire come non esistessero distinzioni percettibili tra gli approcci dell'uomo e della

³¹ Brown, *"The Enemies of Women's Liberation"*, p. 3.

³² Lovelace, *Optimism and Rage*, p. 8.

³³ Mostra itinerante organizzata dal Los Angeles County Museum of Arts, curata da Linda Nochlin e da Ann Sutherland Harris.

donna.³⁴ L'obiettivo della mostra non fu quello di chiudere il discorso tracciando definitivamente questa storia, quanto piuttosto il proposito fu quello di dare finalmente inizio agli studi sul tema. Le due curatrici, riferendosi al catalogo della mostra, affermarono infatti: «Non crediamo, né l'una né l'altra, che questo catalogo rappresenti l'ultima parola sull'argomento».³⁵

Contemporaneamente a tale mostra si tenne anche quella curata dalla pittrice Joan Semmel, vale a dire *Contemporary Women: Consciousness and Content*, la quale propose una selezione di sculture, dipinti e disegni recenti di ventinove donne artiste. La mostra si concentrò su quattro temi che secondo Semmel erano frequenti nell'arte delle donne, vale a dire: l'immaginario sessuale astratto e figurativo; l'autobiografia e l'immagine di sé; la celebrazione di argomenti e media sottovalutati che sono stati tradizionalmente attribuiti alle donne; forme antropomorfe o naturali. Tra le artiste esposte vi erano Eleanor Antin, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Eva Hesse, Miriam Schapiro e Hannah Wilke.³⁶

³⁴ *Women Artists: 1550-1950*; < <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

³⁵ Cfr. *Il contesto storico-critico: il reinserimento delle donne artiste nella storia dell'arte nelle ricerche degli anni Settanta*, in Maderna, A., *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia, 2020, pp. 20-31.

³⁶ *Contemporary Women: Consciousness & Content*; < <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2365> >, (ultimo accesso: 18/05/2021).

3.1.6 *Indagini statistiche: presenze femminili al Guggenheim, MoMA e Whitney*

Parallelamente alle manifestazioni, alla creazione di gruppi autonomi e all'organizzazione di mostre interamente incentrate sull'arte delle donne, il monitoraggio statistico divenne un'attività precipitosa da parte delle femministe e di altri gruppi che indagarono le presenze annuali delle donne all'interno delle principali gallerie e musei newyorkesi, mostrando la loro percentuale ridicola nelle mostre e nelle collezioni permanenti, ampliando anche l'indagine, mediante l'inclusione di ricerche relative allo spazio riservato a loro nelle pubblicazioni d'arte.

Un resoconto fornito da Ferris Olin aiuta a comprendere meglio il numero esiguo di donne nelle mostre personali, comparando la loro variabile presenza all'interno dei tre principali musei di New York. Nel 1969 ad esempio il Guggenheim contò sei mostre personali di uomini contro zero mostre personali di donne; nello stesso anno il MoMA contò nove personali di uomini contro zero personali di donne; il Whitney invece contò quattro personali di uomini contro due di donne. Questi numeri variarono di poco in un periodo compreso dal 1969 al 1980, arrivando a toccare punte relativamente alte per quanto riguarda le mostre personali di uomini, con dodici e quattordici presenze all'anno, rispettivamente al Whitney e al MoMA, mentre il numero di presenze delle donne rimase sempre pressoché basso, arrivando fino a massimo quattro presenze all'anno al Whitney, nello specifico nel 1975 e nel 1976.

Un articolo pubblicato nel 1976 su «Visual Dialog», riporta un'indagine condotta a più ampio spettro, comprendendo periodi più estesi. Nell'arco di tempo che va dal 1928 al 1972, il MoMA registrò novecento novantacinque artisti maschi e solo cinque donne, mentre il Whitney Museum in un periodo compreso tra il 1962 e il 1972 registrò centoventinove artisti maschi e solo otto donne.³⁷ A tal proposito, i grafici lineari riportati a fine capitolo [immagini 10, 11, 12], mostrano l'andamento significativo delle presenze maschili e femminili annuali nei tre musei presi in analisi.

³⁷ Olin, F., *Galleries: some vital statistics*, in P. L. Chiaromonte, *Women Artists: A Resource and Research Guide*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», 1, n. 5, ottobre 1982, p. A-18.

3.2 Costa Ovest: Los Angeles

3.2.1 *La West-East Bag: una rete di unione tra le due coste*

Quello che caratterizzò nello specifico il movimento artistico femminista degli Stati Uniti, oltre la condivisione delle stesse idee, fu soprattutto una profonda unione tra le donne artiste dell'intero Paese, la quale valicò ogni tipo di limite e ogni confine geografico. In questo periodo si assistette alla creazione di una vera e propria 'rete' di supporto e di coesione che si espanse ben oltre l'area circoscritta New York, arrivando a coinvolgere artiste di tutta la nazione, che si riunirono e si unirono per lottare insieme contro il sessismo nel mondo dell'arte. Nello specifico, venne creata la West-East Bag (W.E.B.), ovvero una rete internazionale che riuscì a riunire e a creare delle solide connessioni tra le artiste da costa a costa, così come anche al di fuori dei principali centri d'arte di New York e di Los Angeles, contribuendo al tempo stesso a diffondere a livello mondiale l'importanza dell'arte delle donne e femminista.

A tal proposito un articolo di Michelle Moravec pubblicato su un numero di «Frontiers»³⁸ offre un primo e dettagliato studio della W.E.B., la quale - sebbene le fonti differiscano molto tra di loro -, molto probabilmente fu fondata nel settembre 1971 da parte di Judy Chicago, Lucy Lippard, Miriam Schapiro e forse anche da Ellen Lanyon, Marcia Tucker e dalla scrittrice del «New York Times», Grace Glueck. Moravec ha spiegato come le donne che diedero vita a questa importante organizzazione stabilirono una rete di contatti e di collegamenti con artiste residenti in altre città anche al di fuori degli Stati Uniti, mediante l'invio di *newsletter* di aggiornamento, ma anche tenendo conferenze di 'sensibilizzazione', organizzando viaggi e proteste contro i musei di altre città. Tutto ciò ha contribuito ulteriormente alla diffusione il movimento artistico femminista, facendo di esso anche un movimento a tutti gli effetti 'sociale', che permise di creare dei legami relazionali anche tra donne di nazioni diverse.

W.E.B. iniziò con solo otto rappresentanti in tre città, ovvero New York, Los Angeles e Chicago per arrivare ad espandersi sempre di più³⁹ anche a livello internazionale. Quello che è importante da sapere relativamente riguardo W.E.B. è che fu proprio da qui che presero vita anche nella Costa Ovest le diverse organizzazioni di donne artiste, le gallerie autogestite in modo cooperativo dalle donne, a partire da A.I.R. nel 1972, tenendo sempre come bersaglio fisso le grandi istituzioni museali. Grazie a W.E.B. la sensibilizzazione

³⁸ Cfr. Moravec, *Toward a History*, pp. 22-42.

³⁹ Vennero contattate donne da Seattle, Forth Worth, Portland, New Heaven, Minneapolis, Philadelphia, Lexington, New Orleans, Atlanta, San Francisco, Vancouver, Boston e Kansas City; *Ivi*, p. 27.

relativa alla discriminazione della donna artista crebbe e si diffuse in modo assolutamente rapido, includendo sempre più rappresentanti aderenti all'organizzazione, arrivando a toccare otto Paesi internazionali. Nel 1973 W.E.B. cessò di essere attiva a livello nazionale, ma l'attivismo continuò. Emersero quindi altre organizzazioni che si proposero di proseguire gli scopi e il lavoro iniziato da W.E.B., tra queste si ricordano il Women's Caucus for Art (W.C.A.) che si occupò nello specifico di redigere statistiche e la Coalition of Women's Art Organizations, che fornì supporto nazionale per le numerose gallerie, programmi e pubblicazioni gestite dalle artiste.⁴⁰

L'attivismo della Costa Ovest seguì un modello simile a quello adottato nell'altra costa, ma con caratteristiche diverse. Ciò che sicuramente contraddistinse i diversi approcci delle due parti fu che fin dall'inizio le femministe della costa occidentale aggiunsero un elemento partecipativo al loro attivismo artistico e le reti di interazione che si crearono tra le artiste di questa costa enfatizzarono il ruolo dell'arte nell'espressione femminista. Esse consideravano l'arte, in particolare quella nata dalla collaborazione comunitaria, come un potente veicolo importante e significativo per una generale trasformazione sociale. In questo modo l'arte nella California meridionale negli anni Settanta aprì la strada a una sorta di sensibilità femminista popolare, impegnata nel 'risveglio' delle singole donne, tanto quanto nella trasformazione dell'organizzazione artistica. I programmi educativi che vennero avviati in quel decennio contribuirono alla sensibilità distintiva del movimento della Costa Ovest.⁴¹

⁴⁰ Cfr. Moravec, *Toward a History*, pp. 22-42.

⁴¹ *Making Feminist Artists. The Feminist Art Programs of Fresno and CalArts, 1970-1972*, in Gerhard, J. F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens, University of Georgia Press, 2013, p. 25.

3.2.2 L'istituzione del LACWA e la protesta contro il LACMA

Diversamente dalle artiste della Costa Est che affrontarono una miriade di istituzioni museali potenti, negli anni Sessanta la città di Los Angeles mancava ancora di un museo significativo equiparabile a quelli newyorkesi. Nel 1961 venne così fondato il Los Angeles County Museum of Art, brevemente LACMA, pensato come museo indipendente rispetto al Natural History Museum di Los Angeles e diventando ben presto bersaglio dell'attivismo artiste e degli artisti, tra cui si ricordano le azioni dell'Artists Protest Committee.⁴² L'organizzazione da parte del LACMA della mostra del 1971 *Art and Technology*, curata da Maurice Tuchman, scatenò la rabbia di un gruppo consistente di artiste, dal momento che tra i sedici artisti rappresentati, non vi era nemmeno l'opera di una donna.⁴³ Fu così che, in concomitanza e in parallelo con le proteste al Whitney della Costa Est, venne formato il Los Angeles Council of Women Artists (LACWA) il quale si riunì fuori dal museo nel maggio del 1971 per manifestare contro la scarsa considerazione del LACMA nei confronti della produzione artistica femminile.⁴⁴

Fondato da Joyce Kozloff, il LACWA era composto da centinaia di artiste, molte delle quali, come ad esempio Judy Chicago, avevano già avuto una prima esperienza nel mondo attivista dell'arte. In seguito ad un'analisi statistica condotta sui patrimoni dei diversi musei e sulle recenti esposizioni e dopo aver compilato un resoconto dei risultati – si veda la tabella a fine paragrafo -, le donne di LACWA si incontrarono più volte con i rappresentanti del museo e presentarono i risultati delle loro indagini al Consiglio di Amministrazione.⁴⁵ Fu così che il 15 giugno 1971, LACWA tenne una conferenza presso il Greater Los Angeles Press Club per accusare il museo di discriminazione contro le

⁴² L'APC si formò nel gennaio del 1965 su volontà del pittore Irving Petlin che, appena tornato dalla Francia, era altamente deluso nel vedere artisti poco attivi a livello politico a Los Angeles. In una delle loro prime azioni di protesta, l'APC dimostrò fuori dal LACMA con l'obiettivo di aumentare la consapevolezza e sensibilizzare riguardo la guerra in Vietnam, ma l'APC realizzò ben presto che gli artisti potevano dare un loro contributo maggiormente visibile proprio mediante la loro arte. Il progetto risultante fu *The Artists' Tower of Protest*, costruita nel 1966 come monumento contro la guerra in Vietnam, coinvolgendo molte donne artiste tra cui Judy Chicago; Moravec, *Toward a History*, p. 25

⁴³ Ben sessantasette donne presentarono domanda per partecipare ma nessuna di loro venne accettata; Iskin, R. E., *Feminism, Exhibition and Museums in Los Angeles then and now*, «Woman's Art Journal», 37, n. 1, primavera/estate 2016, p. 14.

⁴⁴ Nel periodo compreso tra il 1961 e il 1972 al LACMA esposero cinquantadue artisti maschi e una sola artista femmina; Olin, *Galleries*, in Chiaromonte, *Women Artists*, p. A-18.

⁴⁵ Il documento rilasciato da LACWA è significativo e utile anche poiché fornisce statisticamente i numeri precisi della partecipazione di donne artiste nelle diverse esposizioni del LACMA che vanno dal 1961 al 1971, confrontandoli con quelli degli uomini, la cui presenza è ancora una volta schiacciante. Si veda quindi la tabella a fine paragrafo.

artiste e per presentare loro dodici domande specifiche in un apposito documento in otto pagine.

La proposta di LACWA presentata con questo documento chiese più in generale una riforma completa e globale dei musei, incorporando così al tempo stesso anche tutti gli aspetti delle precedenti proteste di artiste femministe che si erano tenute a New York. Per rendere il museo più rappresentativo delle donne, anche qui si domandò un'equa rappresentazione di entrambi i sessi, chiedendo che le artiste ricevessero almeno metà dello spazio espositivo al LACMA, così come anche la metà dei seggi nel Consiglio di Amministrazione, metà delle posizioni stipendiate e metà dei premi per nuove artiste di talento. Una delle richieste più inusuali, soprattutto se comparata con il contesto newyorkese, riguardò l'aspetto per lo più educativo. LACWA chiese quindi che il museo fornisse fondi utili per sviluppare un programma educativo da impartire già ai bambini delle scuole per sensibilizzarli in merito ai contributi delle donne artiste e riguardo le opportunità di adeguati programmi di formazione per intraprendere la carriera da artista. Inoltre, con lo scopo di incoraggiare lo studio e la ricerca sulle donne artiste, LACWA propose che una o più storiche dell'arte venissero appositamente pagate per fare ricerche sulla storia dell'arte delle donne.

Purtroppo, il LACMA seguì solo uno dei dodici punti proposti e come risposta all'ingiustificata assenza di donne artiste nell'esposizione *Art and Technology*, acconsentì ad ospitare rispettivamente nel 1972 la mostra *Four Los Angeles Artists* e nel 1976 *Women Artists: 1550-1950*, la prima edizione della grande retrospettiva sull'arte delle donne curata da Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, già precedentemente citata.⁴⁶ Sebbene le donne di LACWA meritassero crediti per la svolta senza precedenti rappresentata dalla mostra di indagine al LACMA su quattrocento anni di arte di donne, gli sforzi del gruppo non vennero mai riconosciuti. Il catalogo della mostra inoltre non conteneva nessuna menzione del LACWA così come assente era anche la consueta prefazione del direttore del museo. Nonostante ciò, la notte di apertura della mostra, ovvero il 23 dicembre 1976, fu una grande festa, contrassegnata da senso di trionfo, orgoglio ed euforia generale. La mostra venne vista da un pubblico nazionale di artisti, storici dell'arte e professionisti museali, per poi spostarsi in altri luoghi, tra cui appunto al Brooklyn Museum l'anno successivo.⁴⁷

⁴⁶ Cfr. Moravec, *Toward a History*, pp. 25-34.

⁴⁷ Cfr. Iskin, *Feminism, Exhibition and Museums*, pp. 15-16.

La tabella seguente riporta le indagini condotte da LACWA in merito alle presenze numeriche maschili/femminili in mostre tenutesi al LACMA dal 1962 al 1971.

Anno	Esposizione	Artisti uomini	Artiste donne
1962	<i>American Prints Today</i>	43	5
	<i>Ben Heller Collection</i>	13	0
1963	<i>Six Painters and the Object</i>	6	0
	<i>Six More</i>	6	0
1964	<i>Post-Painterly Abstraction</i>	30	1
1965	<i>New York School</i>	15	0
1966	<i>American Paintings from the Metropolitan Museum of Art</i>	97	2
	<i>Ceramic Work of Gertrud and Otto Natzier</i>	1	1
	<i>Craftsmen U.S.A.</i>	198	79
1967	<i>Ten Italian Architects</i>	10	0
	<i>Leigh Block Collection</i>	32	0
	<i>David E. Bright Collection</i>	17	0
	<i>American Sculpture of the Sixties</i>	66	5
1968	<i>Late Fifties at the Ferus</i>	16	1
	<i>American Pastels and Watercolors</i>	11	0
	<i>American Printmaking</i>	31	0
	<i>Dada, Surrealism, and their Heritage</i>	87	3
	<i>Eight American Masters of Watercolor</i>	8	0
	<i>John Sloan and George Bellows</i>	2	0
1969	<i>Kate Steinitz Collection</i>	25	4
	<i>Ganz Collection</i>	17	0
	<i>Prints from Gemini</i>	2	0
	<i>Drawings form Lewis Collection</i>	17	1
1970	<i>The Cubist Epoch</i>	59	1
1971	<i>Three Graphic Artists</i>	3	0
	<i>24 Young Los Angeles Artists</i>	21	3
	<i>Art and Technology</i>	16	0

3.2.3 La costruzione di una comunità femminista forte: dal FAP al Woman's Building e Dinner Party

Programmi educativi: il Women's Art Program e il Feminist Art Program

Se le donne vennero largamente sottorappresentate nei musei e nelle gallerie statunitensi, le cose non andarono meglio nei college e nelle scuole d'arte. Sebbene le istituzioni educative ammettessero ai loro programmi un buon numero di ragazze, poche erano coloro che riuscivano a diplomarsi e ad ottenere riconoscimento nella loro successiva carriera artistica. Dalle recensioni pubblicate nel 1970 su «Artforum» e su «Art in America» si può dedurre come poche artiste venissero considerate e nel 1972 il 100% delle borse di studio per le arti, sponsorizzate dal National Endowment for the Arts, andarono agli uomini, portando le donne a guadagnare solo un terzo rispetto ai colleghi maschi, per un valore di circa tremila quattrocento dollari contro i novemila cinquecento.⁴⁸

Uno dei principali obiettivi alla base del movimento artistico femminista, specialmente quello della Costa Ovest, fu quello di 'educare' civilmente l'intera comunità, a partire dagli artisti fino ad arrivare al pubblico. La lotta delle artiste femministe contro la discriminazione nella sfera artistica non mirò infatti solamente alla riforma di musei e gallerie, ma si spostò anche all'interno delle scuole d'arte, dove il movimento artistico delle donne ebbe un impatto notevole, cambiando radicalmente quelli che erano i programmi di storia dell'arte impartiti, offrendo seminari speciali sulla storia dell'arte delle donne e creando istituzioni artistiche femministe separate.⁴⁹ Furono soprattutto Judy Chicago⁵⁰ e Miriam Schapiro⁵¹ coloro che iniziarono a sfidare il sessismo e la

⁴⁸ *Making Feminist Artists*, in Gerhard, *The Dinner Party*, p. 23.

⁴⁹ Sandell, R., *Feminist Art Education: An Analysis of the Women's Art Movement As an Educational Force*, «Studies in Art Education», 20, n.2, 1979, p. 25.

⁵⁰ Judy Chicago (Chicago, 20 luglio 1939) fu una delle figure preminenti del movimento artistico femminista americano. Studiò pittura e scultura all'università della California a Los Angeles, dove subì l'ostilità dei compagni maschi, portandola a cercare rifugio nella pittura minimalista e poi ad adottare un linguaggio di protesta esplicitamente femminista. Insieme a Miriam Schapiro nel 1970 organizzò alla California State University di Fresno il primo corso di arte femminista in tutti gli Stati Uniti. Nel 1974 iniziò a lavorare a *Dinner Party*, installazione considerata fra le opere di spicco dell'arte femminista e che venne esposta per la prima volta nel 1979 al San Francisco Museum of Modern Art, gettando nell'ostilità il mondo dell'arte e i musei che doverono accogliere l'opera; Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 128-29.

⁵¹ Miriam Schapiro (Toronto, 15 novembre 1923- 20 giugno 2015) fu una delle pioniere del movimento artistico femminista nordamericano, conosciuta a livello nazionale e internazionale. Cofondatrice del Feminist Art Program, Schapiro indagò fin dall'inizio della sua carriera sull'esclusione della donna dal mondo dell'arte. Negli anni Settanta, parallelamente alla nascita del progetto *Womanhouse*, iniziò a realizzare i suoi *Femmage*s, concetto da lei inventato per definire la sua tecnica personale che combina pennellate di colori e *collage* di tessuti provenienti dall'artigianato femminile tradizionale. Lo scopo

discriminazione nelle scuole d'arte statunitensi, specialmente quelle della Costa Ovest. A tal proposito, Jane Gerhard chiarì come Judy Chicago, pittrice di Los Angeles, fosse estremamente affascinata dalla storia delle donne e che il suo desiderio più profondo fosse quello di educare e al tempo stesso scrivere una storia dell'arte al femminile che comprendesse anche le grandi protagoniste del passato.⁵²

Fu così che nella primavera del 1970, Chicago pianificò il Women's Art Program, vale a dire il primo programma pedagogico nazionale per gli studenti del Fresno State College. Proprio in questo contesto, Chicago iniziò a pensare in modo più critico alle contraddizioni tra essere una donna ed essere un'artista e nello specifico di che cosa avesse bisogno una donna per essere un'artista, in primis uno stimolo ad uscire dall'ottica maschilista e patriarcale. Nel suo primo periodo di insegnamento, Chicago usò le sue classi miste, ovvero composte sia da ragazze che ragazzi, come dei laboratori per mettere in pratica la sua idea di femminismo, venendo addirittura fischiata da alcuni uomini che trovarono la sua politica assurda. Ciò fece sì che lei si rendesse conto dell'assoluta necessità di adottare una posizione più radicale e separatista.⁵³

Circa sei mesi dopo che Judy Chicago aveva iniziato a lavorare a Fresno, Miriam Schapiro decise di farle visita e constatò come le ragazze fossero particolarmente timide e chiuse, incapaci di aprirsi ad un dialogo comune. Compresa anch'essa la necessità di istituire delle classi esclusivamente femminili, in quanto le donne erano intimorite nell'esprimere i loro veri sentimenti alla presenza di uomini. Come lei stessa testimoniò, vi era un altro problema oltre a quello delle classi miste, vale a dire il problema della *leadership*, ovvero il rapporto gerarchico che d'abitudine si instaura tra studente e insegnante, un sistema che era a dir poco funzionale in quel preciso contesto: era necessario creare una situazione confortevole e di assoluta parità per le studentesse dove potessero esprimere sé stesse e la loro arte al meglio e in piena libertà.⁵⁴

Nel semestre autunnale del 1970 venne quindi inaugurato presso il Fresno State College un corso interamente dedicato solo alle donne, portando all'iscrizione di ben quindici

principale dell'artista era quello di abbattere i pregiudizi contro questi simboli considerati come insignificanti, mediante delle conferenze apposite; Greenberger, A., *Miriam Schapiro, a Leader of the Feminist Movement, Dies at 91*, «ARTnews», 23/06/2015; < <https://www.artnews.com/art-news/artists/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91-4408/> >, (ultimo accesso: 26/09/2021).

⁵² Gerhard, J. F., *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, «Feminist Studies», 37, n.3, autunno 2011, p. 593.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. Chicago, J., Schapiro, M., *A Feminist Art Program*, «Art Journal», 31, n. 1, autunno 1971, pp. 48-49.

studentesse che parteciparono a sessioni di autocoscienza, ‘terapie’ di gruppo, seminari e vennero coinvolte nel finanziamento di una struttura collettiva dove poterono fare arte. Nonostante l’atmosfera estremamente positiva, elettrizzante e stimolante per le studentesse, Judy Chicago trovò l’ambiente di Fresno comunque oppressivo e restio rispetto alle sue intenzioni. Iniziò quindi a collaborare strettamente con Miriam Schapiro con la quale decise di trasferire la sua classe di studentesse da Fresno al California Institute of Art (CalArts) di Valencia, che in tal senso offriva un contesto migliore e più positivo.⁵⁵

In un articolo pubblicato in un numero della rivista «Signs» del 1985⁵⁶, Paula Harper ha fornito in modo dettagliato una spiegazione di quello che fu a tutti gli effetti il primo programma dedicato alla produzione artistica di e delle donne, ossia il Feminist Art Program, inaugurato nell’ottobre del 1971 presso il CalArts di Valencia⁵⁷, grazie alla collaborazione stretta tra Chicago e Schapiro, che riunirono attorno a loro una comunità coesa di donne. Nonostante l’esperimento del FAP ebbe vita piuttosto breve – circa tre anni -, fu significativo poiché tale comunità creò un posto memorabile sia nella storia del femminismo che dell’arte.

Ciò che diede vita al FAP fu la convinzione sia di Chicago che di Schapiro che le donne non fossero in grado di esprimere liberamente la loro creatività nelle arti allo stesso modo e con la stessa capacità con cui ci riuscivano gli uomini, in quanto a loro non venne mai dato interesse e riconoscimento in ciò che realizzavano. Inoltre, mancavano di autoaffermazione positiva, temevano l’ignoto ed erano ansiose e preoccupate di affrontare la concorrenza degli uomini nelle scuole d’arte. Ecco che Chicago e Schapiro proposero di creare un programma educativo innovativo che avrebbe aiutato le studentesse a ricostruire le loro personalità, fornendo loro quel supporto e quella forza di cui avevano bisogno per sviluppare sicurezza, una personalità tenace ed energia creativa, elementi assolutamente necessari per un artista per far ‘fiorire’ la creatività.⁵⁸

Al CalArts di Valencia, le studentesse furono separate dall’istituzione sia fisicamente che psicologicamente: possedevano un loro spazio comune dove tenevano rigorosamente a porte chiuse le sessioni di autocoscienza e gli incontri di gruppo. Le loro insegnanti erano

⁵⁵ Cfr. Gerard, *Judy Chicago*, p. 593-95.

⁵⁶ Harper, P., *The Feminist Art Program: A View from the 1980s*, «Signs», 10, n. 4, estate 1985, pp. 762-81.

⁵⁷ Il CalArts era allora diretto dal marito di Miriam Schapiro, ovvero Paul Brach; *Ivi*, p. 763.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 762-63.

tutte donne: Schapiro insegnava disegno e pittura; Chicago si occupava delle performance; Paula Harper stessa teneva un seminario sulla storia delle donne artiste. Quello che in generale propose il FAP fu di creare una situazione in cui l'arte di quelle giovani donne potesse essere vista come 'diversa' e, stando alle parole di Schapiro, la più grande difficoltà fu proprio quella di rendere la loro arte differente. Per far ciò, fu sicuramente necessario far sì che le donne si distaccassero dall'idea di arte tradizionale, oltre che dalla propria educazione precedente e l'obiettivo delle insegnanti fu quello di aiutare le proprie studentesse a ricostruire proprio mediante l'arte la loro personalità e al tempo stesso un'identità femminile che le differenziasse dagli uomini, rendendo loro delle donne forti, aggressive e sicure di sé. Quello di cui esse avevano bisogno era proprio quello di essere distinte dagli uomini.⁵⁹

Alla base del FAP, oltre ad esserci l'annullamento di quello che è il tradizionale rapporto gerarchico studente-insegnante, vi fu la creazione di un nuovo tipo di arte, basata sul tema principale della vita quotidiana della donna. Le studentesse vennero così incoraggiate ad accettare le loro esperienze e le loro preoccupazioni quotidiane come soggetti e contenuti degni per la loro arte. Il *make-up* ad esempio diventò uno dei soggetti principali trattati dalle artiste che ne esplorarono gli effetti psicologici e le implicazioni sociologiche della sua applicazione sul viso come 'comunicatore di sé' nei confronti della società.⁶⁰ L'idea straordinaria e rivoluzionaria di Chicago fu che l'arte, trasformando le coscienze, potesse diventare anche uno strumento di emancipazione politica con l'intento di denunciare i ruoli attribuiti alle donne da parte di quelle che erano le secolari forme di sfruttamento della sfera produttiva e riproduttiva.

Il fatto che le studentesse non possedessero molte abilità in ambito artistico e creativo, non fu visto come un ostacolo, ma come un valore assolutamente positivo. Parte dell'ideologia del FAP infatti attinse dall'opinione che l'arte di una comunità di donne potesse abbattere quelle che erano le gerarchie tradizionali tipiche del mondo dell'arte – ad esempio la distinzione tra belle arti e artigianato, tra arte elevata e arte popolare, etc.- con l'obiettivo di ricostruire una nuova forma d'arte avente una base più democratica che rifiutasse la competizione e i rapporti di subordinazione e che si basasse sulla cooperazione, sull'aiuto reciproco e sull'eliminazione delle gerarchie tradizionali.⁶¹

⁵⁹ *Ivi*, p. 764.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 765-66.

⁶¹ *Ivi*, p. 774.

Paula Harper individuò assieme ad alcune sue studentesse diversi vantaggi e svantaggi del programma. Per quanto riguarda i vantaggi, il FAP fornì un ambiente psicologico positivo che diede alle studentesse la confidenza di fidarsi dei loro istinti e giudizi, liberando e stimolando la loro creatività, creando un forte sentimento di comunità e la convinzione che il gruppo fosse impegnato in un esperimento che avesse in primis l'obiettivo di riformare l'educazione e riscrivere la storia delle donne da un nuovo punto critico. Relativamente riguardo gli svantaggi si presentarono alcune critiche, nello specifico verso Chicago e Schapiro, che nel realizzare le loro idee manipolarono psicologicamente le studentesse e specialmente Chicago sembrò approfittarsene per progettare i suoi obiettivi nelle studentesse, dettando i contenuti della loro arte.⁶²

Un progetto collaborativo: l'esposizione di Womanhouse

Quello che fu a tutti gli effetti un grande progetto comune, di collaborazione e unione tra le studentesse del FAP, fu l'allestimento di *Womanhouse* [immagine 13], vale a dire l'esposizione inaugurale del Programma, la quale occupò circa due mesi di lavoro, più nello specifico dal novembre 1971 al gennaio 1972. Un articolo di Miriam Schapiro pubblicato su «Art Journal» spiega bene come è stato concepito quello che fu un progetto a tutti gli effetti 'educativo': l'idea di *Womanhouse* nacque da un argomento di discussione durante una delle riunioni della classe. La questione che emerse fu come poter elaborare artisticamente il concetto e il luogo della casa, posto nel quale la cultura femminile si è identificata e si riconosce ormai da secoli. L'idea era quella di creare una casa dove le donne avrebbero potuto sviluppare i propri sogni e le proprie fantasie in ciascuna delle stanze in essa contenute.⁶³

Paula Harper, che ebbe l'ispirazione iniziale, suggerì quindi a Chicago e a Schapiro l'idea di realizzare uno spazio autonomo per una mostra temporanea a Los Angeles che avrebbe unito la collaborazione, la produzione artistica individuale e l'educazione femminista alla creazione di un'opera monumentale di oggetto apertamente femminile.⁶⁴ Dopo aver accolto la proposta con entusiasmo, iniziarono a cercare un luogo adatto per ospitare tale esposizione e fu così che l'8 novembre 1971 le studentesse, assieme a Chicago, Schapiro

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Schapiro, M., *The Education of Women as Artists: Project Womanhouse*, «Art Journal», 31, n. 3, primavera 1972, p. 268.

⁶⁴ Foster, *Arte dal 1900*, p. 654.

e ad altre artiste di Los Angeles⁶⁵, arrivarono al 533rd Mariposa Street nel centro di Hollywood. Armate di scope, secchi, vernici, rulli e carta da parati, decisero di rinnovare con le proprie mani una vecchia struttura rovinosa e decadente, fermamente intenzionate a trasformare ciascuna delle diciassette stanze della casa in ambienti artistici che avrebbero ospitato installazioni e diverse performance.⁶⁶

Come ha spiegato Temma Balducci, la fatiscenza della struttura, ceduta in comodato d'uso per tre mesi su accordo con la proprietaria Amanda Psalter, mise alla prova il gruppo di donne nelle attività di ristrutturazione, messa in sicurezza e manutenzione dell'edificio. Dovettero intraprendere dei lavori tradizionalmente associati agli uomini e alla loro forza, come ad esempio installare luci, riparare finestre rotte, abbattere e costruire muri e pareti divisorie, ma, nonostante ciò, dimostrarono di possedere le stesse capacità, abilità e conoscenze degli uomini che erano soliti considerare le donne solamente adatte a svolgere attività casalinghe di cura e di mantenimento della casa e dei figli. Assieme alle difficoltà date dalla volontà di riportare la casa ad una condizione vivibilmente sicura e accettabile, le donne tennero parallelamente delle sessioni di autocoscienza dove, oltre a parlare delle loro esperienze, rifletterono e discussero su come organizzare le installazioni e le performance delle singole stanze. Dopo undici settimane di lavoro intenso, dal 30 gennaio al 28 febbraio 1972 *Womanhouse* aprì al pubblico.⁶⁷

Judy Chicago spiegò come all'origine di *Womanhouse* ci fosse la necessità di esplorare l'invischiamento psicologico della donna nei confronti della domesticità. Il progetto attinse dalle esperienze quotidiane e di *routine* della donna americana per criticare gli incarichi domestici stereotipati ai quali il loro sesso fu confinato, ovvero i ruoli di moglie, madre, figlia e casalinga, vale a dire di donna costretta a stare rinchiusa in casa per buona parte della sua vita. Queste funzioni vennero messe in discussione in svariati modi nelle stanze della casa, ognuna delle quali sottolineava una determinata posizione di reclusione

⁶⁵ Le donne che collaborarono al progetto erano in tutto ventisette, tra cui ventuno studentesse - Beth Bachenheimer, Susan Frazier, Camille Grey, Vicki Hodgetts, Katy Huberland, Judy Huddleston, Karen LeCoq, Janice Lester, Paula Longendyke, Ann Mills, Robin Mitchell, Sandy Orgel, Jan Oxenburg, Christine Rush, Marsha Salisbury, Robin Schiff, Mira Schor, Robin Weltsch, Faith Wilding, Shawnee Wollenman e Nancy Youdelman- le due professoresse - Judy Chicago e Miriam Schapiro-, tre artiste di Los Angeles - Sherry Brody, Carol Edison Mitchell e Wanda Westcoast - e un'amica del gruppo - Janice Johnson -; Musteata, *Judy Chicago, Miriam Schapiro*, in *The Artist As Curator*, a cura di Filipovic, p. 5, nota 1.

⁶⁶ Schapiro, M., *Recalling Womanhouse*, «Women's Studies Quarterly», 15, n. 1/2, primavera/estate 1987, p. 25.

⁶⁷ Balducci, T., *Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse"*, «Woman's Art Journal», 27, n. 2, autunno/inverno 2006, p. 18.

o subordinazione relegata alla donna, nei confronti di quella che era la struttura sociale e culturale di tipo patriarcale.

La questione del confinamento della donna all'interno delle mura domestiche, come già spiegato, fu argomento di dibattito nazionale già nel 1963 con la pubblicazione de *La Mistica della Femminilità* di Betty Friedan che influenzò molto la realizzazione di tale esposizione. Le diecimila persone che entrarono nelle stanze di *Womanhouse* furono testimoni diretti proprio della decostruzione del mito della casalinga bianca di classe media, vista come una 'dea domestica' soddisfatta e piena di cose che la rendevano felice. E per decostruire tale *cliché* le artiste utilizzarono proprio il potere della parodia e l'esagerazione come strumenti utili per minare gli stereotipi essenzialistici che limitavano le donne ai ruoli domestici, impedendo loro qualsiasi tipo di evasione fisica e morale.⁶⁸

Hal Foster ha immaginato *Womanhouse* come «un teatro osceno in cui i ruoli domestici delle donne venivano causticamente criticati in una serie di stanze».⁶⁹ Non appena si varcava l'ingresso dell'edificio, appariva davanti ai propri occhi la cosiddetta *Bridal Staircase*, ovvero una grande scalinata con un manichino di una sposa incastonato nel muro, attraverso il quale Kathy Huberland riuscì ad immortalare l'atteggiamento fallimentare di incapacità della sposa di guardare al suo futuro e di prendere decisioni autonome.⁷⁰ Successivamente ci si spostava all'interno della *Nurturant Kitchen*, realizzata da Vicki Hodgett, Susan Frazier e Robin Weltsch. In questa stanza la parodia si concentrava sull'immagine della 'casalinga nutrice', felicemente devota a sfamare la sua famiglia per tutta la vita. Concepita come una sorta di rivisitazione in chiave femminista di una 'fantasia surrealista', questa cucina era ricoperta nelle pareti e nel soffitto da forme di uova che si trasformavano in seni cadenti, ad indicare i cambiamenti fisiologici associati all'allattamento al seno e alla maternità. L'ambiente della cucina era rappresentato nell'allestimento come una vera e propria catena di montaggio, dove l'enorme fila di piatti faceva intuire il lavoro logorante della donna ed evidenziava l'aspetto disumanizzante del lavoro di una casalinga, paragonandolo al pesante lavoro svolto in una fabbrica.⁷¹

⁶⁸ Ivi, p. 17.

⁶⁹ Foster, *Arte dal 1900*, p. 654.

⁷⁰ Gerhard, *Judy Chicago*, p. 598.

⁷¹ Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, p.19.

Una citazione di Miriam Schapiro tratta da un articolo pubblicato su «Art Journal» è significativa poiché descrive come nacque l'idea originale di questa cucina, illustrando quello che era l'ambiente dell'installazione:

Dalle nostre sedute di autocoscienza emerse il tema della cucina. Esprimendo le nostre vere impressioni sulla cucina, apparve che quel luogo era un campo di battaglia in cui le donne lottavano con le loro madri per ottenere una condizione di benessere e di amore. Era un'arena in cui la cornucopia dell'abbondanza evidentemente traboccava, ma in realtà la madre esprimeva la tristezza di essere imprigionata in un luogo da cui non riusciva ad evadere e la società non certo incoraggiava una tale evasione. Tre donne collaborarono alla cucina. Dipinsero tutto di un rosa squillante -frigorifero, forno elettrico, conserve, tostapane, lavandino, pareti, pavimento soffitto. I cassetti erano rivestiti di collage raffiguranti luoghi lontani...⁷²

Così come in *Nurturant Kitchen*, anche nei tre bagni della casa, ciascuno riflettente differenti aspetti della vita delle donne, il corpo della donna diventava insubordinato. In *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago si servì dell'enfatizzazione del sangue mestruale e della pubertà della donna per porre in risalto l'assoluta necessità di sensibilizzare quelli che sono a tutti gli effetti dei processi fisiologici alquanto naturali, ma che all'epoca venivano ancora considerati come dei tabù e dei fattori di vergogna per le donne. Il bianco immacolato e incontaminato che connotava l'intera stanza, così come anche la disposizione ordinata su una mensola di prodotti per l'igiene personale, contrastavano in modo assai drastico con i tamponi imbevuti di finto sangue, traboccanti dal cestino.⁷³

Le installazioni *Lipstick Bathroom* di Camille Grey e *Shoe Closet* di Beth Bachenheimer si occupavano invece di indagare la relazione secolare della donna con il *make-up*, la moda, la bellezza e più in generale con la questione dell'esibizione di tali qualità fittizie, imposte dalla società per piacere al proprio partner uomo. L'eccessiva quantità di scarpe riposte impilate nel guardaroba sottolineava i tentativi forsennati delle donne di soddisfare le aspettative della società per essere considerate belle e alla moda, ma evidenziava anche l'impulso frenetico e consumistico delle donne che acquistano scarpe per qualsiasi evenienza e quando serve anche per risollevarne il morale.

⁷² Schapiro, *The Education of Women as Artists*.

⁷³ Cfr. Gerhard, *Judy Chicago*, pp. 598-99.

In simile modo, il bagno, interamente dipinto di un rosso sangue, evocava il ricordo di una scena cruenta di un film horror, dal momento che l'installazione presentava un muro composto da duecento rossetti di varie tonalità, simili a dei proiettili disposti in file ordinate su degli scaffali. L'esagerazione parodica di queste due stanze esponeva quella che era la costruzione della casalinga intesa come 'oggetto di esposizione' che deve continuamente cambiare i propri abiti e mutare il proprio aspetto esteriore per piacere al marito, rimanere sessualmente attraente e ottenere le sue attenzioni, con l'unico scopo e priorità di mantenere la propria stabilità e agiatezza economica.⁷⁴

Il manichino presente in *Bridal Staircase* venne ripreso anche in *Linen Closet*, installazione ironica ma al tempo stesso inquietante, realizzata da Sandy Orgel. Qui la figura della sposa diventava quella di una casalinga disperata, nello specifico un manichino con delle mensole che, riempite di lenzuola impilate e piegate con cura, le tagliavano letteralmente il corpo. Come ha sottolineato Peggy Phelan, il manichino dai lunghi capelli neri e dallo sguardo assente sembrava intrappolato sulla soglia di una porta, impossibilitato a muoversi per lasciare lo spazio claustrofobico l'armadio, dal momento che una delle gambe era prigioniera dei cassetti sottostanti e il collo era trapassato come una ghigliottina da un ripiano orizzontale. Phelan ha proseguito affermando come *Linen Closet* non fosse altro che una denuncia sottile di tutte quelle strutture architettoniche che tenevano imprigionate le donne.⁷⁵

L'unica installazione che celebrava in modo positivo il ruolo della donna come casalinga era *Dining Room*, un progetto collettivo che vedeva un grande tavolo ovale addobbato con un banchetto di cibi non commestibili realizzati con la plastilina. Ma sicuramente il pezzo centrale dell'intero progetto era *The Dollhouse Room* realizzato da Sherry Brody e Miriam Schapiro, con l'obiettivo di rovesciare le aspettative tradizionali perpetuate attraverso quello che è a tutti gli effetti un giocattolo per bambini apparentemente innocuo, vale a dire una casa per le bambole. Le due artiste all'interno della stanza allestita anch'essa come una casa per le bambole, crearono un'ulteriore casa per le bambole in miniatura, simbolica e significativa per la lettura dell'intero progetto di *Womanhouse*.

Dollhouse, come *Womanhouse*, affrontava la generale questione del genere; più nello specifico si occupava di indagare la nascita e la formazione dei ruoli tradizionali moderni

⁷⁴ Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, p. 19.

⁷⁵ Phelan, Introduzione, in *Arte e Femminismo*, a cura di Reckitt, p. 21.

dell'uomo e della donna, rintracciando la loro origine già intorno al XVII secolo. Contribuì al rafforzamento dei ruoli di genere e alla separazione della sfera pubblica e privata, la diffusione a livello commerciale delle prime case per le bambole, distribuite già nel Seicento come 'passatempo' per le donne di classi agiate e come strumento per esercitare la loro conversazione. Da qui si comprende la pericolosità di questo gioco, che diventò quindi una manifestazione verso l'esterno di norme interiorizzate che piazzavano le donne in ruoli domestici e più nello specifico materni, contribuendo poi ad inculcare nelle giovani generazioni un certo tipo di mentalità intesa come 'normale'.

Facendo sempre uso della parodia e dell'esagerazione, le sei stanze di *Dollhouse* criticavano i ruoli delle donne americane bianche di classe media: in alto a destra vi era lo studio dell'artista con un modello di uomo nudo tumefatto, la cui presenza solitaria nello studio può essere letta anche come uno stereotipo esagerato dell'artista uomo, la cui creatività derivava proprio dai suoi connotati sessuali. La presenza di una versione in miniatura dell'opera minimalista *Sixteen Windows* di Miriam Schapiro indicava invece lo stile artistico predominante nel mondo dell'arte dell'epoca e controllato dall'uomo. In tal senso, satirizzando lo *status* dell'artista uomo mediante l'esagerazione e la parodia, lo studio dell'artista veniva visto come una sorta di 'promemoria' per lo spettatore in merito al posto e al ruolo delle donne in entrambi i regni artistico e domestico.⁷⁶

A parte la stanza dei bambini in alto a sinistra, la casalinga era destinata a occupare le rimanenti stanze, vale a dire camera, salotto, cucina e camerino, dedite anche alla cura dei bambini e al piacere del marito. Nello specifico Brody e Schapiro esposero il ruolo della donna casalinga come oggetto sessuale, soprattutto nel camerino, luogo dove la donna si fa costantemente bella al fine di soddisfare il marito. La camera da letto simboleggiava quello scambio di favori sessuali ed economici alla base di qualsiasi relazione matrimoniale di classe media, grazie alla quale la donna avrebbe ottenuto protezione per tutta la vita.⁷⁷

Il progetto di *Womanhouse* si preoccupò di visitare anche la performance in una forma femminista di espressione critica e come una strategia decostruttiva per dimostrare l'oggettivizzazione delle donne⁷⁸. Chicago spiegò come questa forma d'arte fosse in grado di offrire alle donne di *Womanhouse* un modo diretto per esprimere la loro rabbia verso un mondo che le limitava sotto molti aspetti. Gli uomini potevano esternare la loro

⁷⁶ Cfr. Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, pp. 20-21.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Foster, *Arte dal 1900*, p. 655.

rabbia direttamente e liberamente, non sempre in modo appropriato e con conseguenze talvolta pericolose, ma alle donne non era mai stato concesso fino a quel momento di esprimere fisicamente e in modo creativo le proprie frustrazioni. La performance si rivelò quindi estremamente importante per rilasciare le tensioni e nel mentre le studentesse elaboravano una nuova comprensione politica delle proprie coscienze e dei propri ruoli sociali.⁷⁹

Lo spazio principale per le azioni performative era il soggiorno, nel quale gli spettatori sedevano a terra e le artiste agivano talvolta a pochi centimetri da loro. Solitamente le performance si svolgevano la sera, quando il numero di visitatori raggiungeva il picco della giornata e alcune di queste si dislocavano in altre stanze all'interno delle quali si svolgevano prevalentemente azioni relative ai lavori domestici generalmente e tradizionalmente affidati alle donne, come lavare i pavimenti, stirare le camicie o semplicemente aspettare in silenzio.⁸⁰ La performance relativa alla bellezza femminile a beneficio degli uomini viene parodiata in diverse stanze all'interno di *Womanhouse*. Nello specifico il desiderio di apparire belli e la concomitante paura dell'invecchiamento associati alla casalinga bianca americana, vennero affrontati in *Lea's Room*, creata da Karen LeCoq e Nancy Youdelman.

Lo spazio dell'installazione era una camera da letto, abitata da Lea, un personaggio ispirato al celebre romanzo francese di Colette del 1920, ovvero *Chéri*, il quale raccontava di una bella cortigiana, il cui invecchiamento provocò la perdita di interesse nei suoi confronti da parte del suo giovane amante. La camera da letto, interamente dipinta di rosa e inondata di profumo di magnolia, era stata ricreata in stile ottocentesco, con letto e tende di pizzo, fotografie appese alle pareti e vecchi vestiti riposti nell'armadio, dando così una generale sensazione di nostalgia e di oppressione.⁸¹ Le performance quotidiane all'interno della stanza, vedevano LeCoq nei panni della protagonista Lea la quale, seduta ad un tavolo da toeletta, si truccava in modo meticoloso e frenetico per poi osservarsi attentamente allo specchio e rimuoversi insoddisfatta e in modo ossessivo il *make-up*, ricominciando di seguito questo rituale, nel suo inutile e disperato sforzo di rimanere per sempre giovane e bella per il suo partner.

In questo pezzo veniva esplorata soprattutto l'assimilazione delle norme da parte delle donne. L'idea della casalinga come sempre sessualmente bella e disponibile era resa qui

⁷⁹ *Making Feminist Art*, in Gerhard *The Dinner Party*, p. 55.

⁸⁰ *Ivi*, p. 56.

⁸¹ Cfr. Schapiro, *Recalling Womanhouse*, pp. 29-30.

evidente dal fatto che Lea era descritta come una cortigiana benestante che, ai fini di mantenere la sua sicurezza, protezione e stabilità economica, doveva sperare di poter mascherare efficacemente gli effetti dell'invecchiamento incessante.⁸² Come testimoniò Miriam Schapiro, la performance sembrava interminabile poiché in ogni atto e in ogni gesto erano condensati momenti, ore, giorni, settimane, mesi, anni della vita di una donna e tale azione suscitò diverse reazioni ed emozioni nel pubblico femminile che assisteva.⁸³ Il mito secondo il quale la donna trovava appagamento e divertimento nelle faccende domestiche e nella cura della casa era il soggetto di due performance, ovvero *Scrubbing* di Christine Rush e *Ironing* di Sandy Orgel. Nella prima citata, Rush era impegnata a lavare il pavimento con una spazzola compiendo movimenti continui e faticosi reggendosi sulle mani e sulle ginocchia, mentre nell'altra performance, Orgel era affaccendata a stirare. Queste due azioni dimostravano il tempo necessario per eseguire le noiose, monotone e disumane faccende domestiche ed eseguirle davanti ad un pubblico serviva a mettere in primo piano non solo la natura performativa delle faccende stesse, ma anche il loro ruolo nella costruzione del genere.⁸⁴

La performance *Waiting* messa in scena da Faith Wilding lasciò il pubblico in attonito silenzio. Seduta su una sedia con le mani in grembo, Wilding si dondolava lentamente avanti e indietro mentre con un tono basso e monotono recitava le fasi della vita di una donna dall'infanzia alla vecchiaia come una serie di eventi passivi basati sull'inesorabile e infinta attesa. Wilding espresse così in modo assolutamente eloquente il sentimento di frustrazione di una donna, la quale è resa incapace di agire e pensare in modo indipendente, forzata ad 'aspettare' l'uomo e il suo consenso, facendo scorrere così la vita in maniera inesorabile. Il monologo di Wilding che condivideva con il pubblico lo stato di 'oggetto' subito dalla donna, servì anche come presa di coscienza, alimentando così i modi sottili con cui alle donne viene negato un ruolo attivo nel percorso costruito della loro vita.⁸⁵

⁸² Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, p. 19.

⁸³ Schapiro, *Recalling Womanhouse*, p. 30.

⁸⁴ Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, p. 21.

⁸⁵ Forte, J., *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*, «Theatre Journal», 40, n.2, maggio 1988, p. 218.

Di seguito alcune frasi da lei recitate:

Attendere che la mia vita inizi/ [...] Attendere che lui mi noti, che lui mi chiami/
[...] Attendere di sposarsi/ [...] Attendere di essere bella di nuovo/ [...] Attendere
di essere qualcuno/ [...].⁸⁶

Come prodotto del suo tempo, *Womanhouse* condivise alcuni temi e metodologie con il lavoro di altre artiste contemporanee. Un esempio fu la performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) di Martha Rosler, che per sei minuti di video la vedeva intenta a parodiare il ruolo opprimente della casalinga alle prese con gli utensili della cucina. Dopo i titoli di testa esibiti in silenzio su una lavagna, lo spettatore si aspettava che Rosler si accingesse a cucinare qualcosa, proprio come in una trasmissione televisiva, in realtà l'artista si fece riprendere davanti ad un tavolo traboccante di oggetti e recitando l'alfabeto con un tono che oscillava tra la pacatezza e l'aggressività, mostrava davanti alla telecamera i diversi strumenti per illustrare e presentare ciascuna lettera.

Spesso gli utensili venivano da lei impugnati mimando il loro uso quotidiano, mentre altre volte diventavano strumenti per gesti aggressivi e impulsivi, come ad esempio il coltello che venne improvvisamente e inaspettatamente sferzato nell'aria. Ogni oggetto da lei impugnato diventava così un frammento di una storia che parlava di ruoli, condizioni, *routine*, ripetitività della stessa condizione. Rosler che da sempre si dedicò alla pratica artistica e alla teoria femminista, con tale video espresse la necessità di un cambiamento radicale che eliminasse l'ingiustizia delle condizioni sociali e politiche nei confronti della donna.⁸⁷ Così come in altri suoi video-performance, Rosler rivelava una sorta di aspetto allucinatorio e aggressivo del quotidiano, facendo uso dell'accostamento di immagini comuni e private. Il pubblico, inizialmente sorpreso, venne indotto così a riflettere sul sistema stesso che Rosler puntava a criticare, riconsiderando la cultura del proprio tempo come vittima di miti indiscussi e ormai passati.⁸⁸

Un altro caso riguarda Mierle Laderman Ukeles, la quale, dopo aver redatto nel 1969 il manifesto sulla *Maintenance Art*⁸⁹, decise di metterlo in pratica nel 1973 realizzando un

⁸⁶ *Arte e femminismo*, a cura di Reckitt, p. 86.

⁸⁷ Cfr. *Storie di cose qualsiasi per altre storie dell'arte: Antin, Rosler, Ukeles*, in Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, pp. 171-73.

⁸⁸ Rolfin, A., "Donna: avanguardia femminista negli anni 70", p. 106.

⁸⁹ Il manifesto di Ukeles, che divide il lavoro umano in due categorie - sviluppo e manutenzione- insiste sul fatto che gli ideali di modernità -progresso, cambiamento, creazione individuale- dipendono dal lavoro denigrato e noioso di manutenzione -attività che rendono possibile cucinare, pulire, fare la spesa,

laboratorio dove documentò nell'arco di una giornata lavorativa le diverse attività dedicate ai lavori casalinghi, ai figli e al proprio lavoro di artista mediante svariate performance. In tal senso «l'attenzione per azioni e gesti qualsiasi fatti ogni giorno diventava l'azione di cura nei confronti di ciò che è considerato banale e quotidiano».⁹⁰ Successivamente spostò in ambito pubblico, ovvero in strade, entrate e sale dei musei, quelle che erano le azioni personali e domestiche che venivano svolte d'abitudine all'interno della casa, per contrastare quella logica culturale che confinava le attività domestiche negli spazi privati.⁹¹ Nella performance *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside*, Ukeles lavò e strofinò per quattro ore il pavimento del museo Wadsworth Atheneum di Hartford, mentre in *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside* pulì la piazza esterna e le scale del museo. In ogni performance il ruolo di 'artista' di Ukeles le permise di riconfigurare il valore conferito a queste operazioni di manutenzione, rendendole così visibili al pubblico.⁹²

Nel corso del suo mese di apertura al pubblico, *Womanhouse* fu visitata da circa diecimila persone, un'affluenza notevole all'epoca per un'esposizione di arte contemporanea in un luogo non convenzionale e fuori dagli schemi. Diverse le reazioni da parte del pubblico sia femminile che maschile: mentre gli uomini reagirono per lo più con disprezzo e disdegno, le donne ravvivarono la loro autostima, ricominciarono a rivalutare le loro arti tradizionali, scoprendo come loro stesse fossero in realtà delle «civilizzatrici universali».⁹³

Womanhouse attrasse anche l'attenzione della stampa nazionale, soprattutto del «Time» che nell'articolo *Bad dream house* stimò un afflusso di circa quattromila persone solamente il giorno dell'inaugurazione. William Wilson nella sua recensione per il «Los Angeles Times», intitolata *Lair of Female Creativity*, descrisse *Womanhouse* come un ambiente artistico sarcastico pervaso da uno spirito di conforto e magia, ma anche come un ambiente utile per comprendere la creatività delle donne, che ci ricorda inoltre come la donna sia l'unico legame diretto con le forze della natura e che quindi i più grandi atti

crescere figli, ...-. Ukeles non si riferiva alla manutenzione come lavoro domestico, dal momento che essa non è limitata solo agli spazi della domesticità; Molesworth, H., *House Work and Art Work*, «October», 92, primavera 2000, p. 78.

⁹⁰ *Storie di cose qualsiasi*, in Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, pp. 175- 76.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. Molesworth, *House Work and Art Work*, pp. 78-79.

⁹³ Come spiegò Miriam Schapiro, le donne erano coloro che per prime seminarono la terra, costruirono case, decorarono i loro ambienti, educarono i loro figli, fornendo così un modello di vita stabile; Cfr. Schapiro, *Recalling Womanhouse*, pp. 28-29.

creativi dell'uomo non possono altro che essere l'ombra invidiosa della sua fecondità.⁹⁴ *Womanhouse* ricevette comunque anche delle critiche, dal momento che molti pensarono come l'isolamento delle artiste dal mondo tradizionale dell'arte fosse una sorta di 'scappatoia' per evitare la competizione diretta con gli uomini. Alcune femministe videro *Womanhouse* come il luogo ideale per utilizzare un vocabolario esclusivamente femminile e per creare un nuovo tipo di arte che fino a quel momento non era mai stata creata dagli uomini.⁹⁵

Nonostante il suo successo e la sua notevole pubblicizzazione da parte della stampa, *Womanhouse* generò però poco interesse da parte degli studiosi per via della sua natura effimera e a causa della sua breve esistenza: dopo la sua chiusura il 28 febbraio 1972, circa un mese dopo l'inaugurazione, l'edificio che ospitò l'esposizione venne demolito e la maggior parte delle opere al suo interno venne distrutta, quindi per gli studiosi non fu più possibile visitarla e far esperienza delle diverse performance che presero posto in quelle stanze.⁹⁶

La creazione di Womanspace e il Woman's Building

Il 20 marzo 1972, un mese dopo la chiusura di *Womanhouse*, il «Time» pubblicò un *report* sulla situazione delle donne nelle arti, riferendo che nelle gallerie di arte moderna a Manhattan la presenza delle donne aveva raggiunto il 20%; costituivano invece il 9% della collezione del MoMA e solo il 6% della Corcoran Gallery of Art di Washington. Una conferenza tenutasi quell'anno presso quest'ultima galleria, riunì artiste e storiche dell'arte femministe di entrambe le coste per raccogliere fondi economici utili per la costruzione di gallerie separatiste.⁹⁷ Fu così che dopo lo smantellamento della struttura che ospitò *Womanhouse*, una comunità coesa di artiste e storiche dell'arte si organizzò per dare vita a Los Angeles alla prima galleria alternativa e indipendente unicamente per donne artiste. Il 27 gennaio 1973 aprì quindi Womanspace.

Diversamente da A.I.R., aperta l'anno precedente a New York, la quale era supportata da un piccolo gruppo locale di artisti che ne approfittarono per esporre, Womanspace attrasse un gran numero di donne, arrivando a circa tremila componenti. La galleria venne aperta al 11011st Venice Boulevard a Culver City, sfruttando quello che era lo spazio di una

⁹⁴ Cfr. *Making Feminist Art*, in Gerhard *The Dinner Party*, pp. 62-63.

⁹⁵ Gerard, *Judy Chicago*, p. 599.

⁹⁶ Balducci, *Revisiting "Womanhouse"*, p. 17.

⁹⁷ Cfr. *Making Feminist Art*, in Gerhard, *The Dinner Party*, pp. 69-70.

lavanderia dismessa che venne trasformato da coloro che la fondarono, suddividendo l'area complessiva del luogo rispettivamente in un ambiente per le esposizioni e un altro per le performance e gli incontri della comunità. Esposizioni ed eventi vennero annunciati dal «Womanspace Journal» [immagine 14], una testata giornalistica apposita fondata da Gretchen Glicksman con l'obiettivo di scrivere sull'arte delle donne.⁹⁸

Incoraggiato dal generale entusiasmo, Womanspace lavorò duramente per riflettere i valori incentrati sulle donne e sul femminismo, offrendo una serie di programmi che includevano conferenze sulla storia dell'arte al femminile e discussioni regolari che si tenevano ogni venerdì sera. L'obiettivo era quello di fornire alle artiste della zona qualcosa che non avevano mai avuto prima di allora, ovvero un luogo pubblico confortevole, dove poter lavorare, discutere, socializzare e condividere informazioni, ma anche un luogo dove poter crescere professionalmente, organizzare e curare mostre incentrate su temi precisi piuttosto che su singoli artisti, contrastando quindi con quello che era l'ideale dell'«artista genio».⁹⁹

Durante il suo breve periodo di splendore, Womanspace tenne delle mostre di alcuni gruppi rivoluzionari, ad esempio nella primavera del 1973, Betye Saar, uno dei membri fondatori, curò *Black Mirror*, assieme ad altre cinque artiste afroamericane. Un'altra mostra rivoluzionaria fu *The Female Sexuality/Female Identity* che venne descritta dall'artista performer Barbara Smith come un tentativo di “definizione di sé” nell'arte di fronte alla definizione egemonica di ‘donne’ data da una tradizione di arte che universalizzava un punto di vista maschilista.¹⁰⁰ Al tempo stesso, Chicago e altre due femministe della CalArts, ovvero Arlene Raven e Sheila de Bretteville, pianificarono la creazione di una scuola d'arte, il Feminist Studio Workshop (FSW), con lo scopo di sviluppare un nuovo concetto di arte, dar vita a una nuova figura di artista e una comunità artistica innovativa. Il FSW fu una delle prime scuole d'arte indipendenti per donne che, mediante laboratori e *workshop*, consentiva ad esse di sviluppare le proprie capacità e conoscenze artistiche al di fuori dell'ambiente educativo tradizionale.¹⁰¹

Dal momento che Womanspace ottenne poca attenzione nel più generale movimento d'arte femminista di Los Angeles, più significativa fu la creazione del Woman's Building, il quale venne aperto il 28 novembre del 1973 in un palazzo al 743rd S. Grandview Street

⁹⁸ Iskin, *Feminism, Exhibition and Museums*, p. 13.

⁹⁹ *Making feminist art*, in Gerhard, *The Dinner Party*, p. 70.

¹⁰⁰ Iskin, *Feminism, Exhibition and Museums*, p. 14.

¹⁰¹ *Making feminist art*, in Gerhard, *The Dinner Party*, p. 72.

che precedentemente ospitava l'istituto d'arte Chouinard.¹⁰² Fondato dalle stesse Chicago, Raven e Bretteville come un centro pubblico culturale per le donne, comprendente gallerie d'arte, classi, laboratori, spazi per le performance e lo stesso FSW che si spostò di sede, il Woman's Building era descritto come un posto speciale dove le donne potevano imparare, lavorare, esplorare, sviluppare il loro punto di vista e condividerlo con tutti. Donne di ogni età, razza, classe sociale erano le benvenute e invitate a esprimersi liberamente all'intera comunità.¹⁰³

A tal proposito le donne del Woman's Building erano state ispirate da un edificio della World' Columbian Exhibition di Chicago del 1893, il quale ospitò opere di donne provenienti da tutto il mondo. Spinte dalla stessa determinazione, le donne del Woman's Building volevano rendere visibile per la prima volta l'arte prodotta dalle donne, in un contesto internazionale e politico. La riscoperta di questa volontà quasi dimenticata di ricercare, mostrare e documentare l'arte femminile del XIX secolo ha riaffermato e riaccessò nelle femministe l'importanza di condividere il lavoro passato e presente delle artiste. Come le loro predecessori, le donne del 1973 volevano rendere quindi onore e condividere la cultura delle artiste come parte essenziale della società.¹⁰⁴ Per estendere ulteriormente la visibilità dell'arte contemporanea delle donne, il Woman's Building aprì due esposizioni coincidenti con la conferenza del College Art Association. *What's Feminist Art?* fu una delle due mostre, ideata da Lucy Lippard, Arlene Raven, Ruth E. Iskin e curata da Judith K. Brodsky, la quale si occupò di esporre il lavoro di più di centocinquanta donne artiste provenienti da trenta stati diversi.¹⁰⁵

¹⁰² Iskin, *Feminism, Exhibition and Museums*, p. 14.

¹⁰³ Linton, M., *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building*, Los Angeles, Otis College of Art and Design, 2001, p. 11.

¹⁰⁴ Linton, *Doin' It in Public*, p. 15.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 16.

La storia del femminismo in un altro progetto collaborativo: “Dinner Party” di Judy Chicago

Non appena *Womanhouse* chiuse i battenti, Judy Chicago assaporò la sua notorietà, ma dovette anche fare i conti con alcuni limiti e preoccupazioni che, sommati all'interruzione del sodalizio con Schapiro, la resero desiderosa di lasciare il FAP per tornare al suo studio e lavorare individualmente ad un nuovo progetto che avrebbe affrontato la questione della tradizione soppressa del potere femminile nella civiltà occidentale, rivalutando le arti decorative tradizionalmente associate alle donne, come ad esempio il ricamo e la tessitura. Chicago immaginò una sorta di 'cena di grandi donne' sedute attorno a tre tavoli. Il significato dell'installazione che aveva in mente era lo stesso alla base di *Womanhouse* e avrebbe fuso in un'unica opera la collaborazione reciproca con la rappresentazione del potere delle donne.¹⁰⁶

Nel 1974 Chicago iniziò a lavorare a *Dinner Party*, un progetto che durò ben cinque anni e che ancora oggi è considerata una delle opere notevoli dell'arte femminista, poiché si occupava di celebrare storiche figure femminili di spicco, come Mary Wollstonecraft, Emily Dickinson, Virginia Woolf, alcune divinità primordiali e artiste come Georgia O'Keeffe e Artemisia Gentileschi. Chicago concretizzò la sua idea realizzando tre tavoli disposti a forma di triangolo su un “pavimento dell'eredità” composto da più di duemilatrecento mattonelle di porcellana recanti i nomi di novecentonovantanove donne. Il primo tavolo celebrava le donne dalla preistoria fino all'antichità, il secondo quelle dall'inizio della cristianità alla Riforma, mentre il terzo, quelle che appartennero ai secoli dal XVII al XX, per un totale di trentanove posti a sedere, contrassegnati da dei *runner* ricamati e da dei piatti in ceramica a forma di vulva o farfalla, realizzati da Chicago stessa.¹⁰⁷

Susan Havens Caldwell ha chiarito come l'idea iniziale di Chicago, vale a dire quella di dipingere ritratti astratti di donne su dei piatti appesi al muro, derivasse dalla consapevolezza che le donne sono sempre state associate al cibo e al concetto di nutrimento. A mano a mano che l'idea si evolse, assunse un significato diverso, ovvero che le donne sono state 'inghiottite' dalla società e i loro successi lasciati fuori dalla storia. Uno dei suoi slogan per tale opera, «Twenty Five Women Who Were Eaten Alive», indicava infatti la sua concezione delle ospiti come “contenute nella vita domestica,

¹⁰⁶ Cfr. Gerhard, *Judy Chicago*, pp. 599-600.

¹⁰⁷ Foster, *Arte dal 1900*, p. 656.

servite e pronte per essere consumate”. Quando invece maturò l’idea di collocare i piatti su un tavolo, iniziò a pensare al progetto come a una sorta di metafora dell’Eucaristia e di reinterpretazione dell’Ultima Cena dal punto di vista della storia delle donne, le quali in questo caso non avrebbero più preparato i pasti e apparecchiato la tavola, ma sarebbero state gli ospiti d’onore.¹⁰⁸

Come ha spiegato Jane Gerhard, l’idea di Chicago cominciò a concretizzarsi già nel 1972 quando iniziò un corso di pittura cinese, che le permise di conoscere un’insegnante che condivideva la sua stessa necessità e interesse nel dare una nuova svolta e una nuova vita all’artigianato femminile. Chicago lavorò da sola per il primo anno, provando a realizzare i piatti di ceramica e mettendo a punto una lista di collaboratori e assistenti che l’avrebbero successivamente aiutata a realizzare l’installazione. Non appena Chicago iniziò il suo nuovo progetto, il femminismo stesso stava mutando di aspetto, con la prima irruzione del radicalismo proprio nel 1974 e la promozione del separatismo, piuttosto che l’integrazione, ma questo però non significò per Chicago il rifiuto categorico degli uomini come collaboratori al suo progetto. Ricreò il suo studio come uno spazio dove le donne potessero incontrare le istituzioni del femminismo e fare esperienza del femminismo stesso lavorando a fianco non solo di donne, ma anche di uomini.¹⁰⁹

Tra il 1974 e il 1979 Chicago mobilitò l’interesse femminista e finanziario per il progetto mediante delle conferenze pubbliche a gruppi di donne e di artiste. Girando gli Stati Uniti, riuscì a raccogliere i nomi di circa cento donne che si offrirono disponibili ad aiutarla nel progetto; grazie anche alla sua pubblicazione di *Through the Flower* (1975), riuscì ad attrarre un buon numero di persone che furono disposte a trasferirsi in California per aiutarla. Alla fine del 1975 aveva creato e riunito il suo staff.¹¹⁰

Tre persone nello specifico si configurarono come assolutamente centrali al successo di *Dinner Party* e questi furono: Leonard Skuro, uno studente laureato in ceramica alla UCLA. Fu a lungo l’unico uomo presente nello studio di Chicago, ma il suo contributo fu estremamente utile perché collaborò alla realizzazione dei piatti, instaurando un buon rapporto con Chicago. Un’altra persona molto importante fu Susan Hill, una fotografa che propose l’idea di realizzare un *runner* ricamato per ciascun ‘ospite’ della cena. Hill divenne quindi l’esperta del ricamo, supervisionando il lavoro dei volontari. La terza

¹⁰⁸ Havens Caldwell, S., *Experiencing “The Dinner Party”*, «Woman’s Art Journal», 1, n. 2, autunno 1980-inverno 1981, p. 36.

¹⁰⁹ Cfr. Gerhard, *Judy Chicago*, pp. 600-01.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 601.

persona era Diane Gelon, studentessa laureata in storia dell'arte alla UCLA che incontrò per la prima volta Chicago all'inaugurazione del Woman's Building nel 1973; il suo contributo fu importante perché, dopo settimane di ricerca, trovò i nomi delle novecentonovantanove donne da inserire nelle piastrelle del pavimento, inoltre fu importante poiché collaborò nella direzione, nell'amministrazione e nella raccolta di fondi utili per il finanziamento del progetto.¹¹¹

La decisione di aprire lo studio ai volontari espresse la realtà complessa degli obiettivi che Chicago voleva realizzare con *Dinner Party*. Essa riuscì a trarre energia dalla collaborazione con altre persone che le fornivano quel senso di missione, anche se, vista la scarsità di soldi, fu per lei difficile attirare nuovi volontari per il progetto, ma ci riuscì comunque, offrendo loro un'esperienza femminista a trecentosessanta gradi. Donne e uomini arrivarono da diverse parti della California fino a Santa Monica per lavorare al progetto, per un totale di circa quattrocento volontari, occupati in diversi settori professionali. Chicago riuscì a ricreare la stessa atmosfera di collaborazione e di coesione che si era creata alla CalArts e proprio la cooperazione e il lavoro di gruppo divennero importanti per mettere in pratica l'uguaglianza e il potere femminile.¹¹²

Dinner Party aprì al pubblico al San Francisco Museum of Modern Art il 14 marzo 1979 e durante i tre mesi di esposizione attrasse circa centomila visitatori favorendo per la prima volta e in modo così clamoroso un confronto tra arte femminista e pubblico non specializzato; al tempo stesso catalizzò l'attenzione mediatica, producendo un importante dibattito culturale relativo alle metodologie femministe di quegli anni. L'installazione in generale forniva un messaggio molto forte e riusciva a rendere bene l'idea della forza patriarcale contro la quale tutte quelle donne lottarono nelle diverse epoche. L'ambiente oscuro in contrasto con le luci puntate sull'installazione evocavano la stessa sensazione che solitamente si prova entrando in un santuario religioso; colti assieme, questi due elementi resero *Dinner Party* un'opera assolutamente didattica, drammatica e coinvolgente, permettendo così agli spettatori di vedere il mondo attraverso la lente del femminismo statunitense degli anni Settanta.¹¹³

Così come avvenne con *Womanhouse* nel 1972, il processo di creazione di *Dinner Party* mise in atto la propria forma di pratica femminista e i processi stabiliti da Chicago e dal

¹¹¹ Cfr. *The studio as a Feminist Space. Practicing Feminism at The Dinner Party, 1975-1979*, in Gerhard, *The Dinner Party*, pp. 85-86.

¹¹² Cfr., Gerhard, *Judy Chicago*, pp. 603-05.

¹¹³ *Ivi*, pp. 613-14.

suo staff espressero i valori femministi di cooperazione e di potere. Alla fine del decennio dei Settanta, forme popolari di femminismo come appunto *Dinner Party* rovesciarono la bilancia dalla critica della femminilità come un prodotto del potere maschile sulle donne, verso la femminilità come un patrimonio culturale, un prodotto di una storia unica e un modo di essere ingiustamente svalutato nel mondo.¹¹⁴

Nonostante la popolarità, l'opera produsse diverse reazioni, spaccando in due la critica: da un lato femministe come Lucy Lippard supportarono e difesero l'intero progetto. Lei stessa affermò: «La mia esperienza iniziale è stata fortemente emotiva [...] Più passavo tempo davanti all'opera e più mi appassionavo ai suoi dettagli complessi e ai suoi significati nascosti».¹¹⁵ In generale però il mondo dell'arte rimase ostile nei confronti di quest'opera e gli altri musei che dovevano accoglierla cancellarono le prenotazioni. L'opera venne giudicata negativamente dalle istituzioni artistiche, accusata di blasfemia, di essere *kitsch*, di cattivo gusto, volgare e pornografica. Una delle critiche arrivò ad esempio da Hilton Kramer, il quale sostenne che «*The Dinner Party* reitera il suo tema con un'insistenza ed una volgarità forse più appropriate a una campagna pubblicitaria che ad un'opera d'arte», definendo il lavoro complessivo come un'opera «grossolana, solenne ed arretrata».¹¹⁶ Anche Alice Walker criticò l'opera in «Ms. Magazine» dal momento che *Dinner Party* ignorava la presenza nella storia delle donne di colore, nello specifico delle pittrici.¹¹⁷

Mentre *Womanhouse* colse l'onda di un movimento femminista entusiasta e in continua crescita, *Dinner Party* causò quindi numerosi dibattiti e divisioni, in un femminismo ormai sempre più complesso, multifocale e combattuto. Dopo il 1982 nessun museo statunitense accettò di esporre l'opera, che venne quindi depositata fino al 1996, quando venne esposta a Los Angeles. Nel 2003 venne acquistata dal Brooklyn Museum che la custodisce tuttora. Ciò che fu importante è che nonostante le reazioni ostili da parte del mondo museale, Chicago credette fino in fondo nella possibilità di trasmettere il suo messaggio al pubblico, riuscendo così a comunicare la sua visione di femminilità ben oltre le mura limitanti del museo.¹¹⁸

¹¹⁴ Ivi, p. 614-15.

¹¹⁵ Lippard, L. R., *Judy Chicago's Dinner Party*, «Art in America», n. 8, aprile 1980, pp. 114-26.

¹¹⁶ Kramer, H., *Art: Judy Chicago's Dinner Party Comes to Brooklyn Museum*, «The New York Times», 17/10/1980.

¹¹⁷ Chadwick, W., *Feminist Art in North America and Great Britain*, in *Women, Art, and Society*, Londra, Thames & Hudson Ltd, 2012 (ed. or. 1990), p. 376.

¹¹⁸ Gerhard, *Judy Chicago*, p. 615.

3.3 Stati Uniti medio-occidentali: Chicago

Dall'energia generata a New York e Los Angeles, donne artiste in città geograficamente lontane dalle metropoli costiere iniziarono a creare anche loro i propri spazi per esporre opere. Nella zona appartenente agli Stati Uniti medio-occidentali, il cosiddetto *Midwest*, la metropoli di Chicago fu un grande centro propulsore che contribuì a diffondere il movimento dell'arte femminista a livello nazionale. Quello che però differenziò questa città da New York e Los Angeles, fu che i membri del W.E.B. di Chicago non organizzarono proteste contro i musei locali, sebbene anche qui l'esclusione delle donne dalle principali istituzioni museali della zona venisse costantemente monitorata con la raccolta di dati statistici.¹¹⁹ Inoltre, in termini di rappresentanza numerica di donne artiste nelle gallerie della città, la media di Chicago era più alta rispetto al 10% che costituiva la media nazionale, raggiungendo nel 1973 una percentuale del 29% di mostre personali dedicate ad artiste donne.¹²⁰

Nonostante i dati statistici più positivi, secondo le donne di Chicago non vi era ancora una voce rappresentativa per le artiste emergenti e fu così che negli anni Settanta aprirono due gallerie cooperative gestite da donne, ovvero, Artemisia e la settimana successiva Artists Resident of Chicago (A.R.C.), entrambe nate dalle connessioni con il movimento artistico femminista e create prendendo A.I.R. come punto di riferimento.

¹¹⁹ Moravec, *Toward a History*, p. 29.

¹²⁰ Gardner-Huggett, J., *Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artist's Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women*; «Frontiers: A Journal of Women Studies», 33, n.2, 2012, p. 58.

3.3.1 *L'Artemisia Gallery*

A Chicago nel 1973 si tenne una conferenza di due giorni, la *First Annual Midwest Conference of Women Artists* che attirò un centinaio di donne della zona e degli stati circostanti. Le partecipanti che durante la conferenza ebbero modo di assistere alla testimonianza storica di Ann Sutherland Harris, discussero le loro esperienze in merito al mondo discriminante dell'arte, impegnandosi a trovare dei modi per rappresentare le donne artiste aspiranti. Il risultato più immediato di questa conferenza fu, anche in questo caso, la creazione di Artemisia, una galleria cooperativa femminile ispirata alle informazioni fornite da Harmony Hammond alla conferenza, durante la quale mostrò un video riguardo A.I.R. che era stato istituito l'anno precedente.¹²¹

Fondata da parte di un gruppo di cinque studentesse della Schools of the Art Institute di Chicago¹²², che successivamente selezionarono altre quindici artiste, Artemisia aprì ufficialmente il 21 settembre 1973 alla 226st East Ontario Street, nei pressi del museo di arte contemporanea della città. Gli scopi alla base di questa istituzione erano sicuramente quello di incoraggiare le donne artiste dell'area di Chicago e dintorni a continuare a fare arte; sensibilizzare il pubblico riguardo al significativo ruolo delle donne nella storia dell'arte e nell'arte contemporanea attraverso la realizzazione di eventi, mostre e programmi educativi che coinvolgessero anche le scuole; fornire un ambiente accessibile e confortevole per la comunità di artiste.¹²³

Chiamando la loro galleria in onore di Artemisia Gentileschi, pittrice italiana barocca del XVII secolo e seguendo l'esempio della sua vita travagliata, queste donne, assumendo una posizione militante, cercarono di sfidare il dominio patriarcale nel mondo dell'arte che escludeva le donne artiste dalle istituzioni, creando una comunità in cui l'arte e gli ideali del femminismo della seconda ondata trovarono un luogo di dialogo attraverso seminari, tavole rotonde, discorsi pubblici e spettacoli. Lo spazio separatista che progettaronο fornì alle donne un ambiente sicuro per sperimentare, ma al tempo stesso anche per essere formate a lavorare nelle istituzioni artistiche tradizionali.¹²⁴

¹²¹ Moravec, *Toward a History*, p. 29.

¹²² La galleria fu fondata da Joy Poe la quale aveva visitato A.I.R. Si avvale del supporto di Barbara Grad, Phyllis MacDonald, Emily Pinkowski e Margaret Wharton con le quali visitò centocinquanta studi di artiste donne per reclutare membri da inserire nella galleria; Gardner-Huggett, *Artemisia Challenges the Elders*, pp. 55.

¹²³ Adams Beier, L., *Artemisia: A Women's Cooperative Gallery in Chicago*, «Leonardo», 11, n. 2, primavera 1978, p. 115.

¹²⁴ Cfr. Gardner-Huggett, *Artemisia Challenges the Elders*, pp. 56-57.

Il modello adottato da Artemisia rispecchiava da vicino sia quello di A.I.R. che di Womanspace, vale a dire quello di una comunità coesa e collaborativa, dove le donne, sentendosi pienamente impegnate nella lotta femminista, maturarono un sentimento di sorellanza, di aiuto reciproco e di collaborazione. Prendere parte alla galleria di Artemisia non significò solamente avere la garanzia di una mostra personale ogni anno o partecipare a spettacoli sostenuti dalla galleria stessa, ma voleva anche dire anche essere responsabili della salvaguardia della galleria a tutti i livelli, mediante il contributo con quote associative e il mantenimento degli spazi interni. La politica separatista e non gerarchica della comunità di Artemisia, fornì quindi importanti possibilità per apprendere nuove abilità, collaborare come donne e instillare un senso di proprietà che altrimenti non si sarebbe creato lavorando in uno spazio commerciale.

Artemisia estese il suo concetto di comunità coinvolgendo il pubblico in maniera educativa, mediante laboratori, seminari e conferenze tenute da artisti, aventi l'obiettivo di stabilire dei dialoghi su questioni femministe anche con la più ampia comunità artistica di Chicago, invitando artisti, scrittori e critici di tutto il Paese. Significative le esposizioni tematiche ebbero come scopo quello di analizzare e confrontare la posizione della donna nella società, come ad esempio *Leftist Politics* (1978); *Looking at Women* (1979) e *Both Sides Now: An International Exhibition Integrating Feminism* (1979).¹²⁵

Joanna Gardner-Huggett ha chiarito come le esposizioni presso gli spazi cooperativi furono soprattutto finalizzate a dare visibilità ai soci e alle artiste emergenti, nello specifico Artemisia si avvale di curatori esterni alla galleria stessa per espandere la prospettiva sulle donne nelle arti e nel femminismo. Le artiste presenti in queste mostre generalmente non erano membri di Artemisia e molte volte non provenivano nemmeno da Chicago. In tale ottica la galleria invitò e ospitò Lucy Lippard a curare la mostra *Both Sides* nel marzo 1979, nella quale incluse artiste tra cui Mary Kelly, Adrian Piper e Martha Rosler che offrirono una vasta gamma di voci. Il catalogo della mostra non venne pubblicato, ma una sua ricostruzione ipotetica è possibile attraverso la documentazione fotografica di Terry Seaman e le recensioni di Laura Litten.¹²⁶

Nonostante la galleria Artemisia fosse stata definita 'femminista' nella sua volontà separatista di creare un luogo in cui le donne prendessero controllo su sé stesse e sul loro lavoro, le artiste che vi fecero parte non tentarono di definire un'estetica e un'arte di tale

¹²⁵ *Ivi*, pp. 60-62.

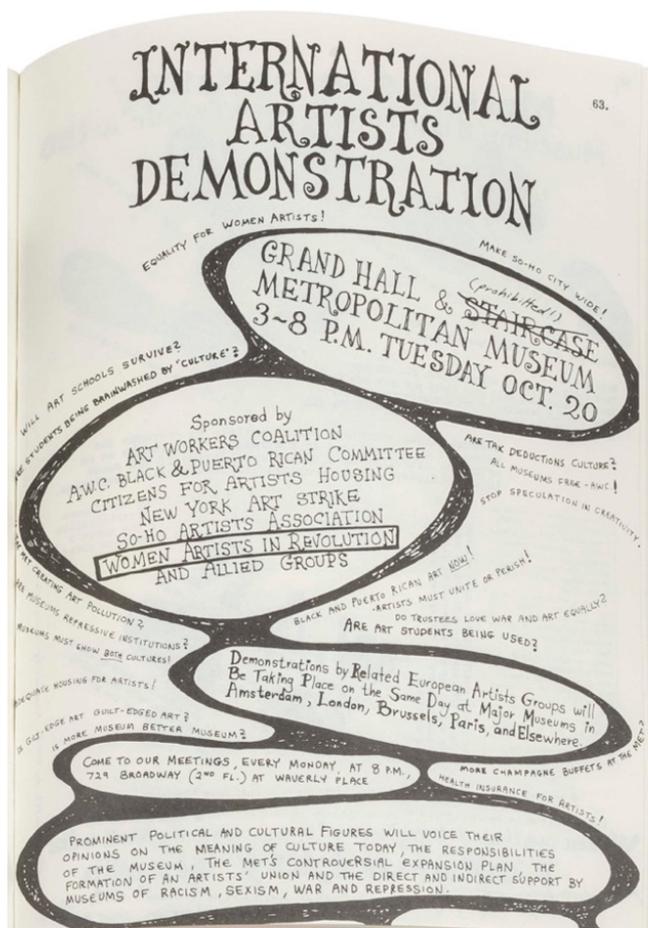
¹²⁶ Gardner-Huggett, J., *The Women Artists' Cooperative Space as Site for Social Change: Artemisia Gallery, Chicago (1973-79)*, «Social Justice», 34, n. 1, 2007, pp. 36-37.

tipo. Nondimeno, la questione raggiunse il suo culmine quando nel 1979, in occasione dell'esposizione di apertura *Ring True Taboo*, Joy Poe mise in scena una controversa performance intitolata *A Matter of Degree* incentrata sulla tematica dello stupro, che molti trovarono offensiva. Infatti, Poe e quasi metà dei membri di Artemisia si dimisero a causa di profondi disaccordi riguardo l'intenzione, l'effetto e il significato della performance in questione, nonostante la loro identificazione condivisa come femministe.¹²⁷

Negli anni Ottanta la galleria, così come anche altre organizzazioni artistiche, dovette affrontare un calo dei finanziamenti e l'aumento dei costi immobiliari. In queste condizioni le gallerie separatiste, compresa Artemisia, trovarono difficile sopravvivenza. Ulteriori tensioni crebbero dal momento che anche alcuni uomini entrarono a far parte della galleria, suscitando una certa dose di risentimento e sospetto nella comunità artistica di Chicago, ricevendo anche meno sostegno finanziario da parte del governo.¹²⁸ Nonostante le difficoltà, Artemisia chiuse i battenti solo di recente, ovvero nel 2003.

¹²⁷ Fields, *Frontiers in Feminist Art History*, p.11.

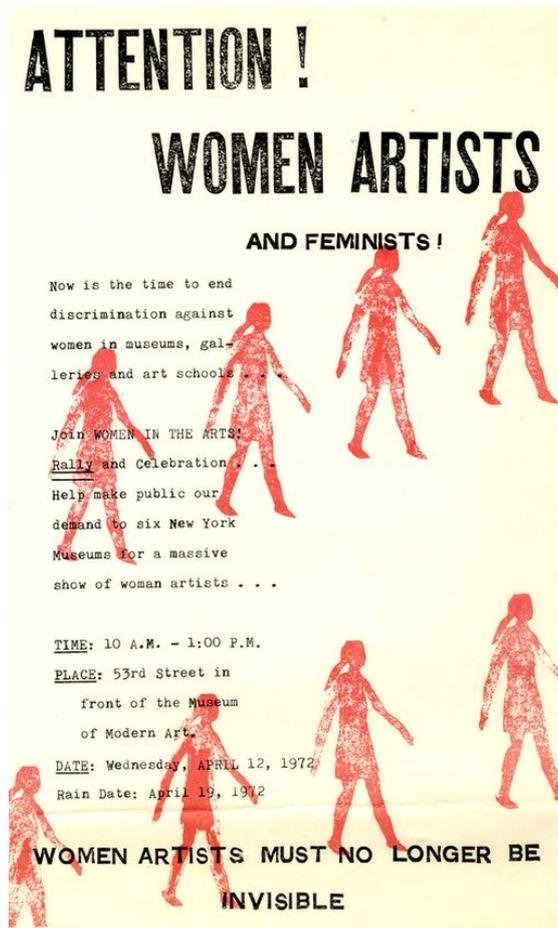
¹²⁸ Adams Beier, *Artemisia*, p. 116.



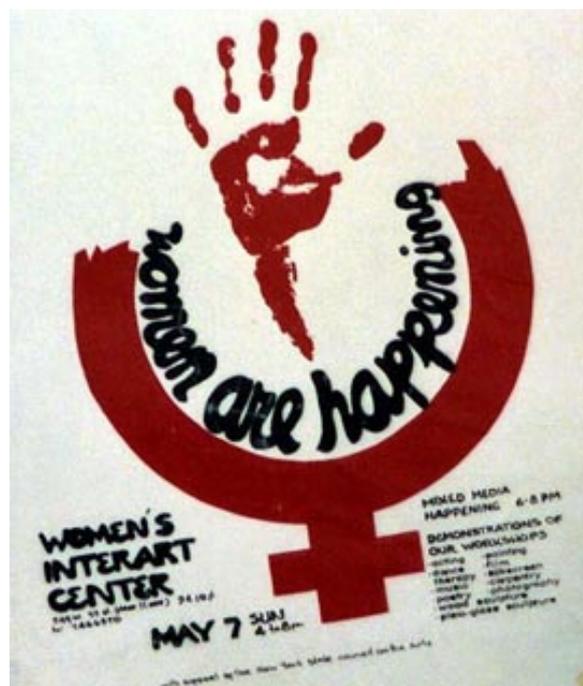
[immagine 5] Uno dei manifesti di protesta del Women Artists in Revolution.



[immagine 6] Lucy R. Lippard durante la campagna di protesta «50% Women» al Whitney Museum of American Art (Settembre 1970).



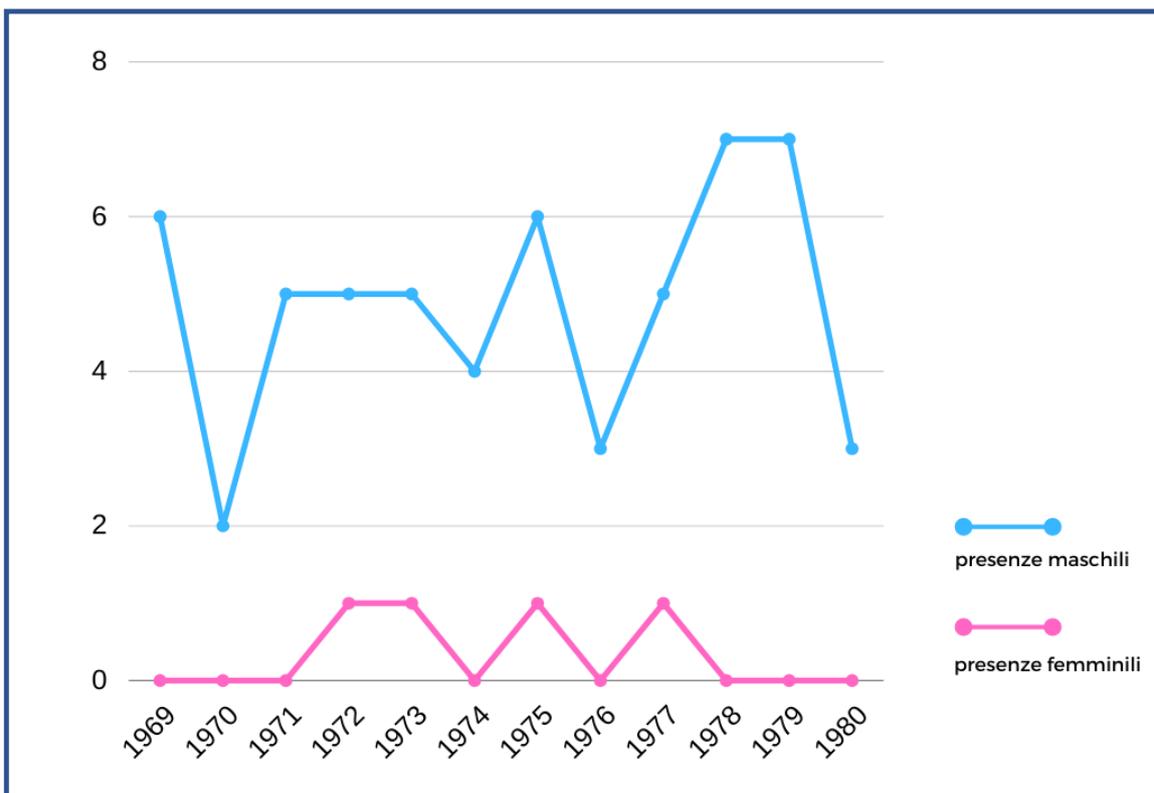
[immagine 7] Lettera aperta del gruppo Women in the Arts, indirizzata alle sei principali istituzioni della città di New York.



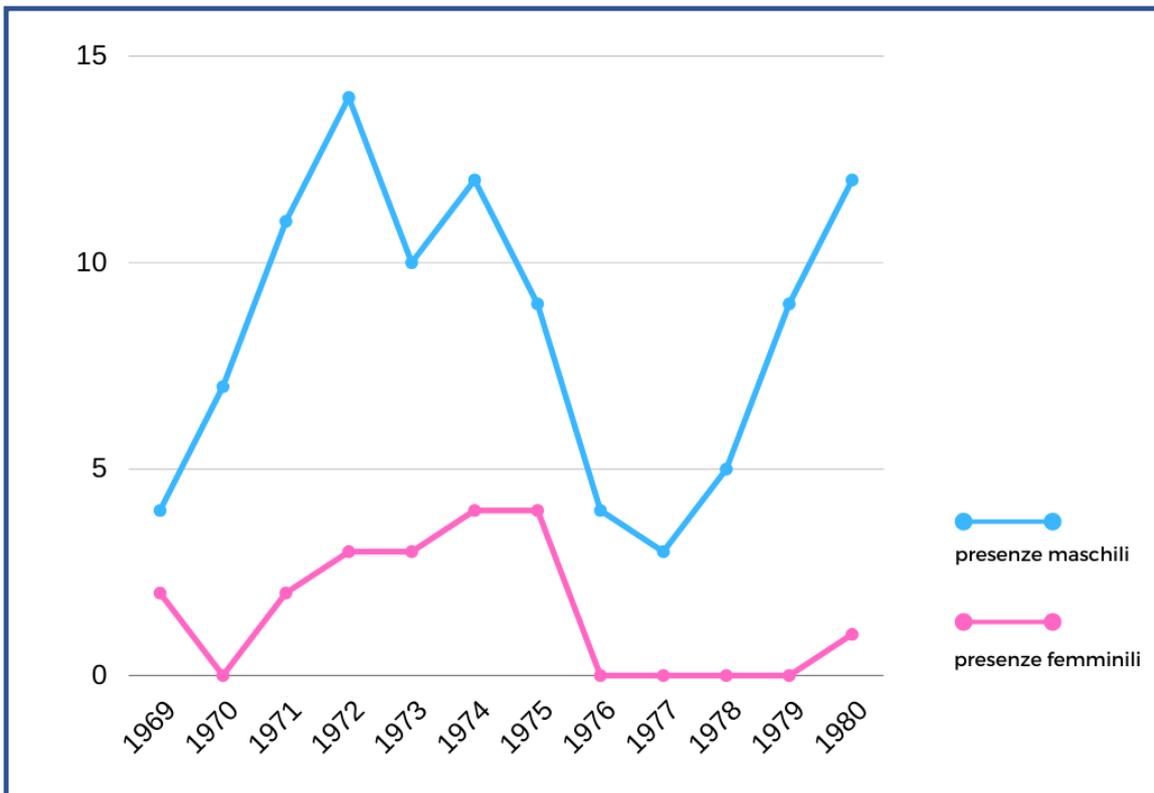
[immagine 8] *Woman Are Happening*, Manifesto del Women's Interart Center, 1973.



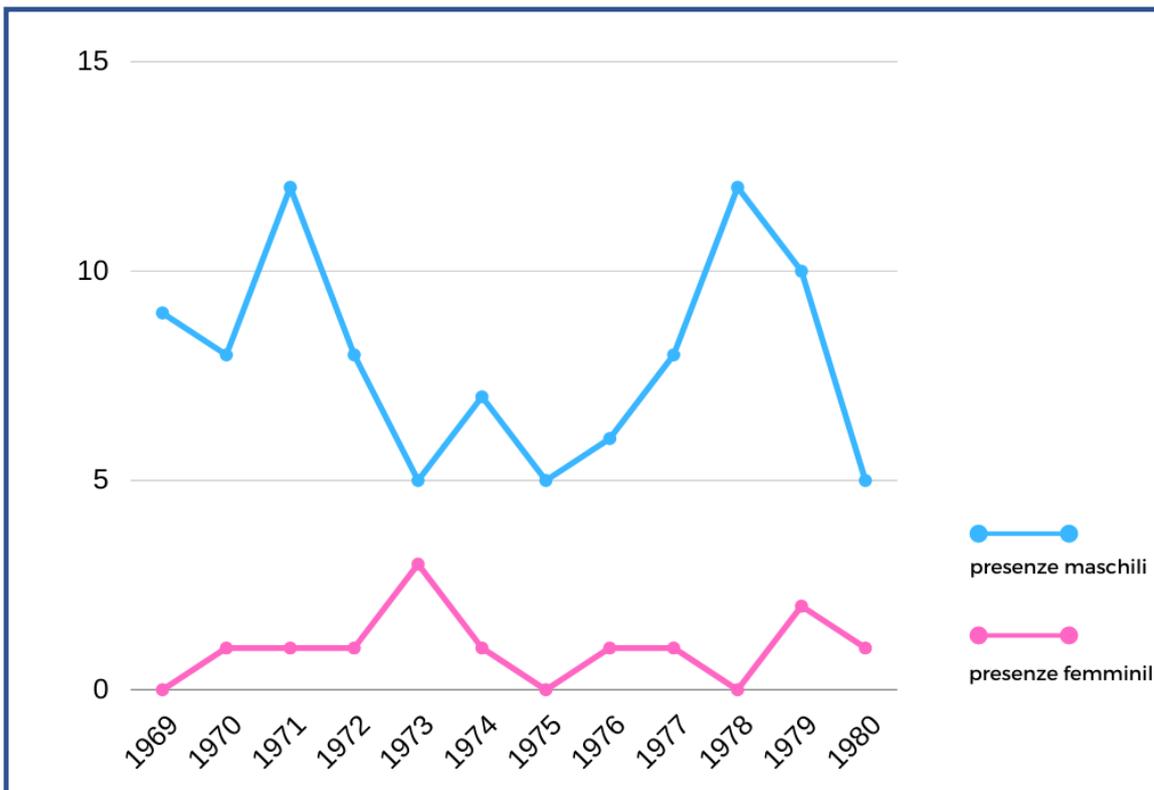
[immagine 9] Le componenti e fondatrici di A.I.R. nella residenza di Daria Dorosh a Broadway (1974).



[immagine 10] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al Guggenheim Museum, dal 1969 al 1980.



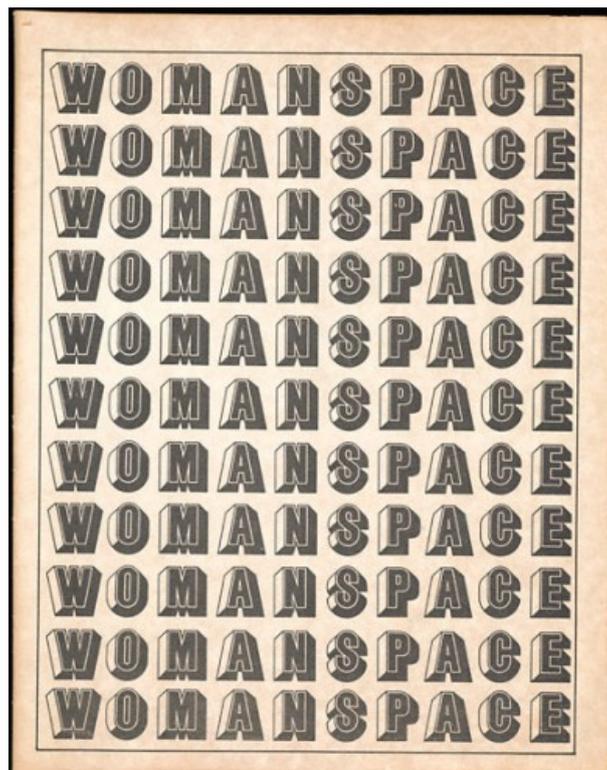
[immagine 11] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al Whitney Museum, dal 1969 al 1980.



[immagine 12] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al MoMA, dal 1969 al 1980.



[immagine 13] Catalogo di *Womanhouse*, Feminist Art Program (CalArts, 1972).



[immagine 14] Deborah Sussman, copertina del «Womanspace Journal»,
vol.1, n.1, febbraio/marzo 1973.

Capitolo quarto

Il movimento artistico neofemminista in Italia: analisi storico-critica

L'arte è sempre stata il reame dell'uomo.
Noi, nello stesso momento in cui entriamo
in questo campo così maschile della creatività,
il bisogno che abbiamo è di sfatare tutto il prestigio
che lo circonda e che lo ha reso inaccessibile.¹

C. Lonzi

4.1 Specificità, difformità, anomalie e problematiche

Nel corso degli anni Settanta il pensiero e la pratica del femminismo ebbero un considerevole peso anche nelle vicende dell'Italia, portando il volto del nostro Paese a mutare radicalmente. Ovviamente anche il mondo dell'arte, uno dei campi più implicati e coinvolti nella rivoluzione femminista, non rimase indenne da tale cambiamento, facendo sì che diverse artiste, critiche e storiche dell'arte abbracciassero il pensiero e le pratiche del movimento, portando come conseguenza allo sviluppo di un proprio linguaggio femminista, sulla scia di quanto in quegli stessi anni stava accadendo in simile modo negli Stati Uniti.

In realtà gli studi condotti su tale argomento hanno messo in luce delle discrepanze, lo conferma anche Federica Timeto, la quale ha dimostrato come molti degli interventi critici concordano tuttora sul fatto che in Italia in quegli anni non si sviluppò a tutti gli effetti una vera e propria pratica artistica femminista con le medesime modalità con cui questa trovò un suo sviluppo concreto e preciso negli Stati Uniti e in altre parti dell'Europa, così come ugualmente non si accese un vero e proprio dibattito critico relativo al rapporto tra arte e movimento. Tale lacunosità non va contestata, quanto

¹ Lonzi, C., *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, «Marcatré», n. IV, 23-24-25, Lericci Editori, giugno 1966.

piuttosto è da considerarsi come caratteristica tipica e specifica di una situazione completamente diversa, che è appunto quella italiana.²

Avendo comunque preso gli Stati Uniti come un efficace modello di riferimento dei fenomeni sociali e culturali di quel periodo, possiamo trasferire e cercare di applicare tale metodologia di ragionamento anche a livello artistico e critico, dove la problematica della scarsa presenza della donna in tali ambiti culturali, dapprima messa in luce in questo contesto geografico, si ripercosse negli anni Sessanta e Settanta come una vera e propria 'ondata' anche oltreoceano, arrivando in Europa e di conseguenza nel nostro Paese, diventando un acceso problema pertinente anche nella nostra società, che però presentò in questo caso più disparità che somiglianze con gli Stati Uniti.

4.1.1 *Fare la 'differenza' anche nell'arte*

Effettivamente, già a livello sociale il neofemminismo in Italia aveva assunto una posizione diversa dal movimento statunitense e antagonista rispetto al modello emancipazionista che puntava alla conquista dell'uguaglianza, affermando come il raggiungimento di tale obiettivo avrebbe portato come conseguenza diretta l'omologazione delle donne agli uomini in modo assolutamente obbligato ed innaturale. Sui risvolti negativi del concetto di uguaglianza indagò soprattutto la femminista e critica d'arte italiana Carla Lonzi nel suo celebre pamphlet *Sputiamo su Hegel* (1970) dove affrontò il rapporto tra uomini e donne in termini di differenza, affermando come:

L'uguaglianza è un principio giuridico: il denominatore comune presente in ogni essere umano a cui va reso giustizia. La differenza è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano, la peculiarità delle sue esperienze, delle sue finalità, delle sue aperture, del suo senso di esistenza in una situazione data e nella situazione che vuole darsi. Quella tra donna e uomo è la differenza base dell'umanità. [...] L'uguaglianza è quanto si offre ai colonizzati sul piano delle leggi e dei diritti. È quanto si impone loro sul piano della cultura. È il principio in base al quale l'egemone continua a condizionare il non-egemone.³

² Cfr. Timeto, F., *Il sospetto dell'appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia*, in A.a.V.v., *Contro versa. Genealogie impreviste di nate negli anni '70 e dintorni*, Roma-Reggio Calabria, Sabbiarossa edizioni, 2013, pp. 145-46.

³ Lonzi, C., *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile 1, Roma s.d., estate 1970, pp. 4-5.

Inoltre, sempre Lonzi, assieme all'artista Carla Accardi e alla giornalista Elvira Banotti, nel Manifesto di Rivolta Femminile⁴ affermò come la differenza tra uomo e donna costituisse la base per qualsiasi atto di liberazione e che quindi, riprendendo la citazione già precedentemente riportata

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà. L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna. La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna. [...] Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.⁵

Così come le militanti femministe italiane necessitavano un allontanamento dal sistema sociale maschile dominante mediante forme di separatismo e gruppi autonomi, una simile ripercussione si verificò ugualmente anche a livello artistico. Quello che contraddistinse il contesto italiano fu infatti proprio la promozione di un 'femminismo della differenza' anche nelle forme d'arte, grazie soprattutto alla definizione di un nuovo linguaggio che consentì loro di rinascere, definendo e rivendicando una propria identità e una propria creatività che le avrebbe così distinte dagli artisti maschi. Oltrepassando così la posizione emancipazionista, si spostava quello che era il fulcro della riflessione dal piano sociale a quello esistenziale, concentrando l'attenzione attorno ad una nuova idea di donna che non doveva più definirsi in relazione all'uomo, perché diversa da lui. Era necessario quindi non entrare in competizione con il mondo maschile e assimilarsi ad esso, quanto piuttosto ribadire una specificità in chiave totalmente femminile.

Sotto questa nuova ottica, differenti furono quindi anche gli atteggiamenti e i mezzi che le artiste scelsero di adottare nel momento in cui presero coscienza delle conseguenze del

⁴ La nascita del gruppo femminista di Rivolta Femminile è segnata dal Manifesto inaugurale che venne appeso nelle strade di Roma e di Milano. Il collettivo indicò principalmente l'importanza di allontanarsi dall'arena politica maschile per poter intraprendere così il cammino verso la liberazione e denunciò soprattutto le false promesse di uguaglianza, in quanto erano basate sull'assimilazione delle donne a un ordine che le avrebbe rese strutturalmente subordinate. Come spiegò anche nel suo testo successivo del 1970, ovvero *Sputiamo su Hegel*, per Lonzi l'uguaglianza inevitabilmente conduce all'alienazione poiché postula l'inclusione in un mondo pianificato da altri; Zapperi, G., "We communicate only with Women": *Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism*, «Palinsesti», n.8, 2019, p. 1.

⁵ Lonzi, C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e vaginale. Un classico del femminismo più "radicale"*, Milano, Gammalibri, 1978, pp. 13-14.

loro essere donne che praticavano arte ‘diversamente’ dall’uomo, in un processo che coniugava l’arte stessa con la vita, dove l’opera diventava prima di tutto una testimonianza della propria esperienza esistenziale, acquisendo senso grazie alla condivisione del processo creativo con altre donne.⁶ L’arte quindi, non diventava solamente lo spazio della sperimentazione fine a sé stessa, ma una pratica finalizzata a cercare e creare nuovi codici linguistici, intraprendendo una strada non ancora percorsa dal sistema artistico tradizionale patriarcale.

4.1.2 *Il 1978 in una mostra*

Gli studi condotti relativamente riguardo il contesto italiano, hanno individuato e identificato il 1978 come un anno cardine per il movimento artistico femminista, poiché si verificarono una serie di eventi significativi per la storia dell’arte di genere. Nello specifico la recente mostra del 2019 *Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia 1978*, curata da Marco Scotini e Raffaella Perna presso l’FM Centro per l’arte contemporanea di Milano, ha restituito una documentazione significativa del passato, partendo proprio dal 1978 e ruotando attorno a questo anno simbolico e catalizzatore di tutte le energie in campo.⁷ Scotini e Perna sono riusciti a ricreare un mosaico complesso e sfaccettato che caratterizzò quell’anno, individuando i principali avvenimenti, grazie anche all’aiuto di una fitta rete di curatrici e ricercatrici che si misero in gioco e collaborarono con loro, con la volontà di mettere in discussione le strutture del linguaggio patriarcale.

In primis, in quell’anno la XXXVIII edizione della Biennale di Venezia registrò per la prima volta un incremento del numero di presenze femminili. Mirella Bentivoglio⁸,

⁶ *Fotografia come rispecchiamento, riflessione, verifica*, in Casero, C., *Gesti di rivolta- Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per l’enciclopedia delle Donne, 2020, p. 45.

⁷ Di Tursi, M., *Arte e femminismo. A Milano*, «Artribune», 16/04/2019; < <https://www.artribune.com/artivisive/arte-contemporanea/2019/04/mostra-femminismo-fm-milano/> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁸ Mirella Bentivoglio (Klagenfurt, Austria, 28 marzo 1922- Roma, 22 marzo 2017) è stata un’artista verbo-visiva e poetessa, nata da genitori italiani. Nella prima giovinezza fu autrice sia di pitture ad olio, sia di libri di poesie in italiano e in inglese. Si legò ai movimenti verbovisivi delle neoavanguardie artistiche internazionali della seconda metà del Novecento, diventando una vera e propria protagonista. Negli anni Settanta esplorò i linguaggi della performance, della poesia-azione, della poesia-*environment*, allestendo grandi strutture simboliche di matrice linguistica sul suolo pubblico, ma sicuramente centrale fu il suo lavoro sui libri-oggetto. Molto importante il suo contributo nel campo dell’arte contemporanea come animatrice e curatrice di esposizioni dedicate all’arte femminile. Nel 2011 donò la sua ricca collezione-archivio di arte femminile al Mart di Rovereto e pochi anni fa, nel 2019 nacque in rete l’Archivio Mirella Bentivoglio, avente lo scopo di promuovere e valorizzare il suo lavoro; < <https://mirellabentivoglio.it/mirella-bentivoglio/> >, (ultimo accesso: 01/06/2021).

infatti, organizzò e curò la sezione *Materializzazione del linguaggio*, segnando così l'ingresso ufficiale delle donne nella prestigiosa rassegna internazionale e contribuendo a mettere definitivamente in luce la continua esclusione delle donne da quell'autorevole contesto. Sempre in quell'anno si ruppe anche quello che fu il sodalizio tra Carla Accardi e Carla Lonzi, con la conseguente cessazione dell'attività della Cooperativa di via Beato Angelico, che fu il primo spazio autogestito da donne aperto a Roma dal 1976. Ancora, nel 1978 la curatrice e gallerista bresciana Romana Loda aprì una delle prime e più importanti mostre separatiste, vale a dire *Il volto sinistro dell'arte*, consentendo così alle artiste italiane di approdare al cospetto di personalità di fama internazionale, quali ad esempio Gina Pane.⁹

I lavori che vennero presentati alla mostra di Scotini e Perna furono significativi poiché dimostravano come le artiste di quegli anni scelsero di percorrere strade non battute, partendo innanzitutto dal proprio sé e dalla propria esperienza, volendo finalmente e definitivamente allontanarsi da quei canoni tradizionali che le opprimevano da secoli. Possiamo individuare così nelle italiane di quegli anni una forza di volontà e determinazione comune a quella delle americane, ma soprattutto notiamo in loro la necessità di inventare un nuovo tipo di linguaggio 'femminile', capace di mettere in luce le differenze, di dare voce ed espressione al corpo, ma anche alla sessualità e ai desideri repressi delle donne.¹⁰

⁹ Di Tursi, *Arte e femminismo. A Milano*, < <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/04/mostra-femminismo-fm-milano/> > (ultimo accesso: 02/08/2021).

¹⁰ Perna, R., *Arte e femminismo in Italia: ragioni di una mostra*, «Flash Art», 23/07/2019.

4.1.3 *A monte del problema: l'arretratezza critica, la diffidenza del mercato e il legame ambiguo con le istituzioni*

Il mondo dell'arte italiano, a differenza di quello americano, è comunque ben diverso e denso di problematiche e secondo Emanuela De Cecco, una delle poche studiose che finora si è occupata di arte al femminile, esso «ha caratteri particolari e contraddittori, non del tutto assimilabili al contesto internazionale».¹¹ Come afferma anche Martina Corgnati, chi ancora oggi si accinge a studiare e ad approfondire le vicende artistiche dell'arte europea a partire dalla seconda metà del Novecento, constaterà la lacunosità di nomi di donne, fatta eccezione di particolari pratiche artistiche internazionali, quali ad esempio la Body e la Performance Art, dove spiccano e prevalgono invece i nomi femminili. Ma in movimenti artistici europei conosciuti dell'epoca come Postcubismo, Informale o New Dada, i nomi femminili sono praticamente assenti, o se esistono la loro presenza non è stata registrata perché poco significativa e non sufficientemente degna da essere inclusa nei testi critici e nei manuali di studio.¹²

A livello italiano la situazione degli studi non è migliore rispetto al quadro continentale, lo conferma Maria Antonietta Trasforini, la quale ha spiegato come, nonostante la ricca presenza di donne italiane attive in ambito artistico - un numero che divenne consistente soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta - e malgrado la loro grande partecipazione - non senza fatica - ad importanti e significative rassegne nazionali del XX secolo, come le Promotrici e le Quadriennali di Torino, le Biennali di Venezia, le Promotrici di Genova e le Secessioni di Roma, la loro presenza all'epoca era poco segnalata dalla critica e gli studi sulla loro arte si presentano ancora oggi in uno stato ancora piuttosto arretrato.¹³

Pare che il vero problema iniziale fosse questo, ovvero la poca attenzione da parte della critica e degli studi nei confronti di quelle donne che cercarono in tutti i modi di emergere autonomamente e inizialmente di omologarsi a quelle che erano le correnti artistiche in voga all'epoca. In generale, la situazione europea, ma soprattutto italiana, si presentava già relativamente arretrata a causa di diversi fattori che comprendevano anche un significativo 'ritardo' legislativo e sociale, che rallentò ulteriormente quindi anche l'ingresso dei *Women's* e dei *Gender Studies* nelle istituzioni universitarie e nei circuiti

¹¹ De Cecco, E., *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in De Cecco, E., Romano, G., *Contemporanee*, Costa & Nolan, Editori Associati, Ancona-Milano, 2000, p. 13.

¹² *L'Europa dai Roaring Fifties al postmoderno*, in Corgnati, *Artiste*, p. 251.

¹³ Cfr. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 145-46.

culturali. Questo ‘ritardo’ si ripercosse di conseguenza anche in ambito artistico e istituzionale, relegando le donne artiste in una posizione marginale, escludendole da una considerazione critica più aperta e di conseguenza impedendo loro di fare un ingresso di massa nelle istituzioni.¹⁴

Più nello specifico, per quanto concerne il caso italiano, alla scarsa attenzione critica si aggiunse un ulteriore problema, vale a dire una certa diffidenza nei confronti delle artiste da parte del mercato e viceversa. Un esempio di tale atteggiamento fu la giustificazione da parte di molti galleristi alla loro poca attenzione nei confronti dell’esposizione del lavoro delle donne, con la scusante che «poi si sposano, fanno i figli e smettono».¹⁵ Quindi, anche davanti ad opere di inconfutabile valore, il giudizio del gallerista veniva sempre ostacolato dalla sua paura di lanciarsi in un investimento azzardato. Ciò era dovuto alla visione distorta dettata dagli stereotipi, secondo i quali l’impegno di una donna al lavoro artistico sarebbe stato presto destinato a venir limitato, o ancor peggio interrotto da eventi cruciali come il matrimonio o la maternità.

Allo stesso modo, anche i collezionisti dimostrarono poco interesse nei confronti del lavoro delle donne, ritenendole incapaci di ottenere celebrità a causa dei loro obblighi e impegni familiari che le tenevano sempre occupate. Dall’altro lato le artiste denunciarono un certo atteggiamento maschilista e a tratti ‘squallido’ da parte dei galleristi e critici¹⁶ e più in generale da parte del mondo del collezionismo e del mercato che svalutava le loro opere, quotandole a prezzi inferiori rispetto a quelle dei colleghi maschi.¹⁷

¹⁴ *L’Europa dai Roaring Fifties al postmoderno*, in Corgnati, *Artiste*, p. 251.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A tal proposito, Cloti Ricciardi riportò come l’approccio dei galleristi nei confronti delle artiste presupponesse una certa equivocità di rapporti, spesso rifiutata dalle artiste stesse. Essa affermò infatti: «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 che naturalmente non volevano piegarsi a questo tipo di logica»; Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, M., Appendice, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013 p. 237; < <https://www.consiglio.regione.toscana.it/upload/COCCOINA/documenti/Arte%20e%20femminismo%20di%20Marta%20Seravalli2.pdf> >, (ultimo accesso: 28/07/2021).

¹⁷ *Ivi*, p. 148.

Una testimonianza di Giosetta Fioroni¹⁸ è significativa di questo comportamento misogino da parte del mercato:

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 tele -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".¹⁹

Ida Gerosa²⁰ riferì invece un atteggiamento di sfiducia da parte del mondo del collezionismo:

[...] Una galleria d'arte mi aveva invitata a partecipare ad una collettiva con alcune acquatinte. Mi hanno poi raccontato che queste acquatinte 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

¹⁸ Giosetta Fioroni (Roma, 24 dicembre 1932) è una pittrice, scultrice, fotografa, regista e scrittrice italiana, proveniente da una famiglia di artisti, dove il padre era scultore mentre la madre dipingeva. Frequentò l'Accademia di Belle Arti di Roma e grazie al suo insegnante Toti Scialoja ebbe modo di conoscere Burri e l'informale materico, così come tutte quelle esperienze oltreoceano di Rauschenberg e Pollock. Ebbe l'occasione di partecipare alla VII Quadriennale di Roma nel 1955 e alla XXVIII Biennale di Venezia. Venne elogiata da Emilio Vedova ed ebbe modo di frequentare l'amico Cy Twombly che la ispirò, spingendola ad interessarsi alla parola e alla sua potenzialità iconica. Dopo un breve periodo a Parigi, tornò a Roma dove contribuì a fondare la Scuola di Piazza del Popolo. Nel 1968, con la performance *La spia ottica*, inaugurò la rassegna Teatro delle Mostre alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis. Fu compagna di Goffredo Parise che rimase al suo fianco, intrattenendo con lui un intenso sodalizio e divenendo il soggetto principale dei suoi dipinti, senza mai abbandonare la passione per la fotografia; Cfr. Felice, G., *Giosetta Fioroni. Profilo*, in A.a.V.v., *Incontro con Giosetta Fioroni*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 8, luglio-dicembre 2016, pp. 10-13.

¹⁹ De Leonardis, M., *Giosetta Fioroni: l'intervista*, «art a part of cult (ure)», 8 maggio 2010, <https://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2010/05/maggio_2010.pdf>; (ultimo accesso: 03/06/2021)

²⁰ Ida Gerosa (morta a Roma, 19 luglio 2019) studiò psicologia all'Università La Sapienza di Roma e Arti figurative al Centro statale Arti Ornamentali, concentrandosi sui temi della percezione visiva. Dopo anni dedicati all'arte 'tradizionale', fu affascinata dal mondo tecnologico e collaborò con il Centro scientifico IBM di Roma per creare il primo programma grafico a colori del mondo, con il quale dal 1986 al 1992 produsse immagini d'arte. È stata annoverata tra gli innovatori del linguaggio artistico in Italia; <<https://idagerosa.wordpress.com/biografia/>>, (ultimo accesso: 02/08/2021).

donna non sarei potuta diventare sufficientemente famosa tanto da far crescere il valore del suo acquisto.²¹

Le artiste italiane in più occasioni espressero anche il loro parere diffidente nei confronti del contesto americano: secondo loro le istituzioni e il mercato statunitensi erano preoccupati solamente a considerare la loro arte di donne come prodotto di consumo, etichettandola e riducendola a *cliché* che minavano così l'autenticità della propria ricerca estetica femminista.²² Nelle parole significative di Cloti Ricciardi²³ possiamo infatti intuire un duplice atteggiamento da parte delle artiste italiane nei confronti dell'arte femminista americana: se da un lato esse dimostravano un atteggiamento di interesse e invidia nei confronti delle americane, al tempo stesso maturarono un sentimento di diffidenza e la necessità di prendere le distanze da quell'arte, poiché vittima degli stereotipi del mercato, un'insidia che le italiane volevano assolutamente evitare:

[...] 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.²⁴

A somma di ciò vi era un altro problema parallelo che aggravò ulteriormente la situazione italiana, vale a dire il legame ambiguo di 'rifiuto-sfida' che si instaurò tra le artiste e le istituzioni tradizionali dell'arte, il quale costituisce ancora oggi uno dei nodi irrisolti della

²¹ Intervista di Marta Seravalli a Ida Gerosa (Roma, 21 febbraio 2011) in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, p. 242.

²² *Ivi*, p. 115.

²³ Cloti Ricciardi (Roma, 1939) è un'artista attiva sin dagli anni Sessanta, la quale fu impegnata nel movimento femminista romano degli anni Settanta. Rivendicò lo sguardo laterale delle artiste donne come strumento di consapevolezza con cui poter modificare la struttura simbolica dell'arte. Nel suo lavoro utilizzò la componente performativa analizzare lo spazio, creato ed esplorato mediante una fusione di scultura, architettura, pittura e installazione; < <https://quadriennale2020.com/artista/ricciardi/>>, (ultimo accesso: 01/06/2021).

²⁴ Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, p. 236.

relazione tra arte e femminismo in Italia. Le istituzioni che si ponevano nei confronti delle artiste con un atteggiamento di sostanziale chiusura, portarono come conseguenza l'adozione da parte delle femministe di un duplice atteggiamento: da un lato, coloro che tenevano come punto centrale la questione della 'differenza', promuovevano un necessario allontanamento e distacco dalle istituzioni, perché considerate sclerotizzate e sessiste. Dall'altro lato invece, altre femministe credevano in un possibile e necessario dialogo con le istituzioni.²⁵ Diversamente negli Stati Uniti si instaurò un rapporto molto più positivo con le istituzioni e qui si riuscì a vivere un clima molto più favorevole e confortevole, dove il vocabolario femminista attecchì meglio. A favorire ulteriormente tutto ciò fu anche la prossimità della Pop Art con la società dei consumi e con gli stereotipi, le cui tematiche vennero rivisitate dalle femministe americane con un atteggiamento di protesta.²⁶

Il sostanziale disinteresse da parte delle istituzioni nei confronti delle artiste fece emergere un ulteriore problema tipico del contesto italiano, vale a dire la mancanza di insegnamenti accademici mirati allo studio dell'arte femminile, che non consentì quindi di elaborare un pensiero critico relativo all'identità di genere.²⁷ Come spiega De Cecco, mentre nel mondo anglosassone e in generale in Europa e in America venne pubblicato un numero consistente di volumi sull'arte delle donne, vennero fondate riviste, istituiti dei centri di ricerca, biblioteche specializzate e attivati corsi universitari, in Italia l'assenza di tutto ciò non aiutò di certo a sbloccare la situazione, ma concorse ad aggravarla ulteriormente. Nel nostro Paese infatti non vi erano apposite istituzioni, quali musei, centri e mostre che tutelassero l'arte femminile, così come non si erano nemmeno sviluppati i *Women's studies*, che negli Stati Uniti avevano invece consentito la riscoperta e l'apprezzamento di tante importanti artiste.²⁸

Federica Timeto ha individuato nel nostro Paese un atteggiamento di avversione in ambito accademico; nello specifico l'Italia era parecchio restia a una contaminazione tra femminismo e altre discipline, per tre fondamentali motivi: una radicata e secolare tradizione della storia dell'arte, la separazione netta tra gli ambiti disciplinari e l'assenza di studi specifici delle donne. Diversamente negli Stati Uniti la disciplina della storia dell'arte era istituzionalizzata da molto più tempo e alcuni stati come la California

²⁵ *Ivi*, pp. 44-45.

²⁶ *Ivi*, pp. 114.

²⁷ *Specificità del contesto italiano*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 21.

²⁸ De Cecco, *Trame*, in De Cecco, Romano, *Contemporanee*, pp. 13-14.

vantavano di una significativa libertà di insegnamento grazie anche ad un gran numero di scuole private e all'istituzione di programmi accademici appositamente incentrati sulla storia dell'arte femminista, come il Feminist Art Program di Judy Chicago.²⁹

L'Italia mostrò in questa situazione una certa arretratezza, poiché a livello accademico in quegli anni era ancora legata ad un modello che fondeva il passato tardo-rinascimentale, il modello neoclassico e lo storicismo positivista. Si privilegiò sempre la storia universale piuttosto che quella particolare e a somma di tutto ciò vi fu anche un certo sospetto nei confronti del contemporaneo, a sostegno invece di tutto ciò che era in qualche modo legato alla tradizione nazionale.³⁰ L'accademia italiana inoltre pose una certa resistenza nei confronti di due elementi essenziali degli studi femminili, vale a dire l'importanza della sfera del privato, perché considerata poco scientifica e il carattere interdisciplinare e 'indisciplinato' di tali studi.³¹

Emanuela De Cecco ha messo in rilievo un'altra particolare problematica che si aggiunge alle precedenti, ovvero come la scarsità di studi critici e accademici appositi risentisse soprattutto anche di quelli che erano i problemi delle donne e del loro atteggiamento di sospetto. Come lei spiega, fino alla metà degli anni Settanta le artiste italiane, al contrario delle americane, erano in ogni caso molto avvedute a presentare le loro opere all'interno di una problematica di tipo 'femminile' e 'femminista', rallentando così le possibili occasioni di confronto. Quello che caratterizzò infatti le artiste italiane e non le americane fu un vero e proprio timore di essere escluse e una paura ad esporsi apertamente, cosa che invece le americane e molte europee facevano liberamente attraverso il mezzo della performance, oppure valutando altri *medium* artistici.³²

La ripercussione diretta di questa somma di problematiche quindi fu il poco interesse, la poca visibilità delle artiste italiane e la conseguente maggiore attenzione critica nei confronti delle americane che ricevettero più visibilità e una più grande valorizzazione di mercato, mettendo ulteriormente in ombra le italiane.³³ L'Italia vide così un ritardo nell'istituzionalizzazione degli studi delle donne, che si avviò solamente alla fine degli anni Novanta, ma se i corsi sulle donne artiste cominciano a comparire solamente ora all'interno di tradizionali discipline storico-artistiche, non esistono ancora tuttavia delle

²⁹ Cfr. Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza*, in A.a.V.v., *Contro versa*, pp. 157-58.

³⁰ *Ivi*, pp. 159-60.

³¹ *Ivi*, p. 160.

³² *In Italia dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, in Corgnati, *Artiste*, pp. 279-80.

³³ *L'Europa dai Roaring Fifties al postmoderno*, in Corgnati, *Artiste*, pp. 251-52.

materie specifiche, mirate ad affrontare il rapporto tra arte e femminismo su un piano teorico e metodologico.³⁴

Negli anni Sessanta e Settanta, a parte poche significative eccezioni, l'arte femminista italiana non riscontrò quindi una ragguardevole accoglienza confrontabile con quella ricevuta in ambito americano. Il mondo dell'arte, anche qui dominato dall'uomo, era difficilmente uno spazio ospitale e aperto alle donne che decisero di intraprendere la carriera di artista, le quali dovettero quindi far fronte comune a una serie di meccanismi di marginalizzazione. Se in quel momento la situazione generale per le artiste era già difficile, nel caso italiano questo problema fu maggiormente amplificato ed estremizzato a causa di svariate e maggiori difficoltà che impedirono loro di essere notate, portandole ad escogitare strategie efficaci per ottenere adeguato riconoscimento.

4.1.4 *Altre differenze con il contesto statunitense*

Oltre ad un atteggiamento di chiusura e scetticismo da parte della critica e delle istituzioni italiane nei confronti dell'arte femminile e femminista, si possono individuare altre significative differenze che connotarono il movimento artistico italiano, differenziandolo in modo notevole da quello di matrice statunitense. Marta Seravalli ha individuato un episodio di partenza per il confronto tra i due casi, ovvero l'arresto di Valerie Solanas, scrittrice e attivista statunitense, in seguito all'aggressione e tentato omicidio ad Andy Warhol, avvenuto il 2 giugno 1968 presso la Factory. Verso la fine degli anni Sessanta, Solanas fece pubblicare dal suo editore il suo lavoro più conosciuto ovvero *S.C.U.M. Manifesto: Society for Cutting Up Men*³⁵, un programma che, come spiega l'acronimo stesso, prevedeva un feroce attacco alla cultura patriarcale, con l'obiettivo di sopprimere definitivamente il sesso maschile.³⁶

Questo progetto estremo di Solanas di eliminare una delle più grandi icone del mondo dell'arte internazionale, denota una delle principali caratteristiche dell'arte femminista americana, che, come si avrà modo di constatare successivamente, fu parzialmente

³⁴ Cfr. Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza*, in A.a.V.v., *Contro versa*, pp. 159-60.

³⁵ 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).

³⁶ Una parte del Manifesto recita le seguenti parole, incitando ad una presa di potere da parte delle donne: «In questa società la vita, nel migliore dei casi, è una noia sconfinata e nulla riguarda le donne: dunque, alle donne responsabili, civilmente impegnate e in cerca di emozioni sconvolgenti non resta che rovesciare il governo, eliminare il sistema monetario, istituire l'automazione globale e distruggere il sesso maschile»; Solanas, V., *S.C.U.M. Manifesto*, in Solanas, V. *Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, (trad. ita Ariana Apa), Milano, ES, 1998, p. 11.

assente in ambito italiano, vale a dire un atteggiamento di assoluta aggressività e ferocia nei confronti dell'altro sesso, un impeto che si tradusse a livello artistico soprattutto mediante l'utilizzo esagerato del corpo e le sue rappresentazioni. Ricordiamo ad esempio la trasgressione di Carolee Schneemann durante *Interior Scroll* (1975), o comunque in generale in tutte le altre sue performance che fecero un uso 'indecente' della propria e altrui corporeità e nudità. L'aggressività in ambito italiano esistette per alcune artiste, ma si espresse forse in maniera più razionale e intellettuale e soprattutto meno disturbante e scandalosa.³⁷

Quella che però costituisce la principale differenza tra l'arte femminista americana e quella italiana, come spiega Seravalli, è la definizione stessa di 'arte femminista' che risulta adatta per il primo caso e poco appropriata per il secondo.³⁸ Se l'incontro con il femminismo in Italia si può intendere come un evento complesso, a livello sociale questo non segnò in modo deciso e sicuro il mondo dell'arte come avvenne invece negli Stati Uniti, dove si definì un'arte a tutti gli effetti dichiaratamente 'femminista' nei suoi intenti di azione politica, ma anche di critica e di ricerca, fondendo assieme tutti questi ambiti. Inoltre, sempre per quanto riguarda il contesto italiano, «i temi del femminismo attraversano esplicitamente solo il lavoro di alcune e implicitamente quello di altre, restando infine laterali e sullo sfondo per molte».³⁹ A differenza degli Stati Uniti, arte e femminismo in Italia erano quindi due cose assolutamente separate e la loro fusione era poco concepibile, anche se in alcuni casi rari le due sfere si potevano contaminare a vicenda.

Altra fondamentale caratteristica e differenza è che le artiste americane si riunirono e si aggregarono fin da subito in cooperative *di e per* sole donne, dove il separatismo venne usato come prerogativa e soluzione contro la svalutazione delle istituzioni museali e delle gallerie private nei confronti dell'arte femminile.⁴⁰ In questi collettivi, l'arte, unendosi al femminismo, diventava militanza attiva, quindi un mezzo importante e alternativo per veicolare e trasmettere messaggi più profondi e di tipo sociopolitico. Nelle americane vi fu quindi una maggiore consapevolezza e riconoscimento di sé stesse come artiste

³⁷ Cfr. *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 108-09.

³⁸ *Ivi*, p. 109.

³⁹ Trasforini, *Ritratti di Signore*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 166.

⁴⁰ Basti pensare a W.E.B., network di donne artiste di entrambe le coste statunitensi che aveva come scopo quello di funzionare da strumento di informazione mediante la pubblicazione di bollettini a cadenza regolare, W.I.A., A.I.R., il Los Angeles Women's Building, Artemisia Gallery e Womanspace.

femministe e militanti a tutti gli effetti e un'adesione convinta da parte loro al movimento, anche se talvolta non sempre univoca.⁴¹

Nel caso americano si può quindi ben parlare di un'esperienza che conciliò l'arte con la militanza femminista, con una tendenza da parte delle artiste al raggruppamento per far fronte comune. Anche in Italia si verificò una situazione simile, con la formazione di collettivi e cooperative, ma con una fondamentale differenza: negli Stati Uniti le artiste si riunivano non solo perché si sentivano legate dalle stesse idee, ma anche perché volevano trasmettere e tradurre il loro pensiero nell'arte. Il nostro Paese sotto questo aspetto si identificò invece come un caso meno fertile.⁴² I collettivi che si formarono nei primi anni Settanta in Italia ebbero prima di tutto una vita piuttosto breve. A somma di ciò, non riconoscevano l'arte come un interesse primario e come un ambito da riformare assolutamente, così come nemmeno concepivano l'arte stessa come un efficace mezzo comunicativo, dal momento che la riflessione sulla condizione della donna mirava per lo più alla trattazione di argomenti più urgenti e di tipo sociale, quali il diritto di famiglia, il divorzio e l'aborto.⁴³ I collettivi italiani riunivano quindi donne accomunate non tanto da finalità artistiche comuni, quanto piuttosto dalla condivisione delle stesse idee femministe.

Nonostante quindi fossero attive anche all'interno di gruppi, le artiste italiane non fecero un significativo uso in ambito artistico delle risorse dell'organizzazione collettiva femminile, pur consapevoli della necessità di una rete di valorizzazione e riconoscimento per la promozione del proprio lavoro. Le artiste italiane non arrivarono quasi mai ad aggregarsi sotto una definizione unitaria, preferendo piuttosto percorrere strade personali e individuali, sulle quali solamente alcune di loro coniugarono l'arte alla militanza, così come fecero le statunitensi. Come spiega anche Raffaella Perna

in Italia non si afferma una pratica di lavoro collettivo e radicale come quello portato avanti dai gruppi femministi d'oltreoceano (Women Artists in Revolution, Redstocking Artists, Women Students and Artists for Black Art Liberation, Woman's Building, ecc.) e la sperimentazione femminista assume per lo più la fisionomia di una ricerca individuale.⁴⁴

⁴¹ Cfr. *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 109-10.

⁴² *Ivi*, p. 111.

⁴³ *Ivi*, p. 27.

⁴⁴ *Specificità del contesto artistico italiano*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 21-22.

Un altro aspetto che differenziò i due contesti è che in America una buona parte di sostegno alle artiste giunse dalla critica militante delle donne, vedi Linda Nochlin, la cui pubblicazione di *Why Have There Been no Great Women Artists?* riscosse un grande successo e aprì la disputa su una questione non ancora apertamente dibattuta in Italia.⁴⁵ Oppure ancora, Lucy Lippard che promosse lo sviluppo di una critica nuova utile per leggere e interpretare l'arte femminista.⁴⁶ Secondo quanto sostiene Judith Russi Kirshner, in Italia la critica d'arte promossa soprattutto da femministe come Carla Lonzi, Lea Vergine e Anne-Marie Sauzeau Boetti, fu significativa ma fortemente marginalizzata nella generale storia dell'arte degli anni Settanta, poiché mirava ad enfatizzare il concetto di differenza radicale del femminismo italiano, piuttosto che promuovere un'uguaglianza di genere e incentivare pratiche inclusive nel mondo dell'arte.

Lonzi e Sauzeau Boetti nello specifico, credevano nell'autoespressione delle donne come una strada utile per la liberazione ed erano più interessate all'idea della creatività come processo trasformativo, piuttosto che all'oggetto d'arte in sé, poiché l'opera d'arte sarebbe inevitabilmente finita nei sistemi di valutazione patriarcali. Inoltre, l'articolazione specifica del pensiero e della pratica femminista nel contesto italiano è stata resa illeggibile da resoconti storici consolidati del rapporto tra arte e femminismo, i quali erano fortemente basati sulle esperienze anglo-americane e sulla nuova categoria di 'arte femminista'. È importante sottolineare come già negli anni Settanta, sia Lonzi che Sauzeau Boetti misero in guardia contro la validità di una tale categorizzazione, che considerarono come un mero tentativo di integrare le pratiche radicali delle donne entro le istituzioni patriarcali.⁴⁷

Continuando con l'analisi delle differenze del panorama italiano nei confronti del contesto statunitense, c'è da sottolineare come la situazione del nostro Paese fosse comunque una situazione parecchio ambivalente. Se da un lato si puntava alla definizione di un 'femminismo della differenza', dall'altro più di qualcuna ribadì la propria distanza e il proprio sospetto nei confronti di pratiche radicali, nello specifico nell'organizzazione di mostre separatiste che le avrebbero ulteriormente isolate dal mondo artistico tradizionale. Questa ambiguità la si ritrova proprio nella dichiarazione e al tempo stesso nella negazione della diversità nei confronti dell'uomo, per la paura di dover rinunciare

⁴⁵ Quella che era la questione avanzata da Nochlin arrivò in Italia proprio nel momento in cui si stava diffondendo il pensiero del 'femminismo della differenza'.

⁴⁶ Cfr. *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 111-12.

⁴⁷ Zapperi, *"We communicate only with Women"*, pp. 4-5.

all'ultimo a quella uguaglianza artistica duramente raggiunta. Come afferma Maria Antonietta Trasforini, si delineò in questi casi la rivendicazione di una condizione di uguaglianza e di emancipazione, evento che però ancora una volta si confermò come assolutamente individuale, unico, personale e non collettivo.⁴⁸

All'esitanza di alcune artiste ad essere presentate all'interno di mostre femminili, viste come dei propri "ghetti rosa", si sommò quindi anche la negazione di molte di concepire l'arte in termini di genere e il conseguente rifiuto di promuovere un'arte totalmente al femminile, separata dalla sfera maschile.⁴⁹ Anche Sauzeau Boetti nel suo articolo *Negative Capability as Practice in Women's Art* (1976) pubblicato su «Studio International», spiegò come molte artiste rinnegassero l'idea di un'arte femminile, quindi rifiutassero di conseguenza di partecipare alle mostre separatiste, perché intimorite dall'idea che sembrava loro implicare un ritorno all'antico gineceo, quindi la loro idea era che «l'arte è buona o cattiva, ma non ha sesso».⁵⁰

Un anno prima, Cloti Ricciardi esprime anch'essa il suo disappunto nell'organizzazione di mostre separatiste in un articolo pubblicato su «Effe»⁵¹ mettendone in luce la superficialità, il degrado e il livello di alterazione.⁵² Per lei non bisognava essere assenti dal panorama artistico tradizionale, ma era necessario riformare quello che era il sistema che faceva uso dell'arte come fosse il veicolo principale di una cultura opprimente generata dagli uomini e di un sistema che prevedeva ruoli, gerarchie, oppressi e oppressori.⁵³ Inoltre, spiegò come:

[...] 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. La nostra riconquistata capacità creativa si esprime ampiamente nella lotta per la nostra liberazione, ed è dalla nostra pratica femminista che potrà nascere, ed è forse già nata, una nostra

⁴⁸ Cfr. Trasforini, *Ritratti di Signore*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, pp. 166-67.

⁴⁹ *Specificità del contesto italiano*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 22.

⁵⁰ Sauzeau Boetti, A. M., *Negative Capability as Practice in Women's Art*, «Studio International», 191, n. 979, p. 24.

⁵¹ C. Ricciadi, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, «Effe», 3, n. 6/7, 1975, pp. 24-25; < <http://efferivistafemminista.it/2015/01/e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-te/> >, (ultimo accesso: 01/06/2021).

⁵² *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 44.

⁵³ Ricciadi, *...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*; < <http://efferivistafemminista.it/2015/01/e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-te/> >, (ultimo accesso: 01/06/2021).

cultura, un nostro modo di esprimerci che non abbia bisogno di gerarchie di ruoli, di potere, un nostro modo che sia di libertà e non di oppressione.⁵⁴

Il generale sentimento di disagio provato da molte donne nel lavorare in un ambiente artistico opprimente come quello italiano, dove prevalevano forti disparità tra uomo e donna, è ben esemplificato e condensato in una lettera che Ketty La Rocca inviò a Lucy Lippard nel 1975, nella quale spiegò come essere donna e al tempo stesso artista fosse una condizione estremamente difficile e complicata.⁵⁵ Tale malessere, anche se in maniera differente e variabile da soggetto a soggetto, era un sentimento assolutamente comune a tutte le artiste attive in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, aggravato ulteriormente dalla loro modesta, se non addirittura inesistente presenza nelle grandi rassegne espositive nazionali, che avrebbero potuto dar loro l'occasione unica di godere di una grande visibilità.

Come spiega anche Raffaella Perna, tale situazione di inferiorità, anche se con un leggero ritardo rispetto al contesto americano, vide l'inizio di una svolta proprio a partire dal decennio dei Settanta, quando l'affermarsi del movimento femminista proveniente dagli Stati Uniti risvegliò le menti delle donne e delle artiste italiane, producendo una nuova consapevolezza. Molte di loro vennero così spinte a ripensare al proprio ruolo nella società, rivendicando il proprio spazio all'interno dei musei, delle istituzioni, delle rassegne nazionali e internazionali e denunciando così le discriminazioni e la carenza di visibilità.⁵⁶

⁵⁴ *Ivi*, p. 25.

⁵⁵ Lettera di Ketty La Rocca a Lucy Lippard (1975), in *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, a cura di Saccà, L., Torino, Martano, 2005, p. 143.

⁵⁶ Cfr. *Specificità del contesto italiano*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 22-23.

4.1.5 *Arte e militanza politica in tre diversi rapporti*

Se in Italia generalmente non si giunse al delineamento di un tipo di arte a tutti gli effetti ‘femminista’ come negli Stati Uniti, lo studio condotto da Marta Seravalli, pubblicato nel 2013, ha individuato comunque un suo sviluppo specifico a Roma, la quale, seguita da altre città come Milano, Torino, Genova e Napoli, costituì il centro di elaborazione più forte del pensiero femminista, principale terreno di lotta e, a livello artistico, un grande fulcro e centro propulsore che permise l’emergere di alcune personalità artistiche, consentendo così all’esperienza femminista stessa di ampliare le proprie possibilità di espressione anche nell’arte. A differenza degli Stati Uniti, dove il panorama per certi aspetti più permissivo consentì una vera e propria ‘fusione’ tra arte e militanza attiva, nel contesto italiano la necessità di comunicare in modo immediato e chiaro tipica del movimento, veniva percepita soprattutto dalla critica come contrastante con il codice e il linguaggio artistico, motivo per cui appunto nel nostro Paese non si formò una vera e propria corrente artistica femminista intesa come movimento unitario.

Solamente poche artiste inserirono in maniera consapevole il loro operato nella lotta politica, ma in generale da parte loro vi era un atteggiamento diffidente e scettico nei confronti dell’arte a servizio della militanza: la piazza, quale luogo di protesta, si accordava poco con l’arte, così come questioni sociali quali aborto, divorzio, violenza, secondo loro non avevano nulla a che fare con l’arte. Quello che si verificò fu un’esclusione reciproca di arte e militanza, poiché «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».⁵⁷ In tal senso forse Carla Lonzi aveva ragione nell’affermare come arte e femminismo non fossero del tutto conciliabili e lo testimoniavano anche le artiste stesse. In un’intervista Cloti Ricciardi affermò infatti come

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

⁵⁷ Conclusioni, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 171.

indagare le disuguaglianze che si creano nel mondo dell'arte. Può creare forme d'arte, certamente, ma li considero due piani distinti.⁵⁸

C'è da dire comunque che il femminismo in quegli anni aiutò la donna ad entrare ed emergere nel mondo culturale e contribuì ugualmente ad instaurare un sentimento di coesione e unione nella lotta, non solo politica ma anche artistica. Marta Seravalli ha rintracciato quindi tre tendenze principali tipiche del contesto romano, relative al diverso rapporto che si costituì tra arte e femminismo: nella prima tendenza il femminismo è esplicito, è subito riconoscibile nelle opere e si esprime mediante un linguaggio artistico di tipo figurativo e performativo che tratta temi quali la consapevolezza di genere, il privato, la sessualità, il tema della violenza e degli stereotipi diffusi dai *mass media*. In un certo senso la militanza veniva coniugata all'impegno per la valorizzazione dell'arte delle donne. Si espressero in tal modo artiste come la già nominata Cloti Ricciardi, ma anche Suzanne Santoro e Stephanie Oursler.⁵⁹

Nella seconda tendenza l'adesione al femminismo rimase invece in un piano strettamente personale e politico, senza contaminare la produzione artistica che si esprime sulla linea del linguaggio e dell'astrazione. L'arte rimase quindi autonoma, senza invadere la sfera politica e viceversa, anche se coloro che si identificarono in questa tendenza, come ad esempio Simona Weller, Elisabetta Gut ed Elisa Montessori, erano membri attivi di collettivi e si erano dichiarate apertamente delle femministe. Nella terza e ultima tendenza infine, si identificano quelle artiste che non aderirono in modo evidente al movimento, come ad esempio Anna Esposito, Tomaso Binga e Mirella Bentivoglio, i cui esiti della loro ricerca si avvicinarono alla definizione di un linguaggio interpretabile in chiave femminista. In esse l'appartenenza al femminismo non fu mai accertata, o qualora vi fosse stata, fu un'adesione saltuaria oppure non dichiarata.⁶⁰ Seravalli sottolineò comunque come nessuna delle artiste appartenesse unicamente ad una delle tre tendenze, ma ciò che le accomunava maggiormente fu la necessità di definire e riscrivere un linguaggio artistico completamente diverso.⁶¹

⁵⁸ Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, p. 239.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 56-57.

⁶⁰ *Ivi*, p. 57.

⁶¹ *Ibidem*.

4.2 Artiste in un mondo maschilista e misogino tra discriminazione e legittimazione

Sebbene le presenze femminili dall'inizio del Novecento e nel corso dei decenni fossero aumentate di molto, quello che era il mondo artistico italiano degli anni Sessanta e Settanta si presentava comunque come un contesto assolutamente misogino e chiuso alle donne. Le artiste nate rispettivamente nel periodo compreso tra il 1935 e il 1945 furono quelle che a tutti gli effetti si trovarono in maggiore difficoltà, incapacitate a definirsi e a farsi riconoscere socialmente come artiste con doti uguali a quelle degli uomini. Loro furono quindi le prime a manifestare, anche se risultati concreti vennero comunque raggiunti lentamente. Il panorama espositivo di quegli anni era fortemente penalizzante per loro, che venivano quindi schiacciate dalla forte predominanza maschile in gallerie private, musei ed esposizioni. Questa situazione era ulteriormente aggravata dal fatto che i maggiori fenomeni artistici del dopoguerra italiano si organizzarono per lo più attorno a figure di grande carisma, come Enrico Crispolti, Giulio Carlo Argan, Germano Celant e Achille Bonito Oliva, i quali diedero vita a gruppi e movimenti artistici, come l'Informale, l'Arte Programmata, l'Arte Povera e la Transavanguardia che, a parte poche e rare eccezioni, non includevano al loro interno figure femminili, le quali passavano quindi per lo più inosservate e per farsi notare erano costrette ad esprimersi con atteggiamenti e modalità da *outsider*.⁶²

Furono veramente poche coloro che, grazie alla mediazione e al supporto maschile, riuscirono a legarsi ad un ente o a un'istituzione per esporre in maniera continuativa e con costanza, arrivando ad ottenere una certa notorietà, questo grazie anche e soprattutto a certi legami affettivi che, solamente in rare occasioni, consentirono loro di entrare in contatto con gruppi artistici o compagni.⁶³ Giancarlo Politi ha spiegato infatti come in quegli anni il maschilismo e la misoginia di personalità di spicco quali Plinio De Martiis, Fabio Sargentini e Gian Tomaso Liverani, impedivano praticamente a qualsiasi donna di avvicinarsi alle loro gallerie: La Tartaruga, La Salita e L'Attico erano chiuse a tutti gli effetti nei loro confronti, salvo poche e rare eccezioni.⁶⁴

Le interviste effettuate da Marta Seravalli rispettivamente a Cloti Ricciardi e Suzanne Santoro, sono molto significative poiché mettono chiaramente in luce la situazione di

⁶² Gastaldon, G., Bottinelli, S., *Introduzione*, in «Palinsesti», 8, 2019.

⁶³ Cfr. *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 143-45

⁶⁴ Politi, G., *L'arte è donna? Aneddoti vissuti sulle donne artiste (Parte Seconda)*, «FlashArt», 27/03/2020; < <https://flash--art.it/2020/03/larte-e-donna-aneddoti-vissuti-sulle-donne-artiste-parte-prima/> >, (ultimo accesso: 27/07/2021).

difficoltà provata dalle artiste che cercavano considerazione e supporto da parte di critici e colleghi uomini, un impedimento questo che era alimentato ulteriormente dalla chiusura del mondo artistico maschile nei loro confronti. Ricciardi raccontò nello specifico la condizione di sottomissione di molte nei confronti del proprio marito artista, accompagnata dalla speranza costante e crescente di ottenere un riconoscimento adeguato:

[...] 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 [...]. L'arte era un mondo 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 diciamo, era una modalità che imperversava, e tuttora imperversa [...] è così che funzionava.⁶⁵

Suzanne Santoro invece sottolineò come ben poche donne erano riuscite e riuscivano ad essere artiste a tutti gli effetti, inserite in un mondo maschile e misogino:

[...] 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' Keffe, 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.⁶⁶

Nonostante questa evidente esclusione a priori, certe reti sociali e legami affettivi che si vennero a creare, furono comunque estremamente positivi per alcune artiste. Tale importanza è sottolineata soprattutto nelle interviste riportate da Maria Antonietta Trasforini, la quale ha messo in evidenza come anche una semplice relazione di amicizia con insegnanti, critici o componenti di gruppi artistici, potesse essere un modo non solo per instaurare nuovi legami, ma anche per emergere maggiormente all'interno del sistema

⁶⁵ Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, p. 236.

⁶⁶ Intervista di Marta Seravalli a Suzanne Santoro (Capranica, 9 dicembre 2010), in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, p. 218.

dell'arte e per crearsi nuove opportunità. Tra le interviste, vi sono quella effettuata a Elisabetta Gut⁶⁷, la quale riferì il rapporto di amicizia instaurato con il pittore astrattista Antonio Sanfilippo, che le permise di conoscere altre figure importanti del mondo dell'arte, tra cui Burri, Fontana e Capogrossi:

[...] Negli anni Sessanta, ho incontrato Antonio Sanfilippo. È stata una cosa molto importante, un'amicizia durata 6 anni e nel frattempo con Sanfilippo andavamo nello studio di Capogrossi. Allora lì è scattato il passaggio [...] dalla figura alla parola...alla scrittura [...] Nello stesso periodo ho conosciuto [...] sia Burri che Lucio Fontana...prima a Milano, poi a Roma è venuto alla mia mostra poi ci siamo frequentati [...].⁶⁸

Un'altra artista che raccontò del rapporto positivo con il proprio marito è Simona Weller⁶⁹, la quale ebbe una relazione estremamente favorevole con lo storico e critico d'arte Cesare Brandi, che le consentì di ampliare così la sua cerchia di conoscenze intellettuali:

⁶⁷ Elisabetta Gut (Roma, 1934) è una scultrice e poetessa visiva italiana che frequentò la Scuola di Nudo all'Accademia di Belle Arti di Roma. Le sue creazioni artistiche iniziali seguivano un filone pittorico di tipo postcubista, ma tra i disegni, pastelli e acquerelli che produceva si intuiva già la linea grafica di scritture antiche e orientali che caratterizzò il suo operato successivo. Nel 1956 sposò il regista Luigi Martello con il quale condivise la passione per l'arte e grazie all'amicizia instaurata con Sanfilippo iniziò a conoscere artisti italiani come Fontana, Burri e Capogrossi. Il suo incontro più importante lo ebbe però con Felice Casorati, che rimase colpito dalla sua arte tanto da organizzarle delle mostre personali, presso la Galleria d'arte Cairola di Milano, la Galleria Lo Zodiaco. Negli anni Settanta le opere di Gut raggiunsero la libertà di espressione e l'ironica ribellione da lei tanto ricercate, mediante *collages* e *assemblages* di elementi naturali e culturali. In questi anni furono sempre più frequenti le mostre che la videro in qualità di protagonista, ma furono anche anni di intenso impegno civile e sociale per i diritti delle donne, infatti Elisabetta Gut aderì pienamente al contesto femminista romano, diventando parte del nucleo di Rivolta Femminile; Repetto Gallery, < <https://it.repettogallery.com/artist/elisabetta-gut/> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁶⁸ Trasforini, *Ritratti di Signore, in Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 164.

⁶⁹ Simona Weller (Roma, 10 maggio 1940) è una pittrice e scrittrice che si diplomò all'Accademia di Belle Arti di Roma con Ferrazzi e Mafai. Incoraggiata da critici importanti come Filiberto Menna, Cesare Vivaldi, Marisa Volpi, nel 1973 esordì alla Quadriennale di Roma. Dal 1976 pubblicò il primo saggio sulle artiste italiane del XX secolo, vale a dire *Il Complesso di Michelangelo* e da questo momento la sua ricerca pittorica fu sempre affiancata dall'attività saggistica e letteraria. Nel 1978 venne invitata alla Biennale di Venezia, al F.I.A.C. di Parigi e alla Biennale di San Paolo in Brasile e dal 1979 espose in varie gallerie internazionali. Negli ultimi quarant'anni Weller espose in tutta Europa e nel mondo; Simona Weller: Biografia ragionata, < <https://www.simonaweller.com/it/biografia.html> >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

Erano già passati 3 anni che io stavo con Cesare perché era un critico d'arte, viaggiavo e frequentavo De Chirico, Capogrossi e tutti i grandi maestri dell'epoca. Avevo con queste persone un impatto straordinario di racconti, di aneddoti, di allegria, di insegnamento, di tutto. Sono stati veramente la mia vera accademia, la mia vera università.⁷⁰

La testimonianza di Tomaso Binga sottolinea ugualmente l'importanza della sua relazione con il critico d'arte, nonché marito, Filiberto Menna, il quale le consentì di entrare subito a far parte del mondo dell'arte, ma al tempo stesso questo rapporto e questa dipendenza erano per lei estremamente gravosi e passivi:

Devo dire l'importanza di mio marito perché era un critico d'arte e quindi mi sono immessa, catapultata nel mondo dell'arte, siamo quasi cresciuti insieme [...] E insieme [...] abbiamo attraversato tutti gli anni Settanta a performance, a arte concettuale [...] Lui era una figura piuttosto pesante per me [...] Rispetto al pubblico, questa figura di critico alle spalle non sempre mi ha giovato [...].⁷¹

Marta Seravalli ha individuato alcune artiste che riuscirono comunque ad ottenere una legittimazione e un certo riconoscimento da parte del sistema artistico, vale a dire Marisa Merz, Carla Accardi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni. Se da un lato l'opera di figure influenti come loro è stata solamente di recente rivalutata all'interno del contesto del movimento femminista italiano, dall'altro lato altre donne artiste attive in Italia in quel momento venivano fortemente marginalizzate. Tale isolamento era ulteriormente enfatizzato dalla loro invisibilità all'interno del canone storico artistico italiano del dopoguerra. Emanuela De Cecco ha spiegato infatti come le donne artiste in Italia soffrirono molto la storicizzazione dell'arte italiana del dopoguerra, la quale venne definita in una serie di categorie stabilite che si riferivano a gruppi e movimenti composti solo da uomini, vale a dire Informale, Arte Povera e la Transavanguardia e all'interno dei quali la retorica eroica maschilista del 'genio creatore' venne fortemente messa in evidenza come categoria assoluta e incancellabile.⁷²

⁷⁰ Trasforini, *Ritratti di Signora*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 164.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Zapperi, "We communicate only with Women", p. 4.

4.2.1 *Il caso di Marisa Merz* ⁷³

Facendo riferimento alla precedente testimonianza di Cloti Ricciardi, si può affermare come sia da sempre esistita una particolare condizione storicamente costante che consentiva alle donne che cercavano di farsi strada nel mondo dell'arte di affermarsi come artiste di grande talento: affiancarsi ad un artista o critico d'arte che godesse di una situazione sociale ed economica in un certo senso privilegiata, era un efficace modo per essere notate. Spesso e volentieri, però, le artiste emergenti finivano per essere viste e considerate comunque in qualità di inferiori, sottomesse e succubi e non come artiste autonome a tutti gli effetti.

Ricciardi stessa aveva sottolineato questa condizione subordinata, affermando come la moglie di un artista doveva quasi sempre accompagnarlo nelle diverse tappe della sua carriera artistica e fare la parte del 'manager', occupandosi quindi di organizzare e gestire i suoi diversi impegni, finendo poi per trovare poco tempo a disposizione per sviluppare ed esprimere a pieno la propria creatività di donna. Efi Kounellis, secondo Ricciardi, incarnò a tutti gli effetti questo atteggiamento, poiché nonostante fosse nata come un'artista dotata e talentuosa, doveva fare sempre la parte della moglie, affiancando il marito Jannis, da cui prese il cognome - così come fecero tante altre donne, forse nella speranza di ottenere un adeguato riconoscimento -. Essere sposate con un artista era sicuramente visto come un privilegio, ma al tempo stesso anche come qualcosa di assolutamente vincolante per una donna che mirava a fare carriera e successo nel mondo dell'arte.⁷⁴ L'autonomia, l'indipendenza, il fatto di non dover per forza sottostare agli ordini e alle volontà di un uomo, erano una costante del pensiero femminista, qualcosa per cui anche le artiste lottavano e per il quale avevano incessantemente lottato, con il fine di ottenere così un adeguato riconoscimento alla pari dei loro compagni. Numerose furono le coppie di artisti che nel corso della storia rappresentarono tale modello di parità:

⁷³ Marisa Merz (Torino, 23 maggio 1926- 19 luglio 2019) esordì nel 1966 quando espose nel suo studio di Torino alcune sculture di fogli di alluminio, nelle quali si identificano quelli che sono gli elementi essenziali della sua ricerca artistica. Entrò a far parte della compagine torinese dell'Arte Povera, rispetto al quale mostrò fin da subito una sensibilità eccentrica. Intorno agli anni Settanta la sua ricerca divenne più eccentrica, realizzando installazioni che non sono altro che il risultato della combinazione di opere del passato. Verso la metà del decennio le sue opere assunsero un carattere sempre più ambientale, facendo riferimenti continui alla dimensione personale e pubblica, la quale costituì una delle chiavi di lettura principali del suo lavoro. Nel 2001 ricevette il premio speciale "Venice Biennale" e alla Biennale di Venezia del 2013 ricevette il Leone d'oro alla carriera; *Marisa Merz*, «ArtsLife», < <https://artslife.com/history/2015/05/merz-marisa-1926/> >, (ultimo accesso: 09/06/2021).

⁷⁴ Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 236-37.

Gabriele Münter e Wassilj Kandinskij, Lee Krasner e Jackson Pollock, Elaine e Willelm De Kooning.⁷⁵

Marisa Merz fu una delle protagoniste principali della scena artistica italiana degli anni Sessanta, ma la sua esperienza va inserita all'interno del contesto artistico torinese, nello specifico dell'avanguardia dell'Arte Povera, dove costituì l'unica presenza femminile. Dopo un breve esordio nel campo della grafica, fin dagli anni Settanta l'artista mise a punto un tipo di estetica e un linguaggio strettamente personali, correlati all'azione quotidiana di competenze tradizionalmente femminili. Recuperò quindi le tecniche artigianali dell'intreccio e del cucito, considerate abitualmente appannaggio delle donne, con l'obiettivo di riflettere sulla sfera dello spazio domestico e femminile.⁷⁶

Dagli anni Ottanta in poi, la sua produzione tese ad esprimersi per lo più nell'ambito dell'installazione, mediante la quale manifestò la sua fedeltà all'utilizzo di materiali essenzialmente 'poveri'.⁷⁷ Le sue installazioni, composte spesso da fili di rame intrecciati e dal tratto assolutamente delicato, vivevano spesso in simbiosi con l'ambiente della sua casa, quindi in uno spazio intimo e domestico, ma, nonostante ciò, conobbero talvolta una visibilità di tipo internazionale. Inoltre, erano pensate per essere continuamente riallestite e ripensate nel corso degli anni, assumendo così un'ignota vitalità.⁷⁸ Fu proprio mediante queste immagini leggere, eteree e rarefatte che presero forma in diversi materiali, come argilla, nylon, rame, tessuti e attraverso questi gesti 'poveri' tipici dell'operare delle donne, che Marisa Merz concretizzò la sua esperienza di artista e affermò il proprio linguaggio personale che divenne poi una costante.⁷⁹

⁷⁵ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 149.

⁷⁶ *Dagli anni Sessanta ai giorni nostri*, in Ravenni, E., *L'arte al femminile. Dall'impressionismo all'ultimo Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 168.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Un esempio della vitalità, della modellabilità e adattabilità delle sue opere può essere la sua prima grande installazione, ovvero *Living Sculpture* (1966), una 'scultura vivente' a tutti gli effetti, realizzata con dei fogli di alluminio industriale ritagliati e poi sovrapposti tra loro nella cucina dell'appartamento di famiglia di Torino. Nel corso degli anni l'opera crebbe fino ad invadere l'intera casa dell'artista, come una specie di versione in alluminio del *Merzbau* di Schwitters. L'opera di Merz fuoriuscì dai confini domestici quando venne esibita per la prima volta nel 1967 alla Galliera Gian Enzo Sperone di Torino e sempre lo stesso anno anche al Piper Pluri Club; Fogle, D., *Storie di fantasmi*, in *Marisa Merz. Geometrie sconnesse palpiti geometrici*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, 21 settembre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di Merz, B., Milano, Mousse Publishing, 2019, pp. 17-18.

⁷⁹ Pasinati, M., *La rarefatta consistenza della materia. Marisa Merz*, «Società Italiana delle Letterate», 17/01/2013; < <https://www.societadelleletterate.it/2013/01/marisa-merz-la-rarefatta-consistenza-della-materia/>>, (ultimo accesso: 09/06/2021).

Come ha affermato Mariella Pasinati, nella sua poetica Marisa Merz compì un doppio movimento, perché da un lato liberò «il gesto dell'intrecciare dallo stereotipo della "domesticità"» e dall'altro lato mise in discussione e ridefinì «non solo i confini tra arte e artigianato ma anche quelli che dividono il maschile dal femminile, la dimensione pubblica da quella privata, annullandone la distanza». Ugualmente Piero Gilardi, anch'esso esponente dell'Arte Povera, sottolineò come la poetica di Marisa Merz, che si distingueva da quella degli altri componenti del gruppo, era per loro inconcepibile, dal momento che l'artista si concentrava sull'inconciliabile relazione tra espressione artistica e vita personale. Altro tema su cui indagò l'artista oltre alla domesticità, fu il corpo e il rapporto con esso, tematica assolutamente e tipicamente femminista, che ritornò in opere come *Scarpette* (1968). Marisa Merz operò quindi 'partendo da sé', dalla dimensione domestica, dal proprio corpo e in quegli anni anche dal suo essere madre della figlia Beatrice, con un'opera a lei dedicata, ovvero *Altalena per Bea* (1968).⁸⁰

Nonostante la generale scarsa presenza femminile all'interno di mostre e rassegne nazionali e internazionali, per Marisa non mancarono alcune occasioni per mostrare il proprio lavoro: ebbe modo di partecipare alla mostra del 1968 *Arte povera + azioni povere* curata da Germano Celant agli Arsenali di Amalfi, scegliendo però di esporre le sue scarpette all'uncinetto in filo di *nylon* in riva al mare, mettendo così in evidenza la presenza fluida e sottile della sua personalità. Altre occasioni significative di esposizione furono alla Galleria L'Attico di Roma nel 1970 e nel 1975, al Castello di Colonna di Genazzano nel 1979 e sicuramente alla Biennale di Venezia presso l'ex padiglione Italia ai Giardini nel 1980, dove espose l'installazione *E il naufragar m'è dolce in questo mare...*⁸¹ Quella non fu l'unica presenza alla rassegna veneziana, poiché prima di allora vi aveva già partecipato, nello specifico nel 1972, quando presentò *Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti*, che riuniva opere di anni precedenti.⁸²

Partecipò anche ad altre celebri rassegne, come ad esempio alla X Quadriennale Nazionale d'Arte a Roma (1973) e mostre come *L'art en Italie depuis 1959* curata al Centre Pompidou di Parigi da Germano Celant nel 1981; *Avanguardia*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Marisa Merz. *A un metro da terra*, in Cherubini, L., *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fabio Mauri, Vettor Pisani, Marisa Merz*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2020, pp. 183-86.

⁸² Maida, D., *Muore a Torino Marisa Merz. Esponente dell'Arte Povera, era una delle più grandi artiste al mondo*, «Artribune», 20/07/2019; < <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/07/muore-a-torino-marisa-merz-esponente-dellarte-povera-era-una-delle-piu-grandi-artiste-al-mondo/> > (ultimo accesso: 08/06/2021).

Transavanguardia, curata da Achille Bonito Oliva a Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1982, stesso anno in cui presenziò anche a Documenta 7 a Kassel.⁸³ Significativa fu anche la sua presenza ad altre iniziative come alla rassegna giornaliera degli *Incontri Internazionali d'Arte* nel 1977 e al progetto promosso nel 1976 da Fabio Sargentini, ovvero *L'Attico in viaggio*, una navigazione sulle acque del Tevere, alla quale parteciparono un totale di quarantaquattro artisti, di cui solamente otto donne.⁸⁴

Nonostante questa sua assidua e attiva partecipazione, fu però fin da subito esclusa ed emarginata da importanti e significativi momenti per la compagine dell'Arte Povera e la continua inclusione ed esclusione nella storia del movimento fu un chiaro esempio di come le artiste venissero da sempre sottorappresentate nei movimenti della cultura visuale. Non venne infatti coinvolta nella mostra inaugurale *Arte Povera - IM Spazio*, curata da Celant nel settembre 1967 presso la Galleria La Bertesca di Genova; non venne annoverata nella lista di artisti presenti nel manifesto del gruppo, redatto da sempre da Celant con il titolo *Arte Povera: Appunti per una guerriglia*, venendo aggiunta al gruppo solo in un successivo momento; non apparve nemmeno nella grafica *Manifesto* realizzata da Alighiero Boetti nel 1967, la quale riportava l'elenco degli artisti associati all'Arte Povera.⁸⁵

Come spiega Douglas Fogle, la presenza di Marisa Merz all'interno del gruppo dell'Arte Povera era in un certo senso apparentemente poco presente, dal momento che non venne mai riconosciuta e confermata a tutti gli effetti, almeno fino al 1980. Se Laura Cherubini ha confermato la partecipazione dell'artista alla mostra di Amalfi del 1968, Fogle ha sostenuto invece il contrario, alimentando quindi il dibattito relativo alla presenza dell'artista in tale rassegna, spiegando come la documentazione storica poco chiara e insufficiente non ha consentito di affermare con certezza l'effettivo intervento di Marisa Merz. Secondo la sua versione, che riprendeva le parole di Celant, l'artista era stata invitata e aveva preso anche parte al progetto, solamente che la sua risposta arrivò troppo in ritardo per poterla includere nel catalogo e di conseguenza non venne mai menzionata nelle recensioni della mostra.⁸⁶ La colpa secondo Fogle non sarebbe quindi da attribuire direttamente alla parte maschile che poteva averla esclusa fin dall'inizio perché donna, quanto piuttosto ad una disattenzione dell'artista stessa.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 146.

⁸⁵ Fogle, *Storie di fantasmi*, in *Marisa Merz*, pp. 15-16.

⁸⁶ *Ivi*, p. 16.

Per buona parte della sua vita, Marisa fu accanto a Mario Merz che conobbe e sposò nel 1960. Gli fu accanto sia in qualità di moglie che in qualità di collaboratrice in ambito artistico, ma la vicinanza ad un artista così importante non le garantì la piena visibilità da lei sperata fin dall'inizio, anzi, contribuì ad oscurare e a mettere in ombra la sua figura. Tra il 1967 e il 1971 gli unici membri accreditati all'interno del gruppo dell'Arte Povera erano maschi e la presenza di Marisa venne riconosciuta solo nel 1980. Sebbene i fattori socioculturali svolsero un ruolo considerevole nell'esclusione di Marisa Merz dalle pubblicazioni iniziali del gruppo, la letteratura artistica dagli anni Ottanta in poi continuò ad emarginarla attraverso interpretazioni 'femminizzate' delle sue opere.⁸⁷

Un esempio di tale esclusione è rappresentato ad esempio saggio di Richard Flood pubblicato nel catalogo per *Arte Povera 2011*, il quale si apre con una lunga narrazione della personalità e dell'aspetto fisico 'femminile' di Merz, descrivendola come «minuta e fragile» se messa a confronto con il marito e come un'artista che voleva consapevolmente isolarsi nel suo spazio personale.⁸⁸ In realtà Marisa Merz, come tutte le artiste, voleva sfidare quella che era la struttura patriarcale dominante, esistente anche all'interno del gruppo artistico di cui faceva parte. In *Come una dichiarazione*, testo pubblicato su «Bit Magazine», Marisa Merz mise in luce le sue intenzioni e affermò fermamente: «A me non interessa né il potere né la carriera; solo me stessa e il mondo. Posso fare poco, molto poco. Mi batto contro la malizia e la competizione».⁸⁹

Il linguaggio adottato da Marisa Merz non era quello di una donna passiva, quanto piuttosto quello di una donna pienamente consapevole di essere femminista nei suoi intenti, che dichiarava la sua autonomia e la sua indisposizione a farsi sottomettere obbedendo ad un uomo. Il linguaggio di questa attestazione è in effetti molto simile alle idee femministe che circolavano in quegli anni.⁹⁰ Si tratta di un'affermazione significativa che evidenzia la posizione sempre contraria e antagonista che Marisa Merz adottò nei confronti del sistema patriarcale nel mondo dell'arte, ma al tempo stesso è un'asserzione che esprime una delle direzioni in cui l'artista si imbatté, nei modi e nelle istanze del movimento femminista. Mariella Pasinati ha spiegato come, nonostante

⁸⁷ Moscoso, M., *An(other) Marisa Merz: an alternative interpretation to the 'feminized' artworks of Arte Povera artist Marisa Merz*, «UCLA: Center for the Study of Women», 2014, p. 2; <<https://escholarship.org/uc/item/834925d0>> (ultimo accesso: 08/06/2021).

⁸⁸ *Ivi*, p. 3.

⁸⁹ Merz, M., *Come una dichiarazione*, «Bit magazine», II, n. 1, marzo-aprile 1968, p. 29.

⁹⁰ Ferrario, R., *Le Signore dell'Arte: quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, Milano, Mondadori, 2011, p. 129.

l'artista non aderì mai al movimento, alcune caratteristiche della sua poetica, come ad esempio l'attenzione e la valorizzazione dei saperi delle donne, si collegassero a temi centrali della critica del femminismo.⁹¹

Lucia Re ha spiegato come la Merz appartenesse a quella generazione di donne nate tra l'inizio e la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta⁹², le quali divennero attive in Italia come artiste, scrittrici o critiche dopo la Seconda guerra mondiale, diventando le vere pioniere del femminismo, ma soprattutto furono in grado di trovare nuovi modi di plasmare, valorizzare e rappresentare la loro identità di creatrici femminili e di ridefinire di conseguenza il significato e il valore dell'arte. Molte di loro erano di fatto delle femministe negli atteggiamenti ma molto diffidenti nei confronti di tale etichetta, compresa Marisa Merz, la quale temeva di essere intrappolata in determinati stereotipi. Aveva paura, così come altre sue coetanee, di essere percepita come un'artista che si volesse identificare solo con altre donne, diventando quindi incapace di partecipare al dibattito intellettuale e artistico dominato dagli uomini.⁹³ Quello che lei cercava era legittimazione, quindi un inserimento nel circuito artistico nazionale e internazionale.

Marta Seravalli ha riportato il caso di Marisa Merz come assolutamente esemplare nell'ambito dell'esclusione delle donne dal mondo dell'arte. Il suo iniziale mancato riconoscimento è stato giustificato da quello che era l'atteggiamento generale di diffidenza nei confronti della donna creatrice, contribuendo così a ridurre la figura di Marisa, donna piena di potenzialità, di talento e avente un proprio linguaggio estetico personale, a sola collaboratrice del marito e presenza minore. Marisa è stata così 'schiacciata' in tutti i sensi dallo stereotipo longhiano del 'genio artista'⁹⁴ e anche dall'imperante figura del marito. Con Mario non vi fu infatti una vera e propria collaborazione attiva, dal momento che Marisa cercò in tutti i modi di recuperare le suggestioni del marito, senza però riuscirci.

⁹¹ Pasinati, *La rarefatta consistenza della materia*, < <https://www.societadelleletterate.it/2013/01/marisa-merz-la-rarefatta-consistenza-della-materia/>>, (ultimo accesso: 09/06/2021).

⁹² Per fare alcuni nomi: Carla Accardi, Gabriella Benedini, Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga (Bianca Menna), Dadamaino, Giosetta Fioroni, Carla Lonzi, Lucia Marcucci, Anna Oberto, Dacia Maraini, Alice Ceresa, Grazia Livi.

⁹³ Cfr. Re, L., *The Mark on the Wall. Marisa Merz and a History of Women in Postwar Italy*, in *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space*, pp. 37-38.

⁹⁴ Come ricorda Martina Corgnati, il concetto di "genio creatore" era sostenuto anche criticamente da Achille Bonito Oliva, fondatore della Transavanguardia, gruppo nel quale non era inclusa nemmeno una presenza femminile; *In Italia dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, in Corgnati, *Artiste*, p. 281.

Fin dall'inizio era vista con un certo sospetto dal critico Germano Celant che aveva fondato la compagine come un gruppo sostanzialmente composto da maschi, fino ad escluderla dal volume *Arte Povera*, all'interno del quale l'unica donna che aveva incluso era solamente l'americana Eva Hesse. Cloti Ricciardi ha affermato infatti come fosse estremamente diffuso un atteggiamento di apatia e sospetto anche e soprattutto tra i colleghi maschi che non accettavano mai ciò che era 'differente' dal loro lavoro e questo si riscontrò appunto anche all'interno del gruppo dell'Arte Povera. Il fatto di non accettare ciò che era opposto e diverso dalla loro visione maschile e patriarcale del mondo, aveva come obiettivo principale quello di non mettere in crisi l'idea di pensiero unico e dominante, ovvero quello maschile.⁹⁵

La scoperta, la legittimazione e il riconoscimento dell'importanza di Marisa Merz, vista inizialmente solo semplicemente come la moglie di Mario Merz e affiliata marginale dell'Arte Povera, dovette molto proprio alla nuova consapevolezza innescata dal movimento femminista e dalle artiste e critiche degli anni Settanta. La collocazione dell'operato della Merz all'interno di un contesto femminista tuttavia non fu del tutto ovvia o priva di problemi e fu in particolare grazie al critico Tommaso Trini, il quale dal 1965 ebbe modo di conoscere bene la coppia di artisti, che il lavoro di Marisa Merz cominciò ad ottenere finalmente un adeguato riconoscimento.

In un articolo pubblicato nel 1975⁹⁶ Trini riconobbe che solo la nuova sensibilità femminista consentì a lui e ad altri di vedere e rendersi conto come e perché il lavoro dell'artista fosse stato effettivamente emarginato per tutti gli anni Sessanta e quanto il suo operato fosse importante non solo per suo marito, ma anche per l'intera avanguardia dell'Arte Povera.⁹⁷ Trini infatti insistette su questo aspetto e sul poco sostegno ricevuto sia dal sistema dell'arte in generale, che dal marito, affermando come a Marisa

[...] sia stato negato più il valore di scambio della sua opera, e meno il suo valore d'uso grazie al sodalizio creativo con Mario M. (e anche ai critici rimasti alla finestra). L'emarginazione socio-culturale le ha impedito di fare circolare e riconoscere il suo lavoro nei musei e sul mercato. Ma i suoi segni hanno prodotto altri segni di un altro artista, e viceversa. Ho visto Marisa M. sovente partecipare alle

⁹⁵ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 151-52.

⁹⁶ Trini, T., *Marisa Merz: Arte e storia del lavoro*, «Data», n. 17, giugno-agosto 1975, pp. 49-53; <http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_49-53.pdf>, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁹⁷ Re, *The Mark on the Wall*, p. 43.

mostre di Mario M., e assai meno sovente Mario, senza colpa, partecipare alle poche occasioni pubbliche di Marisa.⁹⁸

Nonostante Trini avesse riconosciuto l'originalità di Marisa, nel 1975 si spinse oltre elogiandola per il suo uso di tecniche di lavoro tipicamente femminili. Al tempo stesso la celebrò per la sua manualità e per l'immagine da lei evocata attraverso un'arte organica, un tipo di arte che poteva servire da esempio e di conseguenza sarebbe stata in grado di indirizzare gli artisti maschi nella giusta direzione, una direzione che finalmente avrebbe potuto integrare anche il lavoro delle artiste.⁹⁹

4.2.2 *La visibilità di Carla Accardi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni*

Le cose andarono decisamente meglio e furono meno turbolente per artiste come Carla Accardi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni, le quali riuscirono comunque ad ottenere un'adeguata legittimazione, sebbene anche loro fossero inserite all'interno di gruppi e di contesti fortemente maschilisti e chiusi alle donne. Carla Accardi¹⁰⁰, dal 1970 presente all'interno del gruppo Rivolta Femminile assieme a Carla Lonzi, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, Simona Weller, Elisa Montessori ed Elisabetta Gut, fu anche l'unica donna dopo Marisa Merz a presenziare all'interno di un contesto interamente maschile, ma che, contrariamente all'artista poverista, riuscì a guadagnarsi un posto stabile e una sempre più crescente credibilità nel circuito espositivo nazionale: nel marzo 1947 aveva infatti firmato il Manifesto del Gruppo Forma 1 assieme a Ugo Attardi, Pietro Consagra, Pietro Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato.¹⁰¹

⁹⁸ Trini, *Marisa Merz*, p. 53.

⁹⁹ *Ivi*, p.44.

¹⁰⁰ Carla Accardi (Trapani, 9 ottobre 1924- Roma, 23 febbraio 2014) è stata una pittrice italiana che contribuì all'affermazione dell'astrattismo in Italia. Dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Palermo, nel 1946 si trasferì a Roma e l'anno successivo formò l'avanguardia artistica Gruppo Forma 1. La sua ricerca ed esaltazione del segno e del colore connotò per oltre mezzo secolo la sua personalità artistica. Negli anni Cinquanta, influenzata dall'Informale, produsse una serie di segni bianchi su fondi neri e negli anni Sessanta, segnati dalla militanza femminista, mutò il suo stile conquistando il colore luminescente. Arrivò a sperimentare la tridimensionalità, abbandonando quindi la superficie piana della pittura, mediante forme spaziali di *sicofoil*, un materiale plastico trasparente che utilizzò con frequenza e grazie al quale realizzò le *Tende*, vale a dire delle strutture abitabili e percorribili. Nel 1996 venne nominata membro dell'Accademia di Brera e nel 1997 consigliere della Biennale di Venezia; Archivio Accardi Sanfilippo, < http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297 >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

¹⁰¹ *Ivi*.

Nonostante tutto, Accardi già all'epoca esprimeva prematuramente una certa consapevolezza della propria differenza di genere e la conseguente necessità e bisogno di ridefinire il soggetto artistico declinato al femminile. Anche lei, come d'altronde anche Marisa Merz, manifestò un certo atteggiamento di subordinazione nei confronti del suo compagno Antonio Sanfilippo, che aveva conosciuto nel 1944 all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Se da un lato Sanfilippo la aiutò ad avvicinarsi alla pittura, dall'altro lato oscurò in parte la sua presenza, rendendole così difficile la vendita dei suoi quadri. Infatti, in una sua intervista effettuata da Achille Bonito Oliva, mette in risalto quello che era il conflitto costante tra la volontà di esprimere la propria creatività da un lato e dall'altro lato la sua vita privata che la costrinse a cambiare vita¹⁰²:

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 dividevo 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 scuole.¹⁰³

Gli anni Sessanta coincisero anche per lei con la militanza femminista. Infatti, anche nei *Discorsi* con Carla Lonzi pubblicati su «Marcatrè» espresse una certa volontà di demolire certi miti e di ribellarsi nei confronti del mondo artistico dominato dal maschilismo:

L'arte è sempre stata il reame dell'uomo. Noi, nello stesso momento in cui entriamo in questo campo così maschile della creatività, il bisogno che abbiamo è di sfatare tutto il prestigio che lo circonda e che lo ha reso inaccessibile.¹⁰⁴

Se a livello commerciale la situazione di Accardi fu abbastanza infelice, a livello espositivo ebbe però una grande fortuna e le rassegne a cui partecipò furono veramente molte. Già nel 1948 riuscì a prendere parte alla sua prima Biennale di Venezia¹⁰⁵; nello stesso anno partecipò anche alla mostra *Arte astratta in Italia* presso la Galleria di Roma

¹⁰² *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 143.

¹⁰³ Intervista di Achille Bonito Oliva a Carla Accardi (Roma, 2005); Bonito Oliva, A., *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Ginevra-Milano, 2008, p. 324.

¹⁰⁴ Lonzi, *Discorsi*.

¹⁰⁵ Per Accardi quella non fu l'unica occasione di partecipare alla Biennale di Venezia: venne invitata anche nel 1964 con una sala personale, mediante la quale si impose all'attenzione internazionale; successivamente anche nel 1976, dove nella sezione "Arte Ambiente" espose la *Triplice tenda*; infine nel 1978 in occasione della Biennale *Artenatura*; Archivio Accardi Sanfilippo, < http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297 >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

e sempre nella capitale ebbe anche l'occasione di esporre assieme a Sanfilippo e Attardi in una mostra finanziata e promossa dall'Art Club. Nel 1950 tenne le prime personali presso la Galleria Numero di Firenze e alla Libreria l'Age d'Or di Roma, dove venne presentata da Turcato. L'amicizia stretta con Michel Tapiè nel 1954 le garantì una grande visibilità anche internazionale, in quanto il critico francese la inserì all'interno di mostre da lui curate, dove vi erano esposte opere di artisti come Burri, Capogrossi e Fontana.¹⁰⁶ Accardi fu una di quelle poche artiste che riuscì a legarsi in maniera stabile ad una galleria, esponendo poi in maniera continua. Nello specifico fu profondamente legata alla galleria Qui Arte Contemporanea Centro d'Arte Editalia di Roma, dove partecipò sia con mostre personali che collettive. Le personali che si tennero qui furono nello specifico tre, tra cui quella del 1971, quando espose le *Tre Tende* e quella del 1974, quando invece presentò i *Sette lenzuoli*.¹⁰⁷

Le collettive a cui Accardi partecipò furono diverse, tra cui una tra il 1971 e il 1972, dove però fu l'unica donna presente; nello specifico ad Editalia, dei trentasette artisti presentati vi erano solo tre donne tra cui appunto Accardi, ma anche Marcia Hafif e Carmen Gloria Morales. Altre collettive a cui partecipò si tennero presso lo Studio D'Arte Arco D'Alibert (1970), La Salita di Liverani (1971), la galleria Primo Piano (1972) e la Marlborough (1976). Espose in collettive anche tra il 1977 e il 1979: quello che giocò a suo vantaggio in quegli anni fu sicuramente la fama acquisita e l'anzianità, che le permisero di continuare ad ottenere notorietà e riconoscimento¹⁰⁸.

La vicinanza ad artisti maschi svolse un ruolo importante e positivo anche nella promozione dell'operato artistico di Titina Maselli¹⁰⁹, la quale ugualmente si formò in un

¹⁰⁶ Archivio Accardi Sanfilippo, < http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297 >, (ultimo accesso: 25706/2021).

¹⁰⁷ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 145.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Titina Maselli (Roma, 11 aprile 1924- 21 febbraio 2005) fu una pittrice, attrice e scenografa italiana nata da genitori attivi in ambito culturale. Già da giovane, grazie al salotto culturale che i suoi genitori tenevano a casa, ebbe modo di incontrare personalità di spicco come Massimo Bontempelli, Corrado Alvaro, Paolo Monelli, Alberto Savinio, Emilio Cecchi, Alberto Moravia, Renato Guttuso e Renzo Vespi gnani. Maturò la sua vocazione artistica su sollecito del padre e il clima che respirò negli anni della formazione giovanile contribuì a forgiare in lei un carattere forte ed emancipato, manifestando una grande volontà di piena autonomia. Nel 1941 incontrò Toti Scialoja con il quale si legò profondamente e grazie al suo matrimonio nel 1945 ebbe modo di conoscere diversi artisti e intellettuali. Tenne la sua prima mostra nel 1948 presso la Galleria L'Obelisco di Roma. Nel 1950 prese parte alla prima Biennale di Venezia e nel 1951 tenne una seconda personale a Roma presso la galleria del Pincio. Le sue opere attirarono fin dall'inizio e tuttora attirano perché comunicano un sentimento di disagio; infatti la sfida continua di Titina era quella di cogliere l'essenza tragica e vitale della società contemporanea. Viaggiò in America proprio negli anni in cui stava spopolando la Pop Art, soggiornando a New York dal 1952 al

ambiente composto unicamente da uomini. Come Accardi e Merz, anche Maselli fu moglie di un artista, in questo caso Toti Scialoja, che conobbe nel 1941 tramite la Scuola Romana, alla quale si avvicinò anche e soprattutto grazie alle sollecitazioni del padre Ercole Maselli, stimato critico d'arte. La sua notorietà aumentò anche grazie ai viaggi all'estero a New York nel 1952, a Parigi e in Austria, dove ottenne risultati stupefacenti grazie a delle mostre personali.¹¹⁰ Nell'intervista di Achille Bonito Oliva, lei stessa affermò quanto la discriminazione subita dal genere femminile non fosse un problema che la interessava direttamente, visto il ricco ambiente culturale dal quale proveniva, che la teneva estranea alle lotte femministe di quegli anni. Secondo quanto riporta l'artista, pare che essere donna non costituisse per lei un problema rilevante, tantomeno un impedimento allo sviluppo sua carriera. Affermò infatti come «[Sulla lotta di sesso] non posso rispondere. Non ho mai vissuto [questo problema] né come vittima né come sensorialità. Non l'ho mai vissuto».¹¹¹

Il libro di Simona Weller, *Il Complesso di Michelangelo* (1976) raccoglie una serie di interviste e testimonianze di buona parte delle artiste italiane attive dall'inizio del secolo fino all'anno della pubblicazione. Una parte significativa venne dedicata a Titina Maselli che Weller stessa incontrò e intervistò il 26 dicembre 1974 a Roma, quando ormai la sua carriera era avviata da più di un ventennio e aveva già esposto in parecchie città. I suoi esordi espositivi risalgono al 1948 quando tenne la sua prima mostra personale presso la galleria L'Obelisco di Roma, dove non passò inosservata, presentandosi nella sua radicalità; nel 1952 partì per New York restando fino al 1955¹¹² e dal 1953 cominciò ad essere conosciuta anche oltreoceano grazie a due mostre personali tenutesi presso la Durlacher Gallery di Londra, una dal 5 al 30 maggio 1953 e la seconda dal 21 aprile al 26 maggio 1955.¹¹³

Dopo essere ritornata a Roma la sua attività espositiva proseguì con delle personali, tra cui quella alla Galleria La Salita nel maggio 1963, il cui catalogo venne curato da Cesare

1955, anno in cui si ritirò in Austria, per poi rientrare a Roma negli anni Sessanta. Nel 1970 si trasferì a Parigi, dove oltre a dedicarsi a ideare allestimenti scenici per spettacoli teatrali, continuò a dipingere. Nel 1980 Titina si affermò come scenografa lavorando per i teatri francesi, ricevendo premi e riconoscimenti. Morì a Roma il 22 febbraio 2005; Cfr. De Gregori, S., *Titina Maselli. Autoritratto involontario di una grande artista*, Roma, Castelvechi, 2015, pp.7-154.

¹¹⁰ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 144.

¹¹¹ Intervista di Achille Bonito Oliva a Titina Maselli, Roma 2003; Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola*, p. 319.

¹¹² De Gregori, *Titina Maselli*, p. 44.

¹¹³ *Ivi*, pp. 56-57.

Vivaldi e da Franco Arcangeli; nel 1965 tenne una personale a La Nuova Pesa con testi critici curati da Dulio Morosini, Renato Barilli ed Enrico Crispolti. Negli anni Settanta invece, a differenza di tante altre artiste che non riuscivano ad affermarsi nemmeno in Italia, espose in Francia dove venne celebrata con due personali nel 1972, introdotta da un testo di Jacques Dupin, mentre nel 1975 espose a Parigi con Gilles Auillaud.¹¹⁴ Da questa panoramica possiamo comprendere come Titina Maselli comunque fosse un'artista assolutamente affermata, citata e decantata da personalità quali Palma Bucarelli, Germano Celant, Libero De Libero, Marco Valsecchi e Marisa Volpi, suscitando anche l'ammirazione di molte artiste di quei tempi e ottenendo riconoscimento a livello internazionale.

In maniera molto simile, anche Giosetta Fioroni, così come Accardi e Maselli, fu partecipe di un gruppo romano degli anni Sessanta essenzialmente composto da uomini, vale a dire Scuola di Piazza del Popolo¹¹⁵, dove fu l'unica donna ad essere formalmente riconosciuta dalla critica, ma non l'unica presenza femminile del gruppo. Dopo essersi formata con la didattica innovativa di Scialoja, venne introdotta da Scialoja stesso nel 1957 a personalità come Burri, Afro, Perilli, Novelli, Dorazio e al gallerista de Martiis – entrò successivamente a far parte dell'*entourage* di de Martiis, partecipando ad un gran numero di collettive - .¹¹⁶ Il gruppo di Scuola di Piazza del Popolo effettivamente e stranamente accettò volentieri la presenza di Giosetta e anche lei come Maselli, non soffrì molto la solitudine di genere, anche se comunque il confronto con la sfera maschile non le impedì di interessarsi e di riflettere sulla condizione femminile dell'epoca, soprattutto mediante l'uso di performance.¹¹⁷ Nell'intervista di Manuela De Leonardis effettuata all'artista, traspare quel sentimento di fortuna che Fioroni stessa provò in quell'epoca, quando le donne erano fortemente marginalizzate da qualsiasi tipo di ambito quotidiano e culturale:

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

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 184-86.

¹¹⁵ I componenti di Scuola di Piazza del Popolo assieme a Giosetta Fioroni erano Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Umberto Bignardi.

¹¹⁶ Rasy, E., *Fioroni. Sedotta e abbandonata da Toti*, «Corriere della Sera», Milano, 08/07/2000, p. 31.

¹¹⁷ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 144.

molto affettuoso con me e ha guardato, con un minimo di reale attenzione, a quello che facevo, come del resto io con loro.¹¹⁸

Anche Giosetta Fioroni divenne ben presto un'artista rinomata e una presenza stabile nelle mostre del collettivo: presentò i suoi lavori accanto a quelli di Bignardi già nel marzo del 1961 a La Tartaruga, dove vi ritornò nel febbraio del 1963, in occasione della mostra *Tredici pittori a Roma*. Nel 1964 partecipò ad una collettiva con Angeli, Bignardi, Festa, Kounellis, Lombardo, Mambor e Tacchi e lo stesso anno espose le proprie opere al padiglione italiano della Biennale di Venezia.¹¹⁹

Anche nel decennio dei Settanta riuscì a godere di una celebrità alla pari di quella di Accardi e Maselli, tenendo tre personali e nove collettive a Roma, nello specifico nel 1970 nuovamente presso la galleria La Tartaruga realizzò *Laguna*, una proiezione su tela; nel 1972 presentò *A nove anni* alla Galleria Seconda Scala; nel 1974 presentò delle opere su carta alla Galleria Dell'Oca, dove ritornò anche nel 1976 per la pubblicazione di un volume sul suo operato artistico. Sempre in quell'anno presso La Tartaruga espose delle tavole insieme a una poesia di Alberto Boatto e musiche di Sylvano Bussotti, partecipando anche alla rassegna sul disegno in Italia alla Cannaviello Studio d'Arte.¹²⁰ Nonostante costituisse un caso isolato all'interno del movimento, l'esperienza di Fioroni fu significativa perché instaurò un rapporto positivo, di stima e rispetto reciproco con i colleghi maschi, i quali non vennero mai da lei recriminati.¹²¹

Una testimonianza di Paola Pitagora, altra componente femminile di Scuola di Piazza del Popolo, nonché compagna di Renato Mambor, è assolutamente significativa poiché denota la fortuna, il privilegio e la fama di cui riuscì a godere Fioroni, grazie anche ad un certo retroterra familiare. Pitagora ha sottolineato così anche un certo atteggiamento ambiguo da parte dei colleghi maschi nei confronti di altre artiste che facevano parte della compagine. La sua quindi è una descrizione di una situazione discriminatoria, dove i legami di tipo parentale o la protezione goduta grazie agli uomini, non erano sufficienti per l'affermazione di una donna in ambito artistico:

¹¹⁸ De Leonardis, *Giosetta Fioroni*; < https://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2010/05/maggio_2010.pdf >, (ultimo accesso: 03/06/2021).

¹¹⁹ Perna, J., *ARTE PROTO-FEMINIST. Una rilettura delle neoavanguardie italiane degli anni Sessanta, tesi di dottorato*, Università degli studi della Tuscia, a.a. 2014-2015, relatore Cristallini, E., pp. 117-18.

¹²⁰ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 145.

¹²¹ Perna, *ARTE PROTO-FEMINIST*, p. 118.

Mi capitava di partecipare a certe serate accese dai confronti, la presenza femminile era limitata, oltre alla sottoscritta, ricordo Rossana la ragazza di Tacchi. La ragazza ideale del pittore è devota e silenziosa, se partecipa a un simposio intellettuale, deve solo ascoltare [...] questi giovani che volevano innovare tutto, su questo tema erano in linea coi tempi: una ragazza o ci stava o non ci stava [...] A Piazza del Popolo ragazze artiste non se ne vedevano, tranne Giosetta Fioroni che faceva vita a sé con Goffredo Parise. Dunque nel gruppo, fidanzate o ragazze rimorchiate di fresco. Cloti Ricciardi, una moretta riccioluta, dal sorriso dolcissimo, e dalla lingua grintosa voleva essere anzi era pittrice, ma non poteva manifestarsi, perché «se sei femmina non puoi essere artista»: questo era il convincimento che accomunava critici, pittori e galleristi. Quindi le donne, alle cene, zitte, o in cucina, a preparare insieme.¹²²

Ugualmente Cloti Ricciardi, esponente della Scuola fin dai primi anni Sessanta, nonostante il suo esordio nella nuova figurazione, non riuscì ad emergere così come fece Fioroni, senza riuscire quindi ad esporre a La Tartaruga. Probabilmente il suo mancato esordio era dovuto anche al suo impegno attivo nell'ambito dell'insegnamento, che le impedì di partecipare attivamente ai dibattiti del gruppo. A tal proposito espresse comunque un certo disgusto nei confronti dei diversi atteggiamenti tenuti dai colleghi maschi nei confronti delle donne, pensiero che lei stessa maturò anche grazie e soprattutto al percorso di autocoscienza femminista che intraprese¹²³:

Mi dava fastidio l'esibizione quasi forzata dei miei amici, ogni donna doveva essere rimorchiata ed esibita (se proprio non ci voleva stare, doveva inventarsi un fidanzato francese) [...] Mi imbarazzava la competizione e la gerarchia che vi era tra i maschi, e il loro rifiuto totale a considerare le donne artiste allo stesso livello. Si accettavano solamente quelle che si ponevano da sole in un ruolo subordinato, non competitivo a livello linguistico. Verificai presto questa verità: quando forte del mio lavoro volli avere il mio spazio, gran parte dell'amicizia si dileguò come neve al sole. Erano i "favolosi anni Sessanta", per me furono la dura scoperta del sessismo.¹²⁴

¹²² Pitagora, P., *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 81

¹²³ Perna, *ARTE PROTO-FEMINIST*, pp. 119-20.

¹²⁴ Ricciardi, C., in Pitagora, *Fiato d'artista*, pp. 83-84.

4.2.3 *Presenze femminili alla Quadriennale di Roma e alla Biennale di Venezia*

Un'indagine condotta da Daniela Lancioni e riportata da Marta Seravalli nella sua pubblicazione sul rapporto tra arte e femminismo a Roma, ha messo in evidenza la situazione delle mostre tenutesi nella città, in un arco temporale che va dal 1970 al 1979, riscontrando una «schiacciante predominanza maschile» non solo nelle gallerie private, ma anche e soprattutto in eventi espositivi pubblici, come la Quadriennale, che dal 1927 si tiene ancora oggi quasi esclusivamente presso il Palazzo delle Esposizioni, con l'intento di concentrare presso la capitale la migliore produzione dell'arte figurativa nazionale.

La Quadriennale, alla pari della Biennale di Venezia, era ed è tuttora una delle più importanti e prestigiose rassegne d'arte, alla quale molte donne tentarono di accedervi e solo poche ci riuscirono, anche se comunque rispetto ad altre rassegne, la presenza delle artiste in questo contesto era in generale più ragguardevole, ma in ogni caso minoritaria rispetto agli uomini che costituivano sempre il maggior numero di presenze. Prima degli anni Settanta, l'VIII edizione della Quadriennale, allestita da Fabrizio Clerici e Mario Melis vide la partecipazione di circa novanta artiste italiane su un numero iniziale di milleduecento partecipanti, poi ridotto a circa cinquecento. La IX Quadriennale, allestita da Melis, prevedeva su più di duecento partecipanti solo una trentina di artiste tra cui Carla Accardi, Lucia Di Luciano e Laura Grisi.¹²⁵

L'indagine di Lancioni si focalizzò su quella che fu la decima edizione della rassegna, in occasione della quale si decise di adottare una nuova formula, ovvero un programma di cinque mostre che occuparono ciascuna un anno, rispettivamente dal 1972 al 1977. Nonostante l'imperante discriminazione, anno dopo anno si verificò un lieve ma significativo incremento delle presenze femminili nella rassegna romana, indice considerevole dei cambiamenti che in quegli anni si stavano verificando nel sistema dell'arte e più in generale nella società.¹²⁶

Tra la metà di novembre e la fine di dicembre 1972 si tenne la prima mostra dell'edizione, dal titolo *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea - nuove ricerche d'immagine* alla quale tra i centodiciotto artisti invitati, la presenza femminile fu veramente minima: solo tre donne ebbero l'occasione unica di partecipare, tra cui le già citate Titina Maselli e Giosetta Fioroni, assieme anche a Stefania Bragaglia Guidi, ma comunque già

¹²⁵ Perna, *ARTE PROTO-FEMINIST*, pp. 127-28.

¹²⁶ Cfr. *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 146-47.

precedentemente avevano avuto l'occasione di presenziare alla rassegna romana. L'anno successivo tra febbraio e marzo si tenne la mostra *Situazione dell'arte non figurativa* e su centotrenta artisti invitati, il numero delle donne salì in modo proporzionale a sette: Carla Accardi, Bice Lazzari, Vittoria Lippi, Cesarina Seppi, Carol Rama, Carmen Gloria Morales e Simona Weller.

Sempre nel 1973, da maggio a giugno si tenne la terza mostra, intitolata *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, con la quale si cercarono di far emergere le nuove tendenze estetiche e per questo fu una mostra particolarmente aperta soprattutto nei confronti dei nuovi giovani artisti, ma, nonostante ciò, le donne furono solamente sei su un totale di sessantasei: esposero di nuovo Giosetta Fioroni, assieme a Marisa Merz, Grazia Varisco, Ketty La Rocca, Laura Grisi e Nanda Vigo. L'incremento del numero delle donne subì un'accelerazione alla mostra del 1975 intitolata *La nuova generazione*, con ben trentaquattro presenze, però su un totale di quattrocento quarantatré artisti. L'ultima mostra del giugno-luglio 1977 fu dedicata interamente agli artisti stranieri attivi in Italia e tra i cento sessantuno artisti totali, le donne furono solamente una ventina, tra cui Stephanie Oursler, Elisabetta Gut e Suzanne Santoro.¹²⁷

Seravalli ha spiegato come la scarsa presenza di donne alla Quadriennale fosse dovuta per lo più ai diversi contesti di provenienza delle artiste e alle loro diverse possibilità: come già è stato detto, una donna poteva accedere al mondo dell'arte qualora fosse stata avvantaggiata dalle sue circostanze, come appunto avere un marito artista o comunque provenire da una famiglia attiva in ambito artistico o culturale. Al di là di tali benefici, per un'artista comune poteva essere ulteriormente molto difficile accedere alla cultura e all'arte, spesso e soprattutto a causa della vita privata che dovevano condurre in qualità di madre o moglie. Un numero così basso di presenze alla Quadriennale era quindi dovuto non solo alla loro massiccia esclusione alle selezioni, ma era anche causato già in partenza dalle scarse domande di ammissione da parte delle artiste, le quali erano anche intimorite dal generale atteggiamento di scetticismo e di misoginia da parte delle commissioni, composte prevalentemente e quasi esclusivamente da uomini.¹²⁸

A differenza della Quadriennale di Roma, le indagini condotte relativamente riguardo la presenza femminile alla Biennale di Venezia, presero in considerazione un arco temporale più ampio e perciò meno preciso, ma comunque significativo per mettere in evidenza la

¹²⁷ *Ivi*, p. 147.

¹²⁸ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 147-48.

schiacciante predominanza maschile anche in questo contesto. Nella pubblicazione del 2019 relativa alle storie della Biennale di Venezia, curata da Stefania Portinari e Nico Stringa¹²⁹, Clarissa Coidessa ha dedicato un intero capitolo alle donne artiste attive nelle arti visive che riuscirono ad esporre, prendendo in esame un intervallo di cento anni, dal 1895, anno di inaugurazione della rassegna veneziana, al 1995. Le donne individuate furono 1.648, un numero significativo fino a quando non si legge quello relativo alla presenza degli uomini, 12.607, costituendo quindi una percentuale del 91,04% contro quella misera dell'8,28% delle donne.¹³⁰

Fu necessario aspettare fino al 1964 perché un numero modesto di artiste entrasse a far parte della rassegna. In seguito alle edizioni precedenti di quasi totale assenza di artiste italiane, salvo qualche eccezione, il vero e proprio cambiamento si ebbe a partire dalla XXXII edizione che segnò un punto di rottura con il passato da molteplici punti di vista, ma su un totale di circa centoventi artisti, furono otto le donne che trovarono un posto per esporre: Carla Accardi, Titina Maselli, Valentina Pianca, Maria Baldan, Bruna Gasparini, Gina Roma, Grazia Varisco e Giosetta Fioroni. La spiegazione di questa ristretta ma significativa partecipazione femminile è da far risalire a certe modifiche che vennero effettuate alle regole di selezione degli artisti: rispetto al passato, gli invitati venivano scelti su accordo di sette commissari e in base anche ad un “criterio di rotazione” che escludeva così in partenza gli artisti delle edizioni precedenti, spostando quindi l'attenzione su artisti emergenti di fama regionale e locale, consentendo di conseguenza ad un numero più ampio di donne di essere ammesse in Biennale.¹³¹

In base anche a quanto riportano i grafici dello studio del 2019, vi furono delle annate comunque molto positive per le donne anche prima di quell'edizione e il 1978 costituì una di queste, assieme al 1928, 1940, 1956, 1990 e 1993. Nello specifico si registrò un aumento quasi del doppio e in particolare nell'edizione del 1978, intitolata *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, gli uomini risultarono addirittura dimezzati rispetto all'edizione precedente: le donne passarono da cinquantotto a ben centoquindici, numero più alto dopo quello del 1993 – centodiciannove -. Clarissa Coidessa ha affermato come guardando i grafici relativi alla sola partecipazione femminile in Biennale, si può notare

¹²⁹ *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari, S., Stringa, N., in *Storie dell'arte contemporanea*, 4, Venezia, Edizioni Ca' Foscari- Digital Publishing, 2019, < <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>>, (ultimo accesso: 25/06/2021).

¹³⁰ *Ivi*, p. 38.

¹³¹ Perna, *ARTE PROTO-FEMINIST*, pp. 124-26.

a primo impatto una loro presenza intermittente e variabile, nello specifico si verificò un aumento generale fino al 1950, ad eccezione di qualche anno, dove i numeri furono più bassi. Dal 1970 si verificò un cambiamento con una tendenza alla risalita, caratterizzata da due picchi nelle edizioni del 1978 e del 1993, annata quest'ultima che segnò il culmine a tutti gli effetti della presenza della donna alla Biennale di Venezia.¹³²

La parità tanto richiesta dalle donne non venne però mai raggiunta mediante un eguale numero di rappresentanza maschile e femminile. Lo illustrano anche i grafici i quali dimostrano come non si arrivò mai alla soglia del 50% di rappresentazione per entrambi i sessi. La discriminazione nei confronti delle donne continuò a predominare, nonostante si prospettasse un'apertura ed un interessamento nei confronti della loro arte. Il picco massimo del 20,91% si registrò proprio nel 1978, che, come abbiamo visto in precedenza, costituì un anno simbolico per il contesto artistico italiano e questo fu l'anno in cui le artiste riuscirono per la prima volta a farsi notare nel contesto veneziano, anche se i risultati illusero comunque le loro aspettative iniziali.¹³³ Il 1978 fu infatti in generale l'anno del riscatto e come si avrà modo di intendere più avanti, le donne adottarono comunque una posizione separatista, manifestando la volontà di distaccarsi da quello che era il sistema generale dell'ente della Biennale, dando vita ad una sezione interna alla rassegna veneziana che si tenne presso i Magazzini del Sale alle Zattere, la quale fu unica nel suo genere.

Stando a questi dati statistici, per concludere si può affermare come le gallerie private, piuttosto che le rassegne nazionali e internazionali, costituissero a tal punto i luoghi più adatti ad accogliere le sperimentazioni artistiche femminili, colmando quello che era il vuoto di rappresentabilità delle istituzioni pubbliche. Nonostante tutto però le artiste dovettero comunque lottare per farsi notare ed ottenere una legittimazione in quelli che erano spazi sempre più ristretti e con risorse più ridotte che stringevano sempre più quello che era il raggio di selezione.

¹³² *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari, Stringa, in *Storie dell'arte contemporanea*, p. 42; < <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>>, (ultimo accesso: 25/06/2021).

¹³³ *Ibidem*.

4.3 La critica d'arte al femminile e femminista

Come già precedentemente anticipato, l'enfatizzazione del concetto di differenza radicale, piuttosto che la promozione dell'uguaglianza di genere e l'incentivazione di pratiche inclusive all'interno del mondo dell'arte, contribuì a marginalizzare ulteriormente l'apporto teorico delle femministe attive nel campo della critica d'arte italiana degli anni Settanta. Però, nonostante tali difficoltà, così come negli Stati Uniti, anche in Italia nel corso di quel decennio, una critica d'arte tutta al femminile ebbe modo di svilupparsi, occupandosi di trattare svariati temi e riprendendo alcuni concetti già avanzati in quegli anni dalle critiche e teoriche statunitensi. Molte le italiane che si occuparono di scrivere libri, oppure saggi ed articoli che venivano costantemente pubblicati in numeri delle principali riviste femministe, nello specifico la già citata «Effe» e «D.W.F.», le quali consentirono un ampio raggio di circolazione delle tematiche in voga.

Quelle che erano le questioni tipicamente dibattute negli anni Settanta dalle donne che rimasero legate al mondo dell'arte, riguardavano soprattutto un loro possibile ed effettivo posizionamento alternativo all'interno del sistema artistico patriarcale. Ci si domandava per lo più se una donna potesse essere al tempo stesso artista, senza entrare a far parte pienamente del sistema dal quale cercava continuamente approvazione, riconoscimento e legittimazione. Ci si chiedeva inoltre dove si potesse inscrivere e ritrovare la differenza sessuale nell'arte e se esistesse una creatività declinata al femminile. Questi interrogativi trovarono molte e diverse risposte negli scritti di personalità di spicco, come ad esempio Carla Lonzi, Cloti Ricciardi, Federica di Castro, Anne-Marie Sauzeau Boetti e Simona Weller, solo per citare alcuni nomi. Nonostante il femminismo in Italia non andò mai a toccare in modo profondo i settori della cultura così come avvenne negli Stati Uniti, queste ed altre critiche d'arte iniziarono sempre di più ad interessarsi e a far luce sulla questione artistica italiana.

4.3.1 *Carla Lonzi e la riflessione sulla creatività*

Oggetto di una recente e ampia riscoperta da parte di un consistente numero di studiosi, la figura cruciale di Carla Lonzi¹³⁴ può essere considerata ancora oggi come una delle più importanti personalità che definì in modo specifico uno dei percorsi più radicali della critica d'arte e del femminismo italiani, contribuendo al tempo stesso a rinnovare profondamente la critica d'arte del nostro Paese degli anni Sessanta e Settanta. Il suo approdo al movimento femminista si verificò nel 1970, solamente dopo un intenso periodo di attività come critica d'arte, incarico che abbandonò dal momento che non era in grado di riconoscersi come tale, così come non riusciva a concepire a pieno una conciliazione tra l'arte e il movimento sociale nel quale si sentiva invece profondamente immersa. Il femminismo per lei era «la sua festa» e in esso il suo percorso di vita trovò finalmente un senso.

Nonostante la sua professione di critica durò per circa un decennio, dal 1960 al 1969, la sua riflessione, il suo pensiero e il suo approccio critico continuarono ad emergere nei suoi scritti e nelle sue pubblicazioni, anche quando si dichiarò completamente estranea al mondo dell'arte. Per Lonzi abbandonare la critica infatti non significò smettere di criticare l'arte e il suo sistema e in tal senso si può definire la sua carriera da studiosa come un percorso che vide una transazione dalla critica *d'arte* alla critica *all'arte*, intesa questa come un sistema basato solamente su rapporti di tipo gerarchico e quindi incompatibili con la coscienza e il pensiero femminista. Per lei essere donna non costituì mai un problema significativo, ma in qualità di femminista voleva contribuire ad abbattere ogni tipo di barriera che impediva l'accesso delle donne al mondo della cultura e dell'arte.¹³⁵

¹³⁴ Carla Lonzi (Firenze, 6 marzo 1931- Milano, 2 agosto 1982) è stata una scrittrice e critica d'arte italiana, nonché femminista teorica della pratica dell'autocoscienza, del separatismo e della differenza sessuale. Fu allieva di Roberto Longhi e durante le sue lezioni ebbe l'occasione di conoscere Marisa Volpi, con la quale strinse un rapporto intellettuale e umano. Nel 1956 si laureò con la tesi *I rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'Ottocento*, che Longhi apprezzò molto. Nell'autunno del 1959 si trasferì a Milano e a Torino, presso la galleria Notizie, allestiti nel giugno 1960 la sua prima mostra, *La Gibigianna di Pinot Gallizio*. Da questo momento iniziò a prendere piede la sua professione di critica fino al 1967. Nel 1961 conobbe Pietro Consagra con il quale instaurò un rapporto duraturo fino alla morte di lei. Tra il 1962 e il 1967 curò importanti mostre di artisti italiani e internazionali, tra cui la presentazione di Carla Accardi alla XXXII Biennale di Venezia. Scrisse per alcune riviste, soggiornò negli Stati Uniti e nel 1970 approdò al femminismo pubblicando numerosi scritti. Morì il 2 agosto 1982 a Milano; Merico, A., *Carla Lonzi: scacchi ragionati e percorsi di elaborazione della soggettività femminile*, «Segni e comprensione», a. XXI, n.s. 63, settembre-dicembre 2007, pp. 97-98.

¹³⁵ Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza*, in A.a.V.v., *Contro versa*, p. 162.

Riesaminando quelli che sono i suoi scritti principali, emergono le tracce di un processo preciso: a livello critico Lonzi si preoccupò di definire delle pratiche assolutamente adattabili e innovative che, facendo affidamento su aspetti cruciali quali l'indagine quotidiana, l'ascolto delle voci registrate con un magnetofono, la negoziazione con gli artisti, contribuirono a definire un nuovo modo di fare critica e soprattutto concorsero a mettere a punto un pensiero critico totalmente diverso.¹³⁶ Grazie a ciò, Lonzi riuscì a muoversi all'interno del mondo dell'arte in qualità di protagonista, acquisendo una posizione di prestigio e di visibilità in meno di dieci anni, probabilmente grazie anche alla sua relazione con lo scultore astrattista Pietro Consagra.

Tra i numerosi scritti l'unico testo per il quale Lonzi è ricordata come critico d'arte è sicuramente *Autoritratto*, pubblicato nel 1969. Inteso come punto di arrivo del suo percorso, questo testo nacque dalla raccolta e dal successivo montaggio di conversazioni che lei stessa registrò dal 1965, quando si occupò di intervistare quattordici artisti italiani di diverse età.¹³⁷ La possibilità di interagire con certe personalità di spicco, soprattutto maschi, sottolinea e mette in evidenza la posizione di autorevolezza che lei stessa era riuscita a guadagnarsi, non senza fatica, grazie al suo pensiero critico.¹³⁸ *Autoritratto* non è altro che un insieme di narrazioni in prima persona che sono state appositamente messe insieme per essere concepite come un solo testo, un'unica conversazione tra artisti, che supera i limiti spazio-temporali. Lonzi inventò e sperimentò una scrittura sull'arte apertamente soggettiva e relazionale e questo libro rappresentò l'apice, il punto culminante che la condusse successivamente a prendere le distanze dal mestiere di critica d'arte.

Mediante la pratica innovativa della registrazione delle conversazioni, Carla Lonzi aboliva la distanza tra l'atto critico e il pensiero dell'artista, entrando all'interno di quest'ultimo per comprenderne il vissuto esistenziale, il processo creativo e le tecniche. Registrare, ascoltare e riscrivere i discorsi non portava in nessun modo all'annullamento dell'operazione critica, ma significava mettere in discussione il gioco di ruoli imposto dal

¹³⁶ Introduzione, in Iamurri, L., *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia. 1955-1970*, Roma, Quodlibet, 2016, pp. 9-10.

¹³⁷ Le conversazioni, alcune inedite, altre già trascritte e pubblicate su riviste come «Marcatrè» e «Collage», interessarono i seguenti artisti: 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 e Cy Twombly.

¹³⁸ Conte, L., «La critica è potere». *Percorsi e momenti della critica italiana*, in Conte, L., Fiorino, V., Martini, V., *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 93.

sistema e dall'apparato istituzionale, quindi all'interno *Autoritratto*, Lonzi si soffermò e mise in discussione il mestiere del critico, mettendo a punto un nuovo scenario della funzione della parola critica.¹³⁹

Nell'estate 1970, considerato a tutti gli effetti come l'"anno zero" del femminismo, Lonzi scrisse il Manifesto di Rivolta Femminile [immagine 15], uno dei primi collettivi femministi fondati in Italia, la cui pratica era basata sull'autocoscienza e il separatismo e a partire da questo momento lei divenne una delle figure più importanti del neofemminismo italiano, soprattutto per i testi che scrisse in questi anni, i quali ebbero un ruolo fondante per un'intera generazione di donne. Tra questi, *Sputiamo su Hegel* (1970), *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), *Sessualità femminile e aborto* (1971) e *Taci, Anzi Parla*, quest'ultimo iniziato nel 1972 e pubblicato nel 1978 in forma di diario.¹⁴⁰

Sebbene nei suoi scritti critici Lonzi non manifestò mai un interesse diretto per le donne, il tema e la questione tuttavia non le fu completamente estraneo. Già verso la fine degli anni Sessanta, quando incontrò Accardi a Roma e ne constatò la sua assenza dalla Quadriennale di quell'anno, iniziava già a percepire il mondo dell'arte come vissuto e riservato solo agli uomini, ma con i quali riusciva lo stesso ad identificarsi. Anche se l'occasione per scrivere un libro intero sulle donne si presentò ma non si concretizzò mai, ebbe comunque modo di far emergere in altri modi la problematica della discriminazione femminile nel mondo dell'arte.¹⁴¹

Nel marzo del 1971 Carla Lonzi pubblicò quindi uno dei primi opuscoli di Rivolta Femminile, il quale si riconduceva a quello che era il sistema dell'arte dell'epoca. Lo scritto in questione è *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*.¹⁴² Si tratta di un testo-manifesto che si occupò e contribuì ulteriormente a far luce su una tematica molto dibattuta dalla critica d'arte femminile e femminista negli anni successivi, vale a dire la questione della creatività, la quale era anche uno dei temi maggiormente affrontati durante gli incontri del gruppo. Quello che era il percorso intellettuale messo in atto da Lonzi assieme al suo gruppo di Rivolta Femminile giunse con questo pamphlet ad un alto grado di consapevolezza, ponendo il

¹³⁹ *Ivi*, pp. 94-96.

¹⁴⁰ Introduzione, in Zapperi, G., *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma, DeriveApprodi 2017, pp. 7-8.

¹⁴¹ Cfr. *Nuovi linguaggi, nuovi discorsi*, in Iamurri, *Un margine che sfugge*, pp. 149-51.

¹⁴² *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in Lonzi, C., *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, et al. / Edizioni, Milano, 2010.

problema in termini molto chiari: all'interno del sistema dell'arte, l'unico tipo di creatività ammessa era solamente quella maschile, ed essa per affermarsi a pieno necessitava di una condizione di assoluta passività e sottomissione da parte della donna, con la quale viveva in una sorta di rapporto 'dipendenza' e senza la quale per l'artista maschio sarebbe stato impossibile esaltare la sua qualità creativa.¹⁴³

Secondo Lonzi quindi, il sistema dell'arte, da sempre strutturato attorno ai temi del 'genio' e del protagonismo maschile, ha da sempre reso necessaria la distinzione tra chi si occupa di realizzare la creatività nell'opera e chi invece la vive in modo apatico, come fosse uno spettatore. Si determinò così una profonda e netta distinzione che vedeva da un lato l'uomo, inteso come protagonista della cultura e dell'arte e da sempre abituato a realizzare la sua opera, ma anche a competere con un altro uomo artista e a manifestare apertamente la sua creatività; dall'altro lato la donna, che aveva l'unico ruolo di sostenere, contemplare, supportare e contribuire all'affermazione della creatività artistica maschile. Ad essa infatti, veniva contestato ogni tipo di intervento che implicasse la sua legittimazione in qualità di soggetto e qualora essa si fosse allontanata dal suo ruolo da spettatrice, l'uomo stesso si sarebbe sentito abbandonato a sua volta.¹⁴⁴

Nonostante la brevità dello scritto, questo è comunque in grado di riassumere quanto Lonzi acquisì e comprese nel corso del tempo in merito al rapporto tra artista e spettatore, riconducendo quindi «il primo all'uomo, come protagonista esclusivo della cultura, il secondo alla donna, come figura colonizzata dalla cultura». Per sottrarsi a questa condizione gravosa, Lonzi propose due alternative possibili: o continuare sulla strada già percorsa dal femminismo, perseguendo una visione di tipo emancipazionista e una prospettiva integralista, per ricercare e raggiungere un livello di parità creativa tra uomo e donna; una possibilità questa alquanto estraniante per la donna, ma che l'uomo avrebbe riconosciuto e legittimato. La seconda possibilità, che era la più valida, consisteva invece nell'affermare la radicale differenza femminile mediante la formula del separatismo; questa strada avrebbe consentito alla donna di recuperare una propria creatività passata e sconosciuta, ma per farlo avrebbe dovuto lasciar cadere il mito dell'arte, assentandosi dai momenti celebrativi della manifestazione della creatività dell'uomo artista.¹⁴⁵

¹⁴³ Iaquina, C., *Manifestazioni di creatività "imprevista" nell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Ketty La Rocca e Irma Blank: operare tra gesto e linguaggio*, «AOFI», XIII, 2018, p.231.

¹⁴⁴ *Autoritratto*, in Boccia, M. L., *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1990, p. 60.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 60-61.

Partecipare alla celebrazione della creatività dell'uomo mirando all'emancipazione, avrebbe significato cedere comunque al sistema del mondo patriarcale, ribadendo ulteriormente e ancora una volta la propria condizione di passività, mentre affermare la propria assenza era considerato come il gesto di liberazione più estremo e assoluto da parte della donna e solamente in tal senso considerabile come creativo, perché avrebbe svelato che il beneficio dell'arte non è una "grazia somministrabile".¹⁴⁶ Lonzi infatti scrisse che:

Assentandoci dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile noi non diamo un giudizio ideologico sulla creatività, né la contestiamo, ma, rifiutando di accoglierla, mettiamo in crisi il concetto che il beneficio dell'arte sia una garanzia somministrabile. Non credere più a una liberazione di riflesso fa uscire la creatività dai rapporti patriarcali. Con la sua assenza la donna compie un gesto di presa di coscienza, liberatorio, dunque creativo.¹⁴⁷

Da questo testo emerge quella che è la critica di Lonzi all'uguaglianza nel campo dell'arte, mettendo in guardia contro i presunti e apparenti benefici della parità di genere per le artiste. Per far sì che le donne ottenessero un riconoscimento adeguato ci voleva quindi un percorso diverso e conflittuale che consentisse un vero e proprio «rivoluzionamento del campo culturale», che non aveva nulla a che vedere con la richiesta di equiparazione e di uguaglianza. Lonzi sosteneva la possibilità di una creatività autonoma che si sarebbe potuta sviluppare dalla presa di coscienza degli errori patriarcali nel sistema dell'arte. 'Ritirarsi', 'assentarsi' dall'arte, implicava una forma di smascheramento: una volta che le donne si fossero rifiutate di partecipare alla celebrazione della creatività maschile, l'intero sistema che sosteneva l'arte sarebbe di conseguenza crollato.

La posta in gioco era quindi smantellare da un lato una nozione di creatività basata su una distribuzione dei ruoli secondo i generi maschile e femminile che distinguono il lavoro creativo, la competizione e il prestigio sociale; dall'altro lato la passività, l'impotente acquiescenza e il lavoro affettivo. Il superamento di queste dicotomie avrebbe implicato anche la possibilità di immaginare una forma di creatività che avrebbe consentito di trasmettere i concetti di emancipazione. Inoltre, si sarebbe riusciti a rompere il secolare

¹⁴⁶ *Assenza della donna*, in Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, p. 63.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

protagonismo maschile proprio grazie a questa creatività differente che mirava a superare la divisione tra il protagonista e gli altri, concentrandosi su concetti quali l'autoespressione, l'ascolto reciproco, la condivisione e la partecipazione.¹⁴⁸

4.3.2 *La ripresa dei temi della creatività e del genio in Cloti Ricciardi*

Nonostante la sua prevalente affermazione in ambito artistico piuttosto che critico, Cloti Ricciardi fu anche una di quelle teoriche italiane che, anche sulla scia di quanto anticipato da Carla Lonzi nel 1971, riprese in parte il dibattito avanzato pochi anni prima negli Stati Uniti con il saggio *Why have there been no great women artists?*, attraverso il quale Nochlin sfidò e decostruì a tutti gli effetti il mito del Grande Artista, evidenziando l'ingiustizia mediante la quale il mondo dell'arte occidentale privilegiava e continuava a promuovere ed esaltare solo gli artisti maschi bianchi, pensando fosse l'unico genere dotato di creatività. Come chiarito già in precedenza, quello di cui più in generale si occupò la critica d'arte femminista in Italia fu proprio quello di indagare sull'esistenza di un'effettiva creatività femminile specifica, diversa e autonoma da quella maschile, quasi come fosse una caratteristica biologica, divulgando questo pensiero in svariati modi e soprattutto facendo affidamento all'editoria informale, come volantini, ciclostilati e riviste gestite dalle donne stesse.¹⁴⁹

Tra i periodici che si occuparono di diffondere le teorie e le idee femministe di quegli anni, vi fu sicuramente «Effe»¹⁵⁰ [immagine 16], per la quale collaborò Ricciardi stessa, che all'epoca era già un'artista affermata. A partire dal numero di luglio-agosto del 1974, la rivista aprì una rubrica dedicata interamente e appositamente proprio al tema della creatività e di conseguenza a quello del genio, il cui tabù andava sicuramente contestato, per rivalutare invece forme di creatività da sempre schernite e non considerate perché

¹⁴⁸ Zapperi, "We communicate only with Women", p. 6.

¹⁴⁹ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 27-28.

¹⁵⁰ «Effe» nacque nel febbraio del 1973 e voleva essere un «settimanale di controinformazione al femminile». In seguito alla pubblicazione del numero zero, usciva nel novembre dello stesso anno come mensile, pubblicato per un paio di anni dall'Editore Dedalo e poi in seguito fino a chiusura, in autogestione dalla Cooperativa Effe. «Effe» veniva venduta nelle edicole e nelle librerie, dando spazio a qualsiasi donna di qualsiasi professione e occupazione - scrittrici, giornaliste, storiche, letterate, artiste, ...- di pubblicare i propri contributi, con l'obiettivo principale di rivolgersi al più vasto numero di donne possibile, anche quelle al di fuori del movimento, facendo affidamento specialmente alla potente efficacia comunicativa dell'immagine. L'archivio della rivista è oggi facilmente accessibile online, ebbe una lunga incubazione e fu realizzato grazie al contributo e alla collaborazione di molte personalità e icone femminili, con lo scopo di tenere viva la memoria e fornire documentazione che è ancora oggi molto attuale e utile per approfondire gli studi; Archivio storico di effe mensile femminista autogestito, < <http://effervistafemminista.it/about/> >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

espressione della diversità della donna. Come spiega anche Daniela Vasta, il vero contributo della “misoginia subliminale” della cultura italiana, consisteva proprio nel mito del ‘genio’, vale a dire l’artista divino, solitario, *bohémien* e ovviamente uomo, mentre la donna che veniva esclusa era considerata l’‘angelo del focolare’ e la ‘regina della casa’.¹⁵¹

Tra tutte le uscite della rivista «Effe», l’intervento più significativo su questo tema fu proprio quello di Cloti Ricciardi. Marta Seravalli, che si è occupata di analizzare l’apporto dell’artista alla critica d’arte femminista italiana, ha affermato come i suoi articoli ancora oggi «costituiscono probabilmente il contributo più consistente e organico di elaborazione teorica sull’arte, nella prospettiva del femminismo militante» e sebbene in quegli anni si fosse allontanata dal mondo dell’arte, dai suoi scritti emergeva la volontà di voler ripensare l’esperienza femminista in ambito estetico. «Effe» a tal proposito si offrì per lei un terreno ideale in cui mettere a punto una nuova idea di creatività femminile.¹⁵²

La ripresa delle questioni precedentemente anticipate da Linda Nochlin, avvenne da parte di Cloti Ricciardi con uno specifico articolo, pubblicato nella rubrica del periodico del 1974 e intitolato *Ma il genio chi è?*. Qui Ricciardi, affrontando con tono critico la questione che solitamente e tradizionalmente legava l’artista maschio alla qualifica di “genio creativo” e a determinate e precise caratteristiche, spiegò come le donne venissero di conseguenza escluse a prescindere da qualsiasi ambito che presupponesse l’utilizzo della creatività in qualsiasi modo e forma, bruciando le loro capacità espressive e impedendo loro di affermarsi come artiste.¹⁵³ Ricciardi infatti spiegò come

Artista è un sostantivo maschile e femminile, ma nel suo significato più alto si usa sempre al maschile; dire infatti “è un’artista” riferendosi ad un soggetto femminile, significa, al massimo artista di circo, o ballerina. Si usa preferibilmente al singolare. Si accompagna spessissimo al concetto di “genio”; genio, sostantivo maschile preferibilmente singolare. Quindi l’artista oltre che creativo, libero, rivoluzionario,

¹⁵¹ Vasta, D., *Donne non si nasce si diventa*, in *Donne. Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d’Arte Moderna, 24 gennaio- 13 ottobre 2019), a cura di Angelelli, A., Pirani, F., Raimondi, G., Vasta, D., Milano, SilvanaEditoriale, 2019, p. 225.

¹⁵² *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 30-31

¹⁵³ *Ivi*, p. 31.

più o meno maledetto è, quasi sempre, geniale. ARTISTA-GENIO-MASCHIO.

L'artista è quello che fa l'arte.¹⁵⁴

Già all'epoca era inconcepibile pensare all'arte come un pregio accessibile a soli pochi eletti, vale a dire gli artisti, intesi come interpreti privilegiati e assoluti del mondo e Cloti Ricciardi individuò proprio il movimento del femminismo come soluzione assolutamente valida per riappropriarsi di una creatività mai avuta, partendo proprio dal “mondo di lettere minuscole”, vale a dire il mondo delle donne¹⁵⁵. Da tutto ciò emerse la necessità di definire un nuovo linguaggio e una nuova creatività di tipo femminile che originasse dalla quotidianità della donna, con la rivalutazione del lavoro domestico e di attività tradizionali ad essi correlate. Solamente riconquistando la capacità creativa si sarebbe potuti giungere alla liberazione e arrivare così alla nascita di una nuova cultura che fosse completamente libera dal potere, da ogni tipo di gerarchia e da ogni forma di oppressione.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ricciardi, C., *Ma il genio chi è?*, «Effe», II, n. 7/8, 1974; < <http://efferivistafemminista.it/2015/01/ma-il-genio-chi-e/> >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

¹⁵⁵ Ricciardi, C., *8 marzo: vi aspettiamo!*, «Effe», III, n.2, 1975.

¹⁵⁶ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 32-33.

4.3.3 *Federica Di Castro e il ruolo della donna nella definizione della creatività femminile*

La riflessione sul tema della creatività femminile lanciata da Carla Lonzi e portata avanti da Cloti Ricciardi, venne ripresa da parte della storica, curatrice e critica d'arte Federica Di Castro¹⁵⁷, considerata come una delle poche rappresentanti della critica d'arte femminile italiana, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, anche se effettivamente non si sa ancora con certezza se aderì o meno al movimento femminista.¹⁵⁸ Nell'aprile del 1975 la rivista «Effe» pubblicò nella rubrica *Creatività* l'articolo *Quale creatività, il ruolo della donna* alla cui stesura collaborarono Grazia Maria Costantini, Scilla Finetti e ovviamente Federica Di Castro, che si occupò di esprimere la sua opinione in merito riguardo il settore delle arti visive - Finetti si occupò invece del cinema e Costantini della televisione -.¹⁵⁹

Di Castro iniziò il suo intervento autoaccusandosi apertamente, in quanto, malgrado la sua professione di critico e nonostante fosse una donna, spesso e volentieri si è trovata a scordarsi dell'esistenza e della presenza della donna nell'arte, ambito culturale dominato e controllato quasi esclusivamente dagli uomini, che lei stessa ha chiamato "gli eletti". Proseguì poi arrivando a denunciare l'assenza della donna in qualità di soggetto attivo nella definizione della cultura dell'immagine, alla quale vi apparteneva passivamente, venendo esclusa da parte dell'uomo da un'afferenza di tipo attivo. Come ha spiegato Di Castro, la donna infatti non è mai riuscita a collaborare con l'uomo per il semplice motivo che la cultura stessa si è evoluta su un orizzonte di tipo maschile e misogino, escludendo quindi l'altro sesso. Si può dire quindi che anche Federica Di Castro riprese gli stessi concetti di passività e subordinazione della donna avanzati da Carla Lonzi e al tempo

¹⁵⁷ Federica Di Castro (Venezia, 27 maggio 1932- Roma 1998) fu una critica d'arte laureatasi a Roma con Argan con una tesi sui disegni di Paul Klee. Dopo essersi specializzata, si formò professionalmente lavorando per l'Archivio storico della Biennale di Venezia e la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Collaborò per alcune riviste d'arte e design, scrisse per il mensile «Noi Donne» su temi legati all'arte e alla condizione femminile. Nel 1972 entrò nella pubblica amministrazione in qualità di storico dell'arte, presso il Gabinetto fotografico nazionale. Diresse la Scuola di incisione della Calcografia, rilanciando il settore della didattica. Nel corso della sua vita curò e propose una serie di mostre, presentando anche delle collettive di donne; < <https://www.grafica.beniculturali.it/tutti-gli-archivi/mostre/federica-di-castro-6002.html> >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

¹⁵⁸ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 160-61.

¹⁵⁹ Di Castro, F. Costantini, G. M., Finetti, S., *Quale creatività, il ruolo della donna*, «Effe», III, n. 3, 1975; < <http://efferivistafemminista.it/2015/01/quale-creativita-il-ruolo-della-donna/> >, (ultimo accesso: 25/06/2021).

stesso, così come fece Linda Nochlin, rintracciò la colpa dell'esclusione della donna nelle strutture istituzionali e nelle dinamiche sociali.

Il tema della creatività, come lei ha spiegato, è assolutamente vasto e gli uomini hanno sempre avuto diritto ad un tipo di creatività assolutamente 'estranea' alle donne e alla quale esse non hanno mai avuto l'occasione di accedere, nonostante indirettamente le interessasse. Si tratta di una creatività che lei ha definito "capillare". Questa si esprimeva anche nel dare forma e plasmare una certa immagine della donna, che a quei tempi veniva offerta soprattutto e mediante i mezzi della cultura di massa, come la fotografia, l'immagine, il manifesto e l'illustrazione, i quali hanno così permesso alla femminilità di entrare nella cultura in qualità di strumento linguistico. In ogni caso, l'infattibilità per la donna di accedere alla creatività propria dell'uomo ha portato come conseguenza l'incapacità della donna di agire in profondità della cultura e al tempo stesso l'impossibilità di rimanerne estranea, restando quindi in una zona limbrica non definita.

Di Castro ha quindi urgentemente affermato come fosse necessario che la donna e la femminilità entrassero a far parte della cultura in modo attivo, ma ciò sarebbe avvenuto solamente quando la società avrebbe cominciato a considerare la donna come uguale e alla pari dell'uomo; quindi contrariamente a Carla Lonzi, Di Castro sosteneva e promuoveva la parità di genere, rifiutando il separatismo. In questo modo la donna avrebbe assunto una posizione strategica e di forza dalla quale poter intervenire per rifiutare il sistema economico di valore strutturato intorno all'opera e per dar vita ad una società nella quale vi fosse uguaglianza e parità tra i sessi. Rifiutando ogni tipo di gerarchizzazione e ponendo la cultura dell'immagine su un piano univoco, la donna avrebbe finalmente avuto modo di uscire dalla "prigione romantica", all'interno della quale era da sempre stata reclusa.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Ibidem.*

4.3.4 *Esistono veramente una creatività e un'arte 'al femminile'?*

Indagare sulla presenza di un tipo di creatività al femminile divenne una necessità sempre più impellente per far sì che la donna ottenesse in qualsiasi modo un certo livello di legittimazione anche nel mondo dell'arte. In ogni caso molte furono le critiche e le teoriche che ne misero in dubbio l'effettiva presenza, chiedendosi se esistesse uno specifico femminile nell'arte o piuttosto una linea temporale di continuità nella produzione femminile, facendo riferimento anche a quelle che erano le opere di artiste americane come quelle di Judy Chicago e Miriam Schapiro, che testimoniavano uno sforzo di costruire e identificare un'iconografia precisa centrata sull'organo sessuale femminile come elemento essenziale dell'essere donna, una metafora della sua sessualità e della sua identità femminile. Basti pensare ad esempio a *Dinner Party*.

Una delle critiche che effettivamente si interrogò su tale questione fu Lea Vergine¹⁶¹ che sollevò un dibattito anche in Italia, chiedendosi se effettivamente la creatività fosse una prerogativa esclusivamente maschile e nata dall'uomo. Si domandava infatti «...cosa significa 'femminile' in arte? Esiste forse un sesso specifico della creatività? Dipingere sarebbe mutuato attraverso canoni maschili? ... ».¹⁶²

¹⁶¹ Lea Vergine (Napoli, 5 marzo 1936- Milano, 20 ottobre 2020), all'anagrafe Lea Buoncristiano, è stata una critica d'arte, saggista e curatrice d'arte italiana, ma soprattutto fu una delle figure d'avanguardia nel panorama femminile della critica, assieme a Carla Lonzi. Come fece lei, diede una scossa a quello che era il panorama artistico culturale italiano che era dominato da una visione assolutamente patriarcale e maschilista. Di lei sono famosi gli studi sull'azione performativa, confluiti nel saggio del 1974 intitolato *Il corpo come linguaggio*, ma anche sul ruolo protagonista dimenticato delle donne nell'arte con lo scritto *L'altra metà dell'avanguardia*, di cui curò una mostra dallo stesso titolo. Un altro celebre saggio è *Body Art e storie simili*. Negli anni Sessanta si sposò con il designer Enzo Mari, stando al suo fianco fino alla morte, sopraggiunta ad ottantadue anni nell'ottobre dello scorso anno; Nastro, S., *È morta la curatrice e critica d'arte Lea Vergine*, «Artribune», 20/10/2020, < <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/10/e-morta-la-curatrice-e-critica-darte-lea-vergine/>>, (ultimo accesso: 15/06/2021).

¹⁶² Vergine, L., testo introduttivo alla Cartella di Grafiche edita dalla Libreria delle Donne nel novembre del 1975.

Alla questione sollevata da Lea Vergine, rispose lo storico e critico d'arte Giovanni Lista con una lettera pubblicata nel catalogo della mostra *L'altra metà dell'avanguardia* nella quale affermò:

L'arte è come gli angeli, non ha sesso. Al livello dell'opera, che è sempre autonomamente perentoria, esistono piuttosto i sessi dell'arte che non sempre corrispondono al sesso dell'artista. [...] L'esistenza di un sesso storico dell'arte, appartenente alla cultura e non alla natura, è invece fuori discussione.¹⁶³

Ricerca un'identità culturale e quindi artistica specifica della donna, non significava necessariamente individuare una modalità espressiva o linguistica propria delle opere delle artiste, distinguendole così da quelle degli uomini. Si trattava piuttosto di riconoscere alla donna la stessa medesima possibilità di esprimersi e di praticare l'arte così come gli uomini, affermandosi come artista. Ma ciò non avrebbe impedito ad una donna artista che lo volesse, di eseguire una riflessione personale esplicitamente 'femminile' sulla propria identità, opponendosi e distaccandosi così dal canone tradizionale 'maschile' in diversi e svariati modi.¹⁶⁴

Al giorno d'oggi alla domanda "Esiste una creatività di tipo 'femminile'?" le critiche risponderebbero come in passato e come rispose anche Lista: non esiste un'arte femminile o un tipo di linguaggio che sia proprio degli individui di sesso femminile. Come direbbe anche Roberta Valtorta, la creatività nel suo profondo non è né maschile né femminile, ma «confusamente, misteriosamente e per certi versi inaspettatamente totale».¹⁶⁵ Ciò di cui si è certi, è che negli anni Sessanta e Settanta esistevano comunque degli aspetti in comune nella produzione di diverse artiste, ma ognuna di loro si esprimeva mediante i mezzi e le tecniche che riteneva più opportuni per veicolare il messaggio da trasmettere al pubblico. L'arte non ha mai avuto sesso e tutt'ora non fa distinzioni di sesso, ma gli artisti sì e il problema principale era ed è sempre da far risalire alla società, alla cultura e alle strutture istituzionali che hanno trasmesso, trasmettono e propagano ancora oggi

¹⁶³ Lista, G., *Parigi, 18 febbraio 1979, Cara Lea Vergine*, lettera pubblicata in Vergine, L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Milano, Mazzotta, 1980, p. 20.

¹⁶⁴ *Varie declinazioni*, in Casero. *Gesti di rivolta*, p. 24

¹⁶⁵ Valtorta, R., *Il contributo delle donne alla fotografia in Italia*, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di N. Leonardi, Torino, Agorà Editrice, 2001, p. 10.

specifici messaggi che vengono in qualche modo inculcati al popolo.¹⁶⁶ I modi che le donne artiste potevano utilizzare per opporsi al canone tradizionale, secondo Griselda Pollock, erano differenti e davano vita comunque ad un tipo di arte fatta *dalle* donne e nella quale si inscriveva la differenza sessuale. E come ha affermato anche Francesca Pasini, essere una donna artista non significa dimostrare una parzialità diversa da quella maschile, quanto piuttosto «rendere visibile un punto di vista non complementare».¹⁶⁷

4.3.5 *La necessità di riscrittura di una storia dell'arte 'al femminile'*

Assieme ad «Effe», principale organo di diffusione del pensiero femminista, un'altra importante testata italiana con frequenza trimestrale, aperta anche al contributo e al pensiero maschile, fu «Donna Woman Femme», brevemente «D.W.F.» [immagine 17], fondata nell'autunno del 1975.¹⁶⁸ Il numero di luglio-settembre del 1976 fu estremamente significativo ed importante, dal momento che per la prima volta fu reperibile ed accessibile la traduzione in italiano del saggio di Linda Nochlin, occasione questa per riflettere sulla sua ricezione di allora nel nostro Paese, anche se comunque la pubblicazione ufficiale in lingua italiana del saggio della teorica americana è da far risalire al 1977. Coi che si occupò della traduzione fu Maria Grazia Paolini, la quale ne approfittò per inserire un suo commento a proposito nelle pagine successive.¹⁶⁹

Paolini sottolineò l'importanza significativa del contributo di Nochlin, per quanto concerne gli aspetti teorico, pratico e storico della sua ricerca, infatti sostenne il metodo utilizzato dall'americana nel valutare l'attività artistica femminile. L'unica differenza sostanziale fu che Paolini avrebbe esaminato e preso in considerazione anche altre epoche come il Medioevo, sottovalutate invece da Nochlin, quindi propose un'estensione delle tesi della teorica americana, per una contestualizzazione temporale maggiormente esaustiva della vicenda estetica in generale e per fornire una prospettiva più completa ed efficace del quadro artistico. Inoltre, a differenza di Nochlin, Paolini non propose di

¹⁶⁶ D'Inca, L., "Soggetti Nomadi". *Identità artistiche e di genere negli anni Novanta*, tesi di laurea magistrale, Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012-2013, relatore Portinari, S., p.35.

¹⁶⁷ Pasini, F., *I passi pensanti delle donne. Rendere visibile un punto di vista non complementare*, «FlashArt», XXIII, 157, estate 1990, p. 120.

¹⁶⁸ «D.W.F.» è una rivista femminista di pensiero e pratica politica che dal 1975 pubblica ogni trimestre, grazie ad Annarita Buttafuoco. Fin dai primi anni «D.W.F.» è veicolo di importanti voci di autrici italiane e straniere, uno spazio utile per dare voce alle culture del femminismo. Dal 1986 divenne una rivista di politica femminista e nel 2020 è stata digitalizzata, con la possibilità di reperire articoli online; < <https://www.dwf.it/chi-siamo/> >, (ultimo accesso: 17/06/2021).

¹⁶⁹ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 36-37.

scegliere una “tendenza” in particolare, quanto piuttosto l’impegno per acquisire una conoscenza storica.¹⁷⁰

Relativamente riguardo l’Italia, Paolini riferì quella che era l’attività di Anne-Marie Sauzeau Boetti che in quegli anni, mediante le sue pubblicazioni, aveva contribuito a gettare attenzione, curiosità ed interesse nei confronti delle artiste e della loro produzione. Nello specifico nel 1976 pubblicò su «Data»¹⁷¹, altra importante rivista d’arte nata in quegli anni, un articolo notevole, ovvero *L’altra creatività*¹⁷², riprendendo così il dibattito al centro dell’attenzione da qualche anno. Come già precedentemente anticipato, nonostante l’articolo fosse per lo più dedicato alle artiste americane e alla loro generale rabbia, è importante perché Sauzeau Boetti distinse per la prima volta la produzione femminile sotto un’ottica di entità generale.¹⁷³ Inoltre, chiarì quello che era il piano su cui si collocavano le migliori esperienze delle italiane, affermando come:

femminismo è ricerca intima della propria identità esiliata, prima ancora che rivendicazione di diritti civili. Oltre la dimensione un po’ pedestre benché vitale del riformismo, la mappa dell’arte delle donne americane offre oggi un altro respiro, molto più ampio e rinnovato. Un salto qualitativo è stato fatto, uno spostamento della questione a livello filosofico e linguistico. Le culture non sono di sesso neutrale. Quella nella quale viviamo è di stampo maschile.¹⁷⁴

Paolini trovò quindi la spiegazione alle numerose difficoltà incontrate dalle artiste e teoriche, ovvero che il loro lavoro al tempo non aveva ancora trovato una legittimazione, così come non possedeva modi e linguaggi definiti, se non quelli strettamente legati alla

¹⁷⁰ Paolini, M. G., *Note metodologiche*, «DWF», n.4, 1976; < <https://www.dwf.it/rivista/dwf-anno-i-n-4-1976/> >, (ultimo accesso: 17/06/2021).

¹⁷¹ «Dataarte» fu una rivista d’arte nata negli anni Settanta, proponendosi come un *database* degli eventi di arte contemporanea in presa diretta. Il progetto di «Data» nacque da Tommaso Trini, che si avvale di diversi collaboratori come storici e critici dell’arte che pubblicarono continuamente i loro saggi e dibattiti. Tra di essi Mirella Bandini, Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Daniela Palazzoli, Filiberto Menna e Lea Vergine. La durata di «Data» fu di sette anni e fu chiusa nell’estate del 1978; < <http://www.dataarte.it> > (ultimo accesso: 17/06/2021)

¹⁷² Boetti, *L’altra creatività*, pp. 54-59; < http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_54-59.pdf >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

¹⁷³ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 37.

¹⁷⁴ Boetti, *L’altra creatività*, p. 55; < http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_54-59.pdf >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

vita e alla quotidianità, facenti uso di un linguaggio basato sull'alterità.¹⁷⁵ Secondo Paolini quindi

[...] 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 finalità.¹⁷⁶

Paolini identificò sempre di più la necessità di riscrivere accuratamente la storia dell'arte, offrendo anche alle donne l'occasione di accedere al patrimonio della simbologia che da sempre le era stato sottratto. Se Nochlin individuò nelle istituzioni sociali il principale problema al suo quesito, Paolini sostenne la posizione dell'americana, proponendo un'"arte nuova" in grado di portare ad un cambiamento significativo e concreto su queste istituzioni e in generale sulla cultura. Come ha affermato anche Marta Seravalli, l'idea proposta da 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'».¹⁷⁷

Quello che si verificò in Italia fu una tendenza simile, se non addirittura parallela a ciò che si verificò negli Stati Uniti, vale a dire la definizione di quel bisogno, quella volontà, quella necessità di riscrivere la storia dell'arte includendovi all'interno anche il contributo di tutte quelle donne dimenticate o non considerate perché ostacolate dal sistema, conducendo anche qui una battaglia contro gli stereotipi diffusi e dimostrando così come anche le donne possedessero abilità e capacità pari all'uomo.¹⁷⁸ In questo contesto si collocano delle pubblicazioni significative come ad esempio *L'arte cambia sesso* di Elsa Emmy, un libro che, influenzato anche da quanto avanzato da Nochlin, proponeva ancora di affrontare il problema della donna sotto diversi aspetti, per individuare quelle che erano le cause più profonde della sua assenza storica nell'arte e nei principali movimenti artistici. In questo saggio Emmy analizzò la donna in tutte le sue sfaccettature e vicissitudini, concludendo come i problemi della donna artista fossero gli stessi di

¹⁷⁵ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 37.

¹⁷⁶ Paolini, *Note metodologiche*, p. 167; < <https://www.dwf.it/rivista/dwf-anno-i-n-4-1976/> >, (ultimo accesso: 17/06/2021).

¹⁷⁷ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 38.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

qualsiasi altra donna che tentava di trovare un modo per esprimersi ed affermarsi, al di là del ruolo subalterno e dei luoghi comuni che la società le imponeva.

4.3.6 *La 'Linda Nochlin' italiana: Simona Weller, il «complesso di Michelangelo» e la questione della creatività*

Marta Seravalli ha individuato Simona Weller come colei che fornì il contributo più consistente e razionale in merito alla questione della partecipazione della donna nella storia dell'arte, concorrendo così ad alimentare il dibattito femminista all'interno del sistema dell'arte. Tra il 1974 e il 1975, Weller compì quella che fu a tutti gli effetti la prima indagine relativa alla presenza delle donne nell'arte italiana del Novecento, concretizzandosi nel 1976 in un libro dal titolo *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento* [immagine 18], considerato come uno degli episodi più importanti della stagione del neofemminismo italiano, soprattutto per quanto riguarda l'incontro e il rapporto tra arte e militanza.¹⁷⁹ Il libro, già precedentemente accennato come una raccolta di interviste e testimonianze di buona parte delle artiste, critiche e galleriste italiane attive dall'inizio del secolo fino all'anno della pubblicazione, aveva come scopo quello di mettere in evidenza il 'ritardo' italiano nell'affermazione delle donne artiste, proponendo così un'indagine ad ampio raggio del sistema dell'arte.¹⁸⁰

Frutto di un'esigenza personale dell'autrice che prima di tutto era una pittrice, il libro si suddivide in quattro parti: dopo una breve introduzione da parte di Weller e una prefazione nella quale il marito e critico Cesare Vivaldi rintracciò le origini dell'idea del 'genio' all'interno del pensiero romantico e idealista, la prima sezione si compone di una serie di racconti e di interviste ad artiste, critiche e studiose, tra cui la già citata Titina Maselli, ma anche Antonietta Raphaël, Bice Lazzari e Palma Bucarelli; la seconda sezione riguarda le circa duecentocinquanta risposte fornite ad un questionario in dieci punti impostato da Weller stessa; la terza sezione riporta un gruppo di testimonianze e citazioni tratte da articoli di giornale, interviste e dichiarazioni, mentre la quarta e ultima sezione non è altro che un apparato di schede bio-bibliografiche di circa duecentosettanta

¹⁷⁹ Weller, S., *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio editrice, 1976.

¹⁸⁰ Vasta, *Donne non si nasce si diventa*, in *Donne. Corpo e immagine*, p. 225.

artiste operanti in Italia.¹⁸¹ Il titolo significativo del libro è spiegato nella prefazione stessa 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 sociale.¹⁸²

Weller non fece altro che interrogarsi su un'eventuale ed effettiva esistenza di un “complesso di Michelangelo”, un problema che impediva alle artiste di esprimersi ed affermarsi. Questo non era altro che un falso pregiudizio, uno stereotipo fondato, secondo il quale non è mai esistita una artista donna con le stesse capacità e potenzialità di artisti del calibro di Michelangelo o di altri grandi nomi. Ciò ovviamente portò come conseguenza alla generazione di una sensazione di inferiorità e incapacità creativa da parte delle artiste che venivano quindi continuamente schiacciate dal peso del mito del ‘genio’. La figura del ‘Grande Artista’ rinascimentale avrebbe quindi originato una mitologia artistica immutabile, all'interno della quale vi era spazio ed era accettata solamente per una prospettiva di tipo maschile.¹⁸³

Come ha spiegato anche Jessica Perna, l'assenza di un equivalente femminile della figura del ‘genio’, del ‘Grande Artista’, o, stando alle parole di Weller, di un ‘Michelangelo’, era anche la manifestazione incontestabile dell'impossibilità delle donne italiane di raggiungere certi livelli di eccellenza nelle arti¹⁸⁴, aspetto già messo in evidenza da Nochlin, la cui questione del ‘genio’ da lei sollevata, è stata poi ripresa alla lettera dalla teorica italiana. Secondo Weller quindi, le donne sono sempre state educate a una situazione di “handicap creativo”, che le ha portate a provare un senso di poca fiducia nei confronti delle proprie capacità, stando sempre su un livello dilettantistico e senza mai spingersi su un grado di tipo professionale.

¹⁸¹ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, pp. 38-39.

¹⁸² Weller, *Il Complesso di Michelangelo*, p. 21.

¹⁸³ Seravalli, M., *Il Complesso di Michelangelo di Simona Weller: un'ipotesi di storia dell'arte delle donne nel decennio del neo-femminismo italiano*, «FlashArt», 18/09/2019, < <https://flash-art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotese-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/>>, (ultimo accesso: 18/06/2021).

¹⁸⁴ Perna, *ARTE PROTO-FEMINIST*, p. 93.

L'autrice ritenne quindi necessaria una presa di consapevolezza dei condizionamenti e delle limitazioni che la donna ha da sempre subito e parallelamente fece forza sul concetto di professionalità come elemento imprescindibile per l'affermazione del proprio lavoro, anche se tale concetto suscitò alcune critiche. Secondo Weller infatti, era proprio la professionalità e la serietà l'unico modo per far sì che la donna artista prendesse finalmente coscienza della sua condizione subordinata, diventando così anche lei protagonista della scena artistica, dove avrebbe dimostrato ed esternato le proprie capacità.¹⁸⁵ Una volta eliminato il "complesso di Michelangelo" la donna artista avrebbe avuto così la possibilità di stabilire un accordo e un rapporto serio con le istituzioni e con il mercato tradizionale, senza dover per forza creare nuove strutture apposite e assolutamente utopiche. Espresse la sicurezza di questo suo punto di vista anche nell'introduzione al suo lavoro:

[...] Io sono convinta, invece, che superati i complessi, la donna artista non deve acquisire solo il diritto di esistere, quindi di essere riconosciuta, ma soprattutto deve arrivare ad avere la possibilità di uno scambio serio con le strutture dell'economia e del mercato. L'utopia d'inventare strutture nuove che scavalchino quelle esistenti è molto suggestiva, ma rischia di rimanere un'utopia, atta a fare gioco degli antifemministi.¹⁸⁶

Non serviva quindi rifiutare per forza il mercato tradizionale, dal momento che la donna ne è sempre stata esclusa. Quello che era necessario fare era piuttosto combattere tutti gli stereotipi e i pregiudizi e uscire dall'ottica che ha obbligato la donna a vedere, a pensare e a vivere sempre seguendo i criteri impostati dagli uomini. In questa citazione è possibile individuare la linea di pensiero di Weller, la quale sosteneva il rifiuto di una presa di posizione separatista, a favore invece di un dialogo con l'esterno: lei infatti adottò una posizione che tentò di superare il radicalismo separatista della prima metà degli anni Settanta a beneficio dell'entrata nel mondo della cultura, evitando così l'annessione dell'esperienza estetica femminile in una nuova cultura alternativa e ghettizzata.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Seravalli, *Il Complesso di Michelangelo di Simona Weller*; < <https://flash--art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotesi-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/>>, (ultimo accesso: 18/06/2021).

¹⁸⁶ Weller, *Il Complesso di Michelangelo*, p. 23.

¹⁸⁷ *Arte e femminismo: vicinanza e lontananza*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 41.

Al tempo stesso, la linea di pensiero di Weller riprese molto anche da quella della femminista radicale Kate Millet, che affermò come il movimento delle donne artiste dovesse essere soprattutto utile per ritrovare quel sentimento di fiducia e speranza nei confronti della propria cultura e nella possibilità di un modo alternativo per rappresentarla.¹⁸⁸ Come si ha modo di constatare, anche in Simona Weller è possibile individuare un parallelismo con le questioni sollevate da Nochlin relative alla questione del ‘genio’, ma soprattutto in questo caso alla storica esclusione della donna dalla storia dell’arte e alla volontà di riscrivere la storia. Se il saggio di Nochlin può essere considerato come un apripista della storia dell’arte femminista statunitense, ugualmente il libro di Weller può essere preso in considerazione come il primo passo dello stesso processo effettuato nel nostro Paese, vale a dire una prima manovra di recupero di tutte quelle artiste italiane dimenticate, con l’obiettivo di riscrivere o meglio ‘decostruire’ la storia dell’arte.¹⁸⁹

La conclusione del libro è un’espressione chiara di quella che era l’idea di politica di Weller e al tempo stesso costituiva un monito di allerta rivolto alle artiste riguardo alcune ‘trappole’ che avrebbero potuto minacciarle, in quanto portavano in primo luogo al rischio costruirsi un’immagine di sé assolutamente sregolata ed emarginata per appropriarsi troppo tardi del personaggio e degli attributi del genio; in secondo luogo portavano al pericolo di rimanere per sempre dentro un’avanguardia ‘di genere’, esclusa sia dal mercato che dal più generale sistema dell’arte; e in ultimo, portavano loro a dover accontentarsi della partecipazione a mostre separatiste, considerate secondo Weller dei veri e propri “ghetti rosa” dove dilettanti e professionisti si mescolavano senza alcun tipo di criterio.¹⁹⁰ Nella primavera del 1977, in occasione della sua presentazione a Roma, la questione sollevata dal libro trovò una prosecuzione e una maggiore legittimazione con l’allestimento di una storica mostra dall’omonimo titolo.

La creatività fu un tema molto dibattuto dalle critiche italiane e in tale contesto anche Simona Weller espresse un proprio parere, nello specifico in un saggio dal titolo *La donna italiana e la creatività*¹⁹¹ inserito all’interno del volume *Il privato come politica* di Gianni Satera. Affermando nuovamente che il generale isolamento femminile dalla società fosse

¹⁸⁸ Timeto, *Il sospetto dell’appartenenza*, p. 149.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Vasta, *Donne non si nasce si diventa*, in *Donne. Corpo e immagine*, p. 225.

¹⁹¹ Weller, S., *La donna italiana e la creatività*, in *Il privato come politica*, a cura di Satera, G., Cosenza, 1977, pp. 193-210.

dovuto principalmente alle condizioni storiche determinate, Weller sottolineò come ciò era causato anche dalla diffidenza della donna nei confronti della propria creatività, poiché da sempre percepita e concepita come privilegio unico maschile. Ecco la spiegazione al senso di sfiducia provato dalle artiste e alla loro reticenza nel cercare di affermarsi a livello professionale. Nell'introduzione infatti chiarì come

Molte mie intervistate, a volte, ma non sempre, femministe militanti, hanno criticato il termine "professionale" riferito al lavoro artistico o critico. Probabilmente hanno respinto soprattutto la possibilità che "anche" il loro lavoro possa entrare nei canali ovvi della comunicazione col pubblico.¹⁹²

La colpa era sempre da far risalire alla società e alle strutture istituzionali che manipolavano la mente di tutti, uomini e donne compresi, individuando soggetti avvantaggiati e soggetti svantaggiati, relegando la donna all'interno di un 'ghetto' e ad esprimersi esteticamente solo a livello dilettantistico. Secondo Weller molte donne erano disposte ad accettare questa condizione, mentre altre invece facevano di tutto per opporsi alla società misogina, contribuendo a mettere maggiormente in evidenza un atteggiamento a dir poco ambiguo:

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 femminista.¹⁹³

¹⁹² Weller, *Il complesso di Michelangelo*, p. 23.

¹⁹³ *Ivi*, p. 201.

4.3.7 Sauzeau Boetti e la questione della «capacità negativa» femminile

Nel 1976, lo stesso anno in cui su «Data» venne divulgato l'articolo *L'altra creatività*, Anne Marie Sauzeau Boetti fece il punto della situazione artistica femminile in Italia mediante il già accennato articolo dal titolo *Negative Capability as Practice in Women's Art*, comparso sul periodico inglese «Studio International» ed indirizzato ad un pubblico straniero.¹⁹⁴ Quello che Sauzeau Boetti volle mettere qui in evidenza fin da subito, fu una significativa apertura da parte della critica d'arte maschile che a partire da quegli anni cominciò a provare un certo interesse e attrazione nei confronti delle artiste e della loro produzione, dimostrando per lo più un atteggiamento di colpa e di torto; ne sono un esempio gli interventi del già citato Tommaso Trini e di Maurizio Fagiolo. Grazie anche a questo 'risveglio' da parte della critica maschile, fu soprattutto a partire dagli anni Ottanta che alcune artiste attive già da tempo ottennero il tanto sperato riconoscimento e notorietà, anche se questa fu una conquista alquanto ardua, dal momento che verso la fine del secolo, ancora qualcuna lamentava una volontà di esclusione e il poco interesse critico nei confronti della produzione artistica femminile.¹⁹⁵

Sauzeau Boetti riferì una sorta di atteggiamento di auto-accusa da parte dei critici d'arte che si rimproveravano a vicenda per aver escluso le donne dalle loro ricerche e dai loro studi, esaltando grandi artiste dimenticate come ad esempio Marisa Merz, oppure artiste come Carla Accardi, che erano state inaspettatamente messe in ombra, nonostante un periodo iniziale di carriera brillante. Dalle poche righe che costituiscono il testo, emerge tuttavia un certo atteggiamento di dubbio, scetticismo da parte di Sauzeau Boetti nei confronti di tutte le dichiarazioni di scusa di questi critici che solo in quel momento riconoscevano il loro sbaglio. Proprio quegli anni, che per Sauzeau Boetti costituivano un consolidamento della riflessione femminista, si conclusero con questo articolo, dove l'autrice mise in risalto questo suo sentimento di scetticismo, rimarcando un controsenso tra arte e politica e dichiarando di non credere nell'arte femminista.¹⁹⁶

È proprio in questa riflessione sull'arte femminista che si può individuare un'altra importante differenza con il contesto statunitense e con l'approccio militante delle critiche americane come Lucy Lippard: se negli Stati Uniti arte, critica e militanza erano unite e coese nel raggiungimento dei medesimi obiettivi di tipo sociale, quindi l'arte femminista era concepita come una realtà integrata alla lotta politica e viceversa,

¹⁹⁴ Sauzeau Boetti, *Negative Capability*

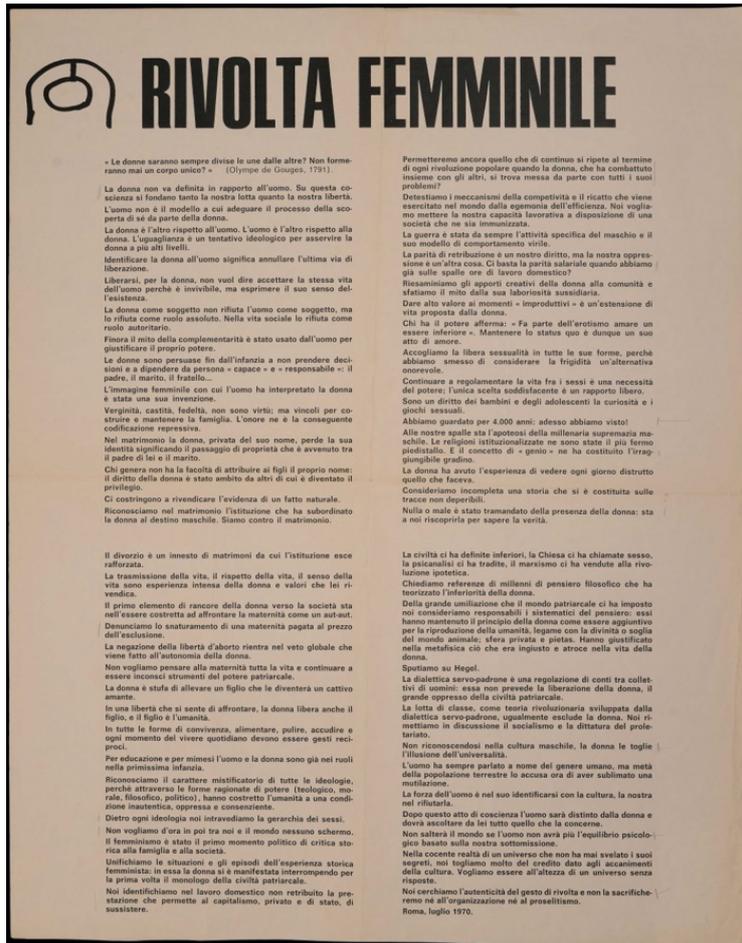
¹⁹⁵ *Rapporti con la situazione artistica contemporanea*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 153.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 154-55.

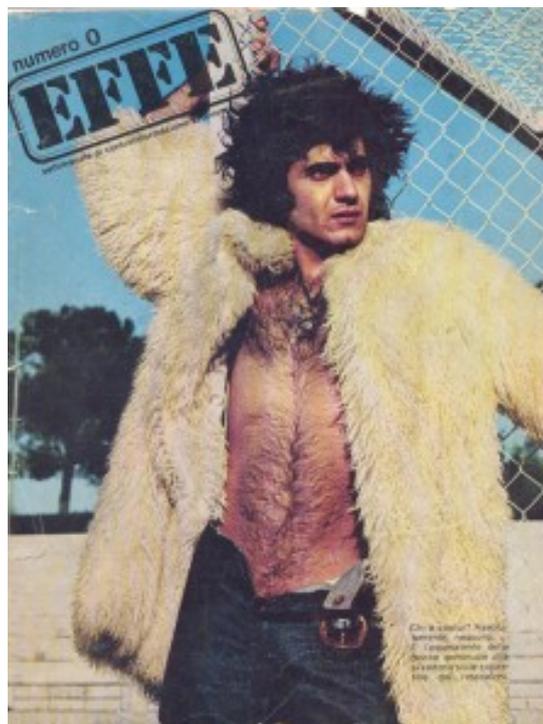
diversamente Sauzeau Boetti evidenziò un atteggiamento generico da parte delle critiche italiane, che affermavano come arte e critica dovessero essere slegate dagli obiettivi di tipo politico e al contrario la politica non poteva immischiarsi nel fluire artistico. Sauzeau Boetti quindi, così come anche Lonzi, era d'accordo riguardo l'impossibilità di fare arte e femminismo insieme, sostenendo l'incongruenza tra arte e politica.

Tematica centrale dell'articolo e che costituì la denuncia sferrata da parte di Sauzeau Boetti, fu lo sviluppo di una sorta di alterità artistica femminile che lei stessa denominò "capacità negativa", intesa come una sorta di linguaggio 'sdoppiato', che la donna artista mise a punto, senza mai riuscire però a staccarsi dal vocabolario artistico usato dall'uomo, al quale rimase sempre indissolubilmente legata. Per tutta la storia, la donna attiva in ambito artistico dovette quindi assimilare 'negativamente' il linguaggio e il vocabolario maschile, senza mai riuscire a crearne uno proprio, vivendo sempre all'ombra della creatività dell'uomo. Conseguenza di tutto ciò, la necessità di una nuova lettura 'in negativo' della produzione estetica femminile, anche se comunque vi fu sempre la volontà non di alterare semplicemente, ma di sconvolgere e trasgredire tutto ciò. Una diversa creatività si sarebbe definita solamente laddove si fosse riusciti a mettere a punto un linguaggio basato sulla differenza e sulla diversità di esperire il mondo esteriore e interiore e il movimento femminista, secondo Sauzeau Boetti, in tutto ciò si poneva non come il fine, ma semplicemente come il mezzo.¹⁹⁷

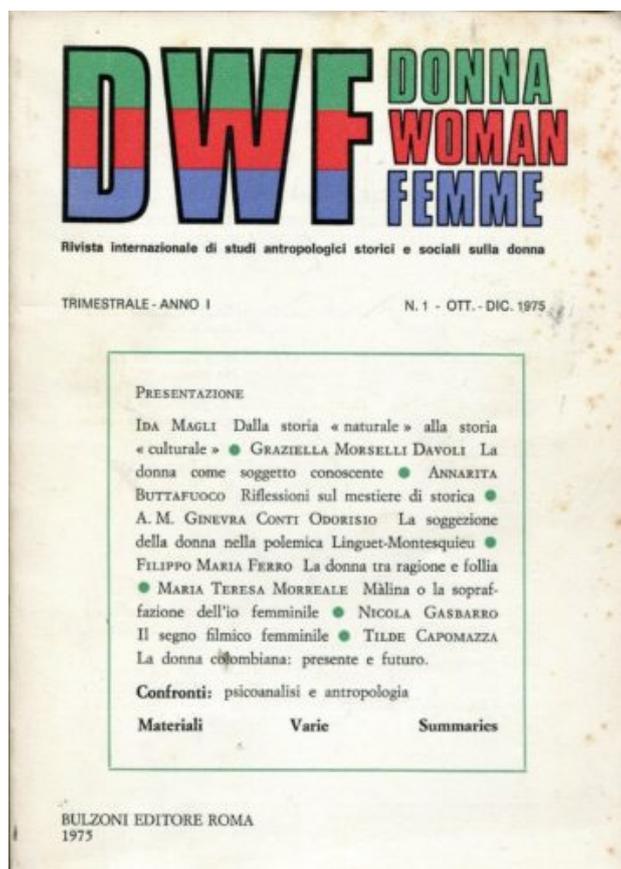
¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 156-57.



[immagine 15] Manifesto di Rivolta Femminile, Roma, 1° luglio 1970.



[immagine 16] Copertina del numero 0 di «Effe», novembre 1973.



[immagine 17] Copertina del numero 1 di «D.W.F.», Roma, ottobre-dicembre 1975.



[immagine 18] Simona Weller, copertina de *Il Complesso di Michelangelo*.

Capitolo quinto

Gli sviluppi dell'arte neofemminista in Italia, le organizzazioni separatiste e le mostre al femminile

[...] È importante quindi [...] cercare noi, oggi,
qual è la possibilità di creare la nostra cultura.
È giusto ricostruire la presenza delle donne nella storia
[...] Se le donne esistono si apre un mercato dell'arte,
con tutte le sue leggi, che le coinvolge.¹

E. Costa

5.1 La fotografia come strumento di indagine e come mezzo per la definizione di una nuova identità

Come già precedentemente anticipato, in Italia non si sviluppò a tutti gli effetti una vera e propria pratica artistica di stampo femminista con le medesime modalità con cui questa trovò invece un fiorente sviluppo in Europa e negli Stati Uniti. Nonostante tutto però, il contesto italiano denotò dei particolari e delle specificità comunque rilevanti e significative. Mentre negli Stati Uniti l'arte femminista trovò un suo veicolo di espressione soprattutto in pratiche artistiche che vedevano un loro consolidamento e una loro completa affermazione soprattutto in quegli anni, quali la Body e la Performance Art, in Italia quella che fu la lotta per l'emancipazione e la liberazione della donna nell'arte si articolò soprattutto tra due poli espressivi diversi e alternativi, vale a dire la pratica fotografica da un lato e la poesia visiva dall'altro, tenendo sempre come centrale per entrambi i linguaggi, la tematica del corpo femminile, che venne però trattata diversamente, con una certa cautela e con meno avvedutezza rispetto al contesto artistico statunitense.

Secondo quanto ha ipotizzato Martina Corgnati, la poca attenzione alla tematica del corpo, che portò a travalicare aspetti quali la trasgressione e l'aggressività, evidenziati invece con impeto dalle americane, così come anche il poco interesse ad esprimersi mediante il linguaggio performativo e la tendenza a prediligere forme di comunicazione costituite da mediazioni e filtri, fu una conseguenza e una caratteristica tipica delle artiste italiane e del loro generale timore di trattare e di porre in risalto la loro specificità,

¹ Costa, E., *Cubiste, dadaiste, surrealiste e...le altre?*, «Quotidiano Donna», 02/04/1980.

causando così un rallentamento delle occasioni di confronto e di lavoro collettivo tra le artiste, anche se comunque l'aspetto cooperativo non venne mai a mancare del tutto. Per le italiane, la fotografia e la poesia visiva si ponevano come i mezzi più adatti per esprimere gli stessi concetti e sferrare le stesse invettive, ma in maniera indiretta, mediata, anche se comunque trasgressiva e protestataria.²

Cristina Casero concentrò i suoi studi sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, interessandosi soprattutto ad indagare i legami che si instaurarono tra la produzione visiva e le questioni sociopolitiche dell'Italia di quei tempi e in particolar modo si dedicò con passione anche all'indagine degli ultimi quarant'anni del XX secolo, focalizzandosi nello specifico sull'immagine fotografica, analizzandola sotto molteplici punti di vista e accezioni. A tal proposito, sono molto utili le sue recentissime pubblicazioni per identificare meglio il panorama artistico femminista di quegli anni in Italia e per comprendere come le diverse artiste scelsero di utilizzare il *medium* fotografico per esporre le problematiche sociali. Ugualmente anche nei saggi e nelle pubblicazioni di Raffaella Perna si può verificare e constatare come la fotografia negli anni Settanta fosse un mezzo che consentiva alle donne di svincolarsi da quella che era la cultura patriarcale, per documentare così aspetti della propria storia personale e delle proprie relazioni.

Gli studi e le ricerche condotte hanno messo in evidenza come in Italia furono soprattutto gli anni Sessanta e ancor di più il ventennio dei Settanta e degli Ottanta, a vedere un ingresso massiccio delle donne nel mondo della fotografia e quindi un loro grande interessamento nei confronti di questa forma d'arte che stava 'esplosando' nella sua popolarità proprio in quegli anni. Raffaella Perna ha spiegato come gli anni Settanta non furono solamente quel decennio in cui si fece più viva e stretta la fusione e la relazione tra arte e femminismo, ma furono anche gli anni in cui si verificò un'accelerazione significativa nella storiografia e nella critica fotografiche italiane. I motivi di questa grande affluenza di donne nel mondo dell'arte e della fotografia sono molteplici e sicuramente influirono anche in piccola parte quelli che erano i cambiamenti radicali e le grandi rivoluzioni sociali, politiche e industriali di quei decenni.

Ma in quel periodo una spinta significativa venne data sicuramente dalla nascita di un grande e generico interesse nei confronti della fotografia, che portò all'organizzazione

² *In Italia dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, in Corgnati, *Artiste*, p. 280.

delle prime mostre basate nello specifico sul rapporto tra arte e pratica fotografica³, consentendo a quest'arte di entrare anche all'interno di grandi rassegne internazionali, come ad esempio la Biennale di Venezia e la Documenta di Kassel, rispettivamente nel 1972 e nel 1977. Il generale interessamento nei confronti della fotografia è stato documentato anche dalle riviste d'arte contemporanea di quegli anni, come «Flash Art», «Bolaffi Arte», «Artforum», che iniziarono a dare spazio ad articoli ed interventi critici regolari sulla fotografia e su temi ad essa correlati.⁴

Un'altra causa alla quale si può far risalire questo ricorso massiccio alla fotografia risiedeva anche in quello che fu il processo di 'smaterializzazione' dell'arte e nella diffusione in quegli anni di pratiche performative che portarono, come conseguenza diretta, la necessità di ricorrere all'immagine fotografica in qualità di "testimone oculare" della realtà. Da non dimenticare comunque come in quel periodo l'arte fosse di fronte ad un grande cambiamento, dove l'abbandono della distinzione tra i diversi *media* fece posto alla nuova condizione di "postmedialità".⁵

Con il decisivo rifiuto della cultura patriarcale e con la promozione di quello che fu il 'femminismo della differenza' di tipo lonziano, le donne sentirono sempre di più la necessità non solo di rivendicare i propri diritti, ma anche di una presa di coscienza di genere e soprattutto avvertirono il bisogno di ragionare e costruire una propria identità, di riflettere sul proprio essere donna, sul proprio corpo e sull'immagine che la donna stessa percepiva di sé e grazie alla quale si riconosceva, vale a dire un'immagine che non nasceva più dallo sguardo e dal pensiero maschile.

Per la donna, soprattutto artista, in quel momento si delineò sempre di più la necessità di cominciare a pensare sé stessa e al proprio vissuto diversamente dall'uomo. Ecco che la fotografia divenne il mezzo ideale per riflettere profondamente sulle pratiche di rivendicazione dei diritti delle donne, uno degli strumenti, se non addirittura 'lo strumento' privilegiato in grado di dare voce a tutti questi bisogni. La fotografia, a tal proposito, permetteva questo tipo di indagine e riflessione profonda sulla propria identità e al tempo stesso consentiva di aggirare quelle che erano le norme universali e astratte

³ Tra queste si ricordano l'esposizione torinese *Combattimento per un'immagine* (1973) a cura di Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli e la serie di mostre incentrate sulle relazioni tra arte e mezzo fotografico, tra cui *Fotografia Creativa* (1970), *Fotomedia* (1974), *Foto&Idea* (1975), *A-photo* (1977), *Foto come analisi* (1977) e *Venezia '79. La Fotografia* (1979).

⁴ Cfr. *Arte femminista e medium fotografico*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 15-16.

⁵ *Ivi.* pp. 17-19.

del linguaggio e del canone tradizionale maschile, per tracciare indelebilmente la strada di una nuova espressività assolutamente distaccata e autonoma dalla tradizione.⁶

La fotografia, intesa quale nuovo *media* di massa, consentiva un uso della macchina fotografica assolutamente libero, soggettivo e anticonformista rispetto alle altre forme d'arte e soprattutto non possedeva una tradizione così secolare come ad esempio la pittura e la scultura, con le quali le donne dovevano ancora per forza confrontarsi. Il linguaggio della fotografia consentiva di riportare la tecnica all'occhio della donna, permettendo quindi un diverso utilizzo che incarnasse nella pratica e nell'atto fotografico stesso tutta l'eredità della propria esperienza, incrinando quindi quel tipo di rappresentazione del mondo ad opera dell'uomo.⁷ Ed è proprio sui concetti di rappresentazione di sé e di definizione di una nuova identità dal punto di vista femminile, che le artiste e le fotografe decisero di indagare.

Durante gli anni Settanta quindi, quando anche in Italia si diffuse sempre di più quella che era la condizione storica di subordinazione della donna, molte artiste si dedicarono alla fotografia come mezzo di indagine di questa situazione, mettendo in atto diversi approcci: anche in questo caso, solamente alcune fecero proprie le idee e le teorie del femminismo, conciliando talvolta la pratica artistica con quella femminista. Sono un esempio di tale posizione fotografe come Paola Mattioli, Verita Monselles e Carla Cerati. Altre invece assunsero una posizione meno definita, forse perché non aderenti fino in fondo alle teorie del femminismo, ma comunque contribuirono a mettere a punto un nuovo punto di vista femminile per osservare la realtà. Grazie alla pratica fotografica fu quindi possibile effettuare un'indagine ravvicinata sulla tematica centrale dell'arte femminista, vale a dire il corpo, inteso come luogo della diversità e dell'identità, dando così vita ad un nuovo linguaggio e ad una nuova immagine della donna, generata da una visione che si muoveva al di fuori dagli schemi e che proponeva un nuovo modo per riconoscersi.⁸

Nuovamente e anche in questo contesto si verificò quindi un passaggio assolutamente importante e significativo, già riscontrato in ambito statunitense: così come avvenne nel campo della Performance e nella Body Art, anche nella pratica fotografica la donna artista

⁶ Cfr. Casero, C., *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Un percorso nelle collezioni del MUFOCO con qualche divagazione*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, a cura di Casero, C., Milano, Postmedia, 2021, p. 24-26.

⁷ *Ivi*, pp. 26-27.

⁸ *Ivi*, pp. 27-31.

passava da una condizione di 'subordinazione' a una di 'azione', ovvero da oggetto passivo a soggetto attivo della rappresentazione, come colei che non si poneva solamente dietro l'obiettivo della macchina fotografica, ma anche davanti, in qualità soggetto delle proprie fotografie. La testimonianza rilasciata da Carla Cerati è a tal proposito molto significativa:

[...] una macchina sul cavalletto avrebbe dovuto ritrarre me in movimento. In questo modo non avrei dato che una visione parziale del mio lavoro, avrei annullato quella che ritengo la mia prerogativa, e cioè i miei continui, progressivi spostamenti rispetto al soggetto; non solo: io non sarei stata più un occhio, un cervello, una sensibilità dietro l'obiettivo, ma un soggetto davanti a esso.⁹

La donna smetteva così di essere l'oggetto subalterno della visione, della raffigurazione e del desiderio dell'uomo, dimostrando la capacità di rientrare finalmente in possesso del proprio corpo, della propria sessualità e della sua rappresentazione simbolica. Ciò specialmente mediante pratiche, come autoritratti fotografici e autoscatti, che consentivano di riconoscersi non solamente come donna, ma anche come 'altro da sé', quindi come diversa dall'uomo.¹⁰ Grazie alla macchina fotografica, la donna dimostrava in tal senso una capacità, un'innovazione e un'abilità maggiore rispetto all'uomo artista, ma comunque 'diversa', soprattutto per questo uso innovativo, espressivo e alternativo del mezzo fotografico.

Le artiste non fotografavano solo sé stesse, ma anche altre donne, talvolta fotografe a loro volta¹¹, innescando così un processo che Cristina Casero ha identificato come assolutamente importante e fondamentale e che solamente la pratica fotografica consentiva: guardando un'altra donna attraverso un obiettivo si innescava un vero e proprio meccanismo di indagine, ma anche di autocoscienza e soprattutto di rispecchiamento reciproco e collettivo, inteso come possibilità di riconoscere sé stesse nella donna immortalata nella foto, ritrovando in essa similitudini e somiglianze.¹²

⁹ Cerati, C., *Immagini di donne: professione fotografa*, in *Sicof '77. Sezione culturale a cura di Lanfranco Colombo*, catalogo della mostra, (Milano, 19-27 marzo 1977), p. 100.

¹⁰ *Arte femminista e medium fotografico*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 19.

¹¹ Un esempio è Carla Cerati che fotografò Paola Mattioli, preferendo raccontare quindi le vicende di questa fotografa piuttosto che quelle della sua vita personale.

¹² Cfr. *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, pp. 33-35.

Si trattava di un sentimento che era generalmente comune in quegli anni tra le femministe e che veniva esternato con la pratica dell'autocoscienza, quindi anche artiste e fotografe sentirono la necessità di confrontarsi in qualche modo, cercando di immaginarsi e di percepirsi in una condizione diversa e alternativa, ma soprattutto antagonista rispetto al sistema.¹³ Come ha notato anche Roberta Valtorta, la «scoperta del sé, del proprio corpo e del proprio immaginario, e scoperta del linguaggio della fotografia coincidono: in questo senso la fotografia si fa, tipicamente, strumento di indagine esistenziale», oltre che strumento politico.¹⁴

Per artiste e fotografe italiane, così come anche straniere operanti in Italia¹⁵, come Suzanne Santoro, Tomaso Binga, Marcella Campagnano, Nicole Gravier, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Paola Mattioli, Verita Monselles, Anna Oberto e Cloti Ricciardi, il mezzo fotografico divenne un potente e prezioso strumento per sfidare l'immagine stereotipata della donna che veniva diffusa nella cultura visuale occidentale, permettendo loro di muoversi su un doppio binario: da una parte, attraverso la fotografia, portavano in primo piano il corpo femminile per esplorarne le potenzialità, i limiti, i desideri, alla ricerca di una dimensione identitaria non più alienata e soprattutto liberata da codici maschili che dettavano regole di comportamento e socializzazione. Dall'altro lato, la fotografia consentiva loro di demistificare le ideologie che venivano trasmesse dalle stesse immagini dei corpi di donne.¹⁶

L'attenzione nei confronti di queste sperimentazioni e pratiche estetiche basate sul corpo o su *media* come video, film, fotografia, che interessarono l'arte femminista italiana, vide però un drastico calo già partire dagli anni Ottanta, quando vi fu una chiusura maggiore del sistema dell'arte nei confronti della donna e un parallelo ritorno alla figurazione e a correnti pittoriche caratterizzate da un recupero di quello che era il ruolo tradizionale dell'artista.¹⁷ Ma, nonostante tutto, la fotografia svolse un ruolo assolutamente fondamentale nell'ambito dell'arte femminista italiana, poiché diventò un mezzo ben

¹³ *Un libro, una mostra* (introduzione) in Casero, C., *Gesti di rivolta- Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per l'enciclopedia delle Donne, 2020, p. 9.

¹⁴ Valtorta, *Il contributo delle donne alla fotografia in Italia*, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di Leonardi, N., Torino, Agorà Editrice, 2001, p. 15.

¹⁵ L'alto numero di artiste provenienti dall'estero e che si stabilirono in Italia per indagare sull'identità femminile, sottolinea quello che fu l'apporto dell'esperienza femminista internazionale all'interno del contesto artistico italiano. Tra queste si ricordano in particolar modo Suzanne Santoro, Stephanie Oursler, Verita Monselles, Iole de Freitas, Nicole Gravier e Francesca Woodman.

¹⁶ Perna, R., *Another Measure: Photography and Feminist Art in Italy*, «Photography & Culture», 13, n. 1, marzo 2020, pp. 108-09.

¹⁷ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 91.

padroneggiato dalle donne, così come utile e adatto per denunciare le discriminazioni che loro stesse subirono da parte delle rappresentazioni mediatiche. Grazie alla fotografia, le donne riuscirono a dare voce ad un corpo da sempre rimosso dalla cultura patriarcale e sostituito da stereotipi fatti a misura d'uomo, permettendole di immergersi al meglio nella vita e nelle sue incongruenze, con un'abilità tale da mettere in evidenza gli ostacoli e segnalare errori e ingiustizie in modo assolutamente ineguagliabile.¹⁸

5.1.1 *Il ritratto fotografico per decostruire ed eliminare gli stereotipi e reinventare la femminilità*

La tecnica dell'autoritratto o del ritratto fotografico è considerata come una parte fondamentale e integrante di quel processo di autocoscienza che negli anni Sessanta-Settanta veniva messo in atto dalle donne e dai gruppi di femministe per indagare sulle proprie esperienze di vita e sul rapporto reciproco con la società. Al tempo stesso per le donne, fotografarsi poteva essere vista come una vera e propria "impresa schizoide", grazie alla quale potevano fare esperienza di quella che era l'abissale differenza tra il modo di vedersi e di percepirsi da un lato e dall'altro lato il modo in cui il mondo e la società in generale le vedeva. L'autoritratto fotografico, in tal senso, assunse la valenza di una tecnica efficiente in grado di riprodurre la visione stereotipata altrui, ma anche capace di sovvertire e rovesciare questo sguardo, facendo sì che le donne auto-proiettassero in modo attivo la propria personale visione di sé, quindi mostrando 'come' avrebbero voluto in realtà apparire agli altri.¹⁹

All'epoca per un'artista e in generale per una donna, l'autoritratto fotografico costituì quindi una pratica utile ed efficace per riappropriarsi di quella immagine sepolta di sé, continuamente vittima del maschilismo e da sempre oggetto dello sguardo e della rappresentazione altrui. Al tempo stesso fu un mezzo utile per ripensare ai canoni della rappresentazione fotografica del corpo della donna, riflettendo contemporaneamente sullo sguardo che le donne rivolgevano a sé stesse e al mondo. In tale contesto, pratiche quali cambi di identità, travestimenti e la creazione di immagini raddoppiate allo specchio, divennero dei modi utili per dimostrare la mutevolezza di sé, ma soprattutto per mettere in crisi una volta per tutte le immagini delle identità maschile e femminile, dettate dalla società e dalla moda del tempo.

¹⁸ Muzzarelli, F., *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, p. 48.

¹⁹ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 65.

In questo contesto, l'esperienza dell'artista e fotografa Marcella Campagnano²⁰ è assolutamente significativa. Stando a quanto riporta la sua testimonianza nell'intervista su «Flash Art» effettuata da parte di Marco Scotini, la sua ricerca e la sua lotta personale iniziarono intorno alla metà degli anni Sessanta quando, una volta conclusi gli studi di pittura all'Accademia di Brera, si rese conto di quanto fosse disagiata intraprendere la strada dei linguaggi artistici storicamente definiti dal maschio. Decise così di ricorrere ad un mezzo più neutro e non ancora contaminato dal genere per aprirsi al dialogo con le sue simili e scelse a tal proposito la fotografia, quale strumento di indagine utile per registrare e annotare il mutamento dell'identità nel corpo e nel soggetto femminile, giungendo così a sviluppare il suo lavoro in modo assolutamente originale e singolare all'interno del più ampio contesto della pratica artistica femminista dei primi anni Settanta.

Il punto di partenza della ricerca e della produzione di questa fotografa fu sicuramente la volontà di decostruire il canone femminile dell'epoca, disegnato esclusivamente dalla società patriarcale e tradizionalista. La tecnica che utilizzò e che padroneggiò maggiormente fu appunto l'autoritratto fotografico, inteso non solo come mezzo di denuncia sociale e di indagine sul genere, ma anche come strumento utile per giungere ad un tentativo di ridefinire una volta per tutte l'immagine femminile.²¹ Nel 1974 fu autrice di un ciclo fotografico di taglio documentaristico molto importante, che voleva sottolineare come i ruoli messi in scena dalle donne non fossero altro che delle costruzioni inventate e imposte dalla società patriarcale e frutto dell'oggettivizzazione dello sguardo maschile. La serie in questione venne intitolata appunto *L'invenzione del Femminile: RUOLI* [immagine 19] e venne pubblicata nel 1976 in *Donne immagini*, uno dei libri fondamentali della storia del femminismo, scritto da Campagnano stessa come primo numero della collana femminista *Donne Contro*. La serie venne inoltre successivamente

²⁰ Marcella Campagnano (Milano, 1941) negli anni Sessanta si formò e studiò pittura all'Accademia di Brera a Milano. Contemporaneamente assunse anche la fotografia come mezzo di indagine, sviluppando il lavoro in modo singolare entro il contesto della pratica femminista degli anni Settanta. All'inizio di quel decennio, entrò a far parte del Collettivo femminista di Via Cherubini a Milano, il quale decise di mettere a punto un progetto sull'identità femminile e con le sue compagne diede vita al progetto dei *RUOLI*; Hahn, D., *Marcella Campagnano. The Invention of Femininity*, in *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s. The SAMMLUNG VERBUND Collection*, Vienna, a cura di Schor, G., Monaco-Londra-New York, Prestel, 2016, p. 217-19.

²¹ Scotini, M., *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*, «Flash Art», 27/05/ 2019; < <https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/> >, (ultimo accesso: 05/07/2021).

esposta in *Venezia '79. La Fotografia*, una delle prime rassegne veneziane sulla fotografia di donne.²²

Per il suo ambizioso progetto sull'identità femminile, Campagnano decise di coinvolgere e farsi aiutare da alcune amiche, colleghe e compagne del Collettivo femminista di Via Cherubini, gruppo milanese di autocoscienza del quale lei stessa faceva parte. Assieme ad esse trasformò il soggiorno di casa sua in un set fotografico improvvisato e temporaneo, dove ognuna di loro impersonava diversi *cliché* che la società italiana del tempo riconosceva alla donna - madre, moglie, prostituta, sposa, casalinga, amante, ... - cambiando di volta in volta i vestiti e gli accessori da indossare. Questo continuo e repentino cambio di travestimenti e di ruoli, voleva sottolineare la persistente trasformazione di identità che le donne all'epoca dovevano convenientemente attuare in base alle situazioni, ma al tempo stesso tale pratica era un modo utile per prendere coscienza e riflettere sull'improbabile identità femminile.

Raffaella Perna ha chiarito come l'atto di mascheramento e travestimento che precedeva la posa fotografica, costituiva un vero e proprio 'rituale' per immedesimarsi meglio, per entrare in modo più profondo nei panni della figura stereotipata che si andava a rappresentare, simulandone quasi scherzosamente e con un tono ironico i gesti, le pose e le espressioni, acquisiti attraverso l'imitazione. Al tempo stesso, facendosi aiutare dalle altre compagne in questi processi di preparazione, si attivava quel meccanismo di 'riconoscimento' e 'rispecchiamento', derivante dalla pratica femminista delle sessioni di autocoscienza.²³ Ripensando a questa esperienza in *Donne immagini*, la sorella Lidia Campagnano ha infatti sottolineato come «Il porsi di fronte all'obiettivo ha significato spesso il desiderio di verificare e articolare il rapporto fra l'immagine di sé che ciascuna donna cerca di avere e l'immagine che l'obiettivo, lo sfondo, lo sguardo di altri le assegnano».²⁴

Similmente in quel periodo riflettevano le americane, decostruendo quelli che erano i canoni stereotipati dettati ad esempio dalla moda del tempo, facendo però uso delle immagini provenienti dall'universo mediatico, come ad esempio le riviste o ricorrendo direttamente alla performance e all'uso diretto del corpo. Nello stesso anno, Martha Wilson dava vita alla serie *A Portfolio of Models*, dove l'artista stessa assumeva rispettivamente le medesime identità femminili stereotipate, senza però avvalersi

²² *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 66.

²³ *Ivi*, pp. 66-67.

²⁴ Campagnano, L., in Campagnano, M., *Donne immagini*, Milano, Moizzi Editore, 1976.

dell'aiuto di altre donne. Nel progetto di Martha Wilson venne quindi a mancare quello che era l'importante aspetto della collettività, della collaborazione e del rispecchiamento reciproco tra donne.²⁵ Al tempo stesso, come spiega anche Marina Becchetti, cadeva quello che era il meccanismo di separazione tra chi fotografa e chi era fotografato.

Normalmente siamo abituate a guardare una fotografia come se il fotografo ci facesse vedere attraverso il suo occhio una parte di realtà al di fuori di noi, nella quale non siamo comprese. Nelle foto di Marcella io vedevo il tentativo di rompere questa netta separazione tra soggetto e oggetto. Non si può non sentire che la propria storia di donna riguarda la storia di quelle donne e viceversa, e tale consapevolezza fa scattare contemporaneamente reazioni di identificazione e di rifiuto.²⁶

Come suggerisce Cristina Casero, il progetto di *Ruoli* non nacque all'improvviso, bensì da un periodo di profonda riflessione da parte di Marcella Campagnano. Esso infatti, fu preceduto da un'altra importante serie ovvero *Donne per la strada*, ritratti fotografici di donne scattati per le vie di Milano, relativi al primo periodo di attività di Campagnano, con i quali la fotografa volle esporre il problema del corpo femminile mercificato. Vennero fotografate donne di diverse generazioni, età e classi sociali, ritratte frontalmente e con lo sguardo rivolto verso l'obiettivo, mentre alle loro spalle, contrariamente al grigio piatto della moquette che costituì la parete di sfondo in *Ruoli*, comparivano i segni tipici della realtà urbana, come manifesti, muri, vetrine di negozi, affissioni e graffiti.

Nella natura intrinseca delle immagini fotografiche di Campagnano, emergono anche gli atteggiamenti di tensione e di affettività che si verificarono all'interno dei gruppi di autocoscienza, ai quali l'artista partecipò mediante il collettivo milanese di Via Cherubini che, così come gli altri gruppi della città, indagò e rifletté sul rapporto tra sessualità, corpo e psicanalisi. Emerse ben presto la necessità di mettere a punto una nuova pratica fotografica in grado di rivedere, rivoluzionare e rivisitare il processo stesso dell'atto di fotografare, prevedendo uno scambio di ruoli e funzioni.²⁷ Consapevolmente ci si

²⁵ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 67-68.

²⁶ "Donne immagini" *fotografia di denuncia*, a cura di Becchetti, M., «Effe», IV, n. 5, maggio 1976, p. 40; < <http://efferivistafemminista.it/2015/01/donne-immagini-fotografia-di-denuncia/> >, (ultimo accesso: 06/07/2021).

²⁷ Su tale aspetto Marcella Campagnano scrisse: «Con le nostre esperienze abbiamo tentato di chiarirci se esisteva la possibilità di uscire dagli stereotipi che fanno della velocità di sguardo e della sapiente regia di ripresa i momenti forti e qualificanti di ciò che viene normalmente considerato il lavoro fotografico. Nascono così le nostre immagini che non sono certo il risultato di chissà quali sapienti appostamenti e

allontanava così dal modello messo a punto da Henri Cartier-Bresson, dove il soggetto ritratto non mostrava alcun tipo di consapevolezza né partecipazione allo scatto e all'azione stessa del fotografare.²⁸ A tal proposito, su «Effe», Lidia Campagnano scrisse come

L'estraneità rispetto ai mezzi tecnici e ai linguaggi è la nostra marginalità rispetto al mondo della produzione sia della cultura che delle merci. Un rapporto diverso con la fotografia, con la parola scritta, con la cultura insomma, è la possibilità di fare una riflessione e di esprimersi su un qualcosa che si vive e si trasforma insieme e collettivamente.²⁹

Il lavoro complessivo di Marcella è stato quindi quello di riappropriarsi, in qualità di donna, di un linguaggio e di un mezzo tecnico, quale appunto la fotografia, non tanto per riottenere un proprio posto nella realtà e nel mondo artistico maschile, quanto per far riflettere sulla sua esperienza femminista, intesa come un'esperienza sia individuale che collettiva.³⁰ L'aspetto e l'importanza della collettività e della dimensione partecipativa, che divenne 'performativa', fu messa in evidenza anche in una mostra allestita pochi anni dopo la pubblicazione della serie, nel giugno 1979, in concomitanza con la rassegna espositiva promossa a Milano dal Collettivo di e che si tenne presso la galleria Porta Ticinese. In tale occasione Campagnano allestì una sorta di studio di posa, dove con una Polaroid fotografò chiunque lo volesse, accelerando quindi quelle che erano le tempistiche e accorciando drasticamente i tempi tra la ripresa e la stampa. In questo modo diede vita ad un'esperienza effettuata in tempo reale, ma soprattutto diede l'occasione a chiunque di immedesimarsi e di prendere parte all'atto fotografico di decostruzione degli stereotipi.³¹ Le fotografie create da Marcella Campagnano e le sue colleghe rimasero nel

furti (fotografia come "caccia") ma, al contrario, operazioni in cui prevale la circolarità e l'interscambio di ruoli e funzioni (fotografia come "agricoltura")»; Campagnano, M., *I luoghi dello sguardo*, a cura di Miani, M. P., Venezia, Centro Donna, 1995, p. 9.

²⁸ Cfr. Perna, R., "Donne Contro": libri fotografici e femminismo in Italia, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, pp. 66-69.

²⁹ "Donne immagini" fotografia di denuncia, a cura di Becchetti, M., «Effe», IV, n. 5, maggio 1976; <<http://efferivistafemminista.it/2015/01/donne-immagini-fotografia-di-denuncia/>>, (ultimo accesso: 06/07/2021).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 68.

tempo «come la cenere che si deposita dopo un incendio» e grazie a queste immagini che ancora oggi parlano da sole, Campagnano stessa riuscì a “fare” femminismo.³²

Smontare i *cliché* fu uno degli obiettivi che molte artiste, anche in America, vollero raggiungere e fu anche lo stesso scopo che si pose il Collettivo Donne Fotoreporter³³, un gruppo nato a Milano nel 1976 e che fu molto vicino alla ricerca condotta da Campagnano. A differenza di lei, il collettivo preferì però concentrarsi più nello specifico sugli stereotipi della vita quotidiana della donna casalinga, piuttosto che su quelli più generali dettati dalla società. Secondo quanto ha riportato Giovanna Calvenzi, membro del collettivo, nel gennaio del 1978 si tenne la loro prima mostra, in occasione della quale decisero di realizzare una serie di ritratti fotografici nei quali ognuna di loro si mise in scena, parafrasando e ironizzando in modo provocatorio sui luoghi comuni legati alle donne e al mestiere di fotografo. Questo gruppo, che si formò quasi casualmente, volle indagare collettivamente sulla condizione femminile, risalendo alle immagini d'archivio prodotte da ciascuna delle componenti e questo obiettivo comune che si posero, fu per loro l'occasione perfetta per riunirsi, parlare e confrontarsi.³⁴

Intorno alla metà degli anni Settanta il collettivo realizzò due lavori. Nello specifico nel 1977 realizzarono degli scatti riprendendo la metodologia, ma soprattutto il tema dei ruoli avanzato da Campagnano, trattandolo a modo loro con assoluta ironia e invertendo le convenzioni, mettendo quindi gli uomini nei panni delle donne e viceversa. Nel 1978 invece indagarono in modo più serio e complesso sulla condizione della donna e sulla sua vita quotidiana: ciascuna di loro identificò un oggetto o un gesto caratterizzante la vita casalinga di una italiana, per poi fotografare diverse donne che usavano quell'oggetto o che compivano una determinata azione che poteva essere, ad esempio, rifare il letto, pulire, o godersi un po' di tempo libero. Ne conseguì così una produzione corale che rifletteva sulla condizione femminile, indagata con i toni dell'ironia e senza ricorrere alla rivendicazione o al compatimento.³⁵

Un'altra fotografa che si servì dell'autoritratto fotografico per criticare in modo esplicito gli stereotipi diffusi dai *media*, fu l'italofrancese Nicole Gravier, che dal 1976 si stabilì a Milano. Nella serie *Miti e Cliché* (1976-80) l'artista stessa divenne protagonista

³² Scotini, *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*; < <https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/> >, (ultimo accesso: 05/07/2021).

³³ Il Collettivo Donne Fotoreporter era inizialmente composto da Liliana Barchiesi, Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Marzia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi, Chiara Visconti e Marisa Chiodo.

³⁴ Calvenzi, G., *Collettivo Donne Fotoreporter 1976*, «Fotoit», aprile 2019, pp. 42-43.

³⁵ Cfr. *Fotografia come rispecchiamento, riflessione, verifica*, in Casero, *Gesti di rivolta*, pp. 64-70.

profondamente immedesimata dei suoi scatti, per mettere in scena pose simulate e atteggiamenti tipici tratti dal fotoromanzo, che lei puntualmente adottò per esagerarne caratteristiche e le peculiarità. Il fotoromanzo all'epoca era in tal senso un ottimo mezzo per mettere in luce gli stereotipi di tipo comportamentale che venivano imposti dalla società e dalla morale del tempo e veicolati dai *mass media* e infatti gli autoritratti di Gravier, basandosi sulla loro grande abilità di comunicare, si offrivano come un ottimo modo per riflettere profondamente sull'immagine femminile stereotipata trasmessa da un *media* così popolare.³⁶

Nei suoi scatti, Nicole Gravier si circondò da diversi oggetti, come riviste, prodotti di consumo o cosmetici, dei particolari che lei puntualmente inseriva per evidenziare convenzionali banalità. Al tempo stesso ne risultava un effetto complessivo di discontinuità e irregolarità, in quanto le sfere opposte del maschile e del femminile venivano poste in relazione reciproca. Si metteva in luce quella stereotipata legata alla donna, al suo sentimento romantico e alla vita familiare - rappresentata da Gravier stessa che si autoritraeva nell'ambiente domestico -, così come quella ugualmente stereotipata dell'uomo, legata ad aspetti quali la ragione e l'azione politica. Lo spettatore in questo contesto non fruiva direttamente dal vivo, ma comunque nell'osservazione delle foto egli era presente in qualità di spettatore *voyeuristico*, accompagnato indirettamente all'interno dello spazio privato femminile. Si richiamavano in tal senso gli stessi concetti dell'installazione *La spia ottica* (1968) di Giosetta Fioroni.³⁷ Anche in questa serie di Gravier, si nascondeva una ferrata critica, fatta dalla lei stessa nei confronti dei processi di visione instaurati da questo tipo di fotografia propria dei *media*.³⁸

Ultima, ma non meno importante, Verita Monselles³⁹, fotografa argentina attiva a Firenze a partire dalla prima metà degli anni Settanta, utilizzò la fotografia per riflettere sugli

³⁶ *Ivi*, p. 33.

³⁷ *La spia ottica*, installazione realizzata nel maggio del 1968 da Giosetta Fioroni in occasione del "Teatro delle Mostre" organizzato da Plino de Martiis alla Galleria La Tartaruga, vedeva l'attrice Giulia Calandra che abitava lo spazio della stanza, allestito come una camera da letto, compiendo azioni e gesti quotidiani, talvolta intimi. Il pubblico era costretto a guardare in modo indiscreto la scena e a godere della falsa intimità, sbirciando attraverso una "spia ottica", vale a dire un foro realizzato nel muro, trovandosi così nella posizione di *voyeur* all'interno della vita quotidiana di Fioroni e di Calandra; Perna, R., *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n.8, luglio-dicembre 2016, p. 20.

³⁸ Cfr. *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 84-89.

³⁹ Verita Monselles (Buenos Aires, 1929- Firenze, 2005) fu una fotografa argentina, una delle esponenti più rappresentative della fotografia al femminile, sia in Italia che in Europa. Iniziò a dedicarsi alla fotografia di ricerca e d'arte fin dai primi anni Settanta, in coincidenza con i profondi cambiamenti che interessarono l'ambito privato degli affetti familiari e delle abitudini sociali che la costrinsero a trasferirsi

stereotipi di genere, nello specifico sullo stato alienante dei rapporti matrimoniali e sul ruolo sociale della donna e dell'istituzione familiare. Monselles era una donna molto critica e caustica contro il maschilismo imperante in quella che era la cultura dell'epoca, tramandata soprattutto dal cattolicesimo, dove le donne venivano ancora viste come le donne di casa, come gli 'angeli del focolare' il cui unico dovere era quello di occuparsi della casa, della famiglia e di ubbidire alle regole imposte dal marito. Le immagini fotografiche che lei propose incarnavano proprio l'oggettivizzazione della crisi esistenziale della donna, che, citando testualmente le sue parole, «vede posto in discussione il suo ruolo di fronte alla maternità, alla famiglia, alla religione, alla sessualità, nel contesto di una società repressiva [...]».⁴⁰

La sua critica al sistema dei valori dominante si espresse mediante un processo di inversione: dato che i modelli iconografici delle pubblicità dell'epoca sostenevano sempre il principio di inferiorità della donna, intesa come oggetto passivo dello sguardo maschile, nelle sue foto Verita Monselles cercò di invertire questo meccanismo, facendo diventare l'uomo una sorta di fantoccio senza vita, mentre l'unica presenza 'viva' era quella di Verita stessa, che si trovava però in una posizione di isolamento. Possiamo riscontrare ciò nella fotografia *Amore, amore* (1974). In altre fotografie, come *Il Velo* (1974) o *Abito Nuziale* (1974) utilizzò la metafora e l'ironia per prendere di mira e criticare il maschilismo espresso dal cattolicesimo e per scovare simboli e maschere dietro i quali si nascondeva l'egemonia maschile. Nella serie *Ecce Homo* (1976-77) per la quale collaborò con Bianca Menna, in arte Tomaso Binga, Monselles si soffermò sul corpo nudo femminile per sovvertire l'iconografia sacra. Facendo uso dell'inquadratura e del contesto fotografico, le natiche della modella ripresa andavano a rappresentare un crocifisso, mettendo così in luce il maschilismo espresso dalla cultura cattolica nei confronti dell'aborto e del divorzio, all'epoca tematiche molto calde.⁴¹

definitivamente da Napoli a Firenze. Qui iniziò la sua ricerca fotografica, indirizzata ad analizzare e denunciare le rappresentazioni stereotipate al femminile. Negli anni Ottanta lavorò come fotografa professionista nello studio di Firenze. Si specializzò da un lato nel settore della fotografia commerciale, di moda e pubblicità; dall'altro proseguì un suo discorso profondamente autoironico, legato alle tematiche femminili in voga all'epoca. Partecipò a numerose e importanti mostre sia in Italia che all'estero. Dalla metà degli anni Ottanta e negli anni Novanta cessò la sua attività di fotografa per dedicarsi alle nuove tecnologie digitali. Morì a Firenze nel 2005; Colombo, L., *Monselles, Verita*, < <https://www.mufosearch.org/autori/AUF-3g050-0000004> >, (ultimo accesso: 23/07/2021).

⁴⁰ Monselles, V., in *Il volto sinistro dell'arte*, a cura di Loda, R., catalogo mostra Galleria De Amicis, Firenze 29 ottobre- 26 novembre 1977.

⁴¹ Cfr. *Altra misura: fotografia e arte femminista in mostra*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 34-39.

Per tutte queste fotografe prese in analisi, intente ad indagare in generale sulla condizione subordinata della donna in quegli anni, non fu necessario mettere a punto e inventare un nuovo tipo di arte che consentisse loro di esprimersi liberamente, quanto piuttosto bastò entrare in possesso e utilizzare un mezzo espressivo ancora poco dominato dall'uomo e con meno rimandi alla tradizione, per eliminare stereotipi di ogni tipo e le convenzioni visive. La fotografia a tal proposito si rivelò essere lo strumento migliore e più adeguato nel centrare e raggiungere questi obiettivi.

5.1.2 *La fotografia come reportage della condizione quotidiana femminile*

La questione della definizione dell'identità femminile non fu l'unico percorso intrapreso dalla ricerca fotografica femminile italiana: nel corso degli anni Settanta la documentazione reale, il *reportage* della vita quotidiana delle donne, divenne un altro campo di indagine necessaria per molte fotografe che diedero vita a diversi progetti. Basandoci sull'esperienza precedente di Campagnano, o su quella del Collettivo Donne Fotoreporter, fino ad allora la questione della donna era sempre stata trattata al limite dell'ironia, mettendo in scena travestimenti e immedesimazioni nei diversi ruoli, ma era sempre presente una volontà e una necessità di indagare in modo più serio, profondo e realistico. Paola Mattioli⁴², che fu un'altra delle fotografe protagoniste, diede concretezza a questa crescente necessità di conoscere, approfondire e documentare la situazione della donna, riferendo le dinamiche che il mezzo fotografico era in grado di sviluppare:

Nella prima metà degli anni Settanta [...] è stata tematizzata la ricerca fotografica sulla donna a partire dall'esigenza di conoscere e illustrare la condizione femminile. [...] La documentazione della vita quotidiana delle donne è stata in questi anni un terreno di indagine sul quale molte fotografe hanno lavorato: la casa, i bambini, le professioni femminili, la scuola, il lavoro, le istituzioni, l'ambiente sociale.⁴³

⁴² Paola Mattioli (Milano, 1948), vive e lavora a Milano dove studiò filosofia e si laureò con una tesi sul linguaggio fotografico. Esplorò ambiti teorici e politici che andavano dall'interrogazione sul vedere al linguaggio, alla differenza femminile, dal lavoro operaio ai sedimenti della storia. Partecipò a diverse mostre. Nel 2016 Cristina Casero pubblicò la sua prima monografia, ovvero *Sguardo critico di una fotografa*; < <https://www.donnefotografe.org/portfolio/paola-mattioli/> >, (ultimo accesso: 23/07/2021).

⁴³ Mattioli, P., *L'immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver, 1979, pp. 175-76.

A Milano nello specifico, furono molte le artiste che utilizzarono il mezzo fotografico per indagare su questi temi, così come molte coloro che iniziarono a intraprendere ricerche personali di tale genere. Uno dei progetti più importanti fu l'esposizione *Dietro la facciata: contributo per una ricerca sulla condizione della donna*, una vera e propria inchiesta fotografica sull'isolamento della donna nella casa di ringhiera; venne presentata nel marzo del 1975 nella sezione culturale del SICO, la fiera milanese annuale di fotografia, diretta da Lanfranco Colombo. L'esposizione raccoglieva rispettivamente scatti di Carla Cerati, Anna Candiani, Paola Mattioli e Giovanna Nuvoletti, le quali condussero collettivamente, ma in maniera assolutamente autonoma una ricerca di tipo 'femminista'. Femminista poiché incentrata interamente sulla donna, sulla sua condizione dell'epoca e soprattutto perché raccontata da un gruppo di quattro donne che volevano spiegare la loro versione della storia.⁴⁴

Questa mostra-inchiesta, che nacque da una intensa ricerca e collaborazione tra le quattro fotografe, fu estremamente importante in primo luogo per il fatto che originò dalla cooperazione unica tra un gruppo di donne, comportando così «una possibilità di cogliere il problema dall'interno» e in modo più profondo.⁴⁵ Nell'arco di un mese circa, da gennaio a febbraio del 1975 le fotografe si unirono e si impegnarono ciascuna in un'indagine personale, che si inserì nella più ampia e generale riflessione sulla condizione delle donne nella Milano degli anni Settanta, facendo un uso di tipo 'documentaristico' del mezzo fotografico.⁴⁶

Sebbene per Cristina Casero sia stato difficile ricostruire con precisione l'esposizione, le fotografie ritrovate dalle ricerche archivistiche consentirono comunque di intuire come fosse organizzata la rassegna. Al tempo stesso, tali indagini permisero di individuare i diversi modi d'utilizzo del mezzo fotografico e di comprendere quale fosse il contributo di ciascuna, i diversi punti di vista e di approccio all'argomento. Le fotografe diedero vita ad un progetto di impostazione quasi 'scientifica', partendo dalle basi, ovvero dalla riflessione sulla vita quotidiana delle donne. Successivamente individuarono il luogo sociale dal quale partire con la loro ricerca, ovvero le case di ringhiera, tipiche abitazioni popolari di Milano, nelle quali si verificavano più facilmente dinamiche di scambio e di

⁴⁴ Casero, C., "Dietro la facciata". Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografe impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell'Italia degli anni Settanta, «Palinsesti», n. 8, 2019, p. 41.

⁴⁵ Candiani, A., Cerati, C., Mattioli, P., Nuvoletti, G., *La casa come ghetto*, in «Città Classe», n. 2, marzo-aprile 1975, p. 5.

⁴⁶ Casero, "Dietro la facciata", p. 42-43.

socialità e dove, a differenza dei casermoni di periferia, si sarebbe potuto mettere fine alla condizione di isolamento della donna. Ciascuna di loro indagò quindi le giornate di alcune donne all'interno dell'ambiente domestico della casa, vista e concepita ancora come il 'regno della donna'.⁴⁷

Gli scatti istantanei e assolutamente spontanei che realizzarono, non erano quindi costruiti come ad esempio quelli di Campagnano o del Collettivo Donne Fotoreporter e coglievano a pieno e senza alcun tipo di filtro la vera condizione quotidiana femminile, destinata a ripetersi in modo monotono ogni giorno. Riuscirono a cogliere e immortalare aspetti a primo impatto difficili da rappresentare con la fotografia, come la vitalità, la stanchezza, la fatica, l'oppressione e la noia, che trapelavano in attività domestiche come cucinare, oppure in momenti più intimi come allattare il proprio figlio.

Gli scatti di Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti furono in grado di colpire a pieno il cuore della questione femminile, senza far uso dei toni aspri della rivendicazione, ma preferendo piuttosto adottare un ritmo e un atteggiamento più pacato e sereno, dettato dalla volontà di conoscere e cogliere fino in fondo le problematiche sociali del tempo. Quello che fecero fu restituire scatti reali e non ideali, dei veri e propri 'autoritratti' nei quali loro stesse si rispecchiavano, si immedesimavano e si riconoscevano, prima di tutto in qualità di donne, mogli, madri, figlie.⁴⁸ A tal proposito Nuvoletti sottolineò come solamente la fotografia sarebbe stata in grado di creare un certo grado di empatia, 'rubando' e restituendo i veri sentimenti degli esseri umani.⁴⁹

Sebbene ciascuna di loro contribuì con il proprio sguardo personale, operando in modo assolutamente autonomo e indipendente rispetto alle altre, quella che fu la dimensione collettiva e polifonica del progetto non venne mai a mancare. La collaborazione si concretizzò soprattutto durante quella che fu la fase di progettazione piuttosto che la fase di realizzazione. Ciò però non portò ad annullare le singole personalità, anzi, si verificò un'apertura nei confronti della condivisione, del confronto e del dialogo, non solamente tra fotografe, ma anche con le donne che loro stesse immortalavano, attivando quindi quel meccanismo di 'rispecchiamento'.⁵⁰ Durante la fase di progettazione venne lasciato comunque molto spazio alla singola individualità, che veniva esaltata a discapito della

⁴⁷ *Ivi*, p. 43.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 43-46.

⁴⁹ *Fotografia come rispecchiamento*, in Casero, *Gesti di rivolta*, p. 56.

⁵⁰ *Ivi*, p. 53.

dimensione corale, restituendo quindi diverse sfumature e i diversi punti di vista di ciascuna.

5.1.3 *Fotografare per raccontarsi: il caso di Carla Cerati*

La fotografia intesa come mezzo utile per indagare sull'identità femminile fu una prerogativa centrale anche e soprattutto nell'operato individuale di Carla Cerati⁵¹, la quale però articolò la sua ricerca diversamente dalle altre, facendo della fotografia un mezzo di riappropriazione e rappresentazione di sé. Come ha riportato Lucia Mondini, per lei la macchina fotografica era vista come un oggetto invisibile e mimetico, che si poneva e si contrapponeva tra il suo sguardo di fotografa e chi veniva immortalato, ma prima di tutto per lei era uno strumento per conoscere il mondo e rendere evidenti a tutti i problemi sociali che lo affliggevano. Un mondo che lei stessa conobbe prima circoscrivendo la sua ricerca entro le mura di casa sua, orientando quindi la sua attenzione agli affetti familiari, per poi spostarsi invece nelle vie della città e fotografando i diversi luoghi che la compongono, narrando la città e i personaggi che la abitavano, ma soprattutto raccontando sé stessa.⁵²

Il suo modo di fare *reportage* mediante la fotografia fu sicuramente innovativo, poiché riuscì a rendere teatrale qualsiasi gesto, posa, espressione, andando a scavare in tutti i sensi nei singoli ritratti di chi trovava per strada, fino a riuscire ad entrare all'interno delle case delle italiane, con il progetto *Dietro la facciata*. La fotografia di Cerati infatti, entrando nella sfera privata della casa riuscì a mettere in luce tutti i problemi che quotidianamente affliggevano la donna e che di conseguenza si riflettevano anche nella famiglia e nei legami affettivi. Riuscì a mettere in evidenza problemi significativi che interessavano la donna, quali ad esempio il poco tempo da dedicare ai figli, il lavoro privo

⁵¹ Carla Cerati (Bergamo, 1926) iniziò la carriera come scultrice, passando l'esame di ammissione all'Accademia di Brera, ma il matrimonio la costrinse a rinunciare alla carriera artistica. Verso la fine degli anni '50 scoprì la fotografia, mezzo che iniziò ad esplorare in ambito familiare, ritraendo i suoi bambini e i suoi amici, ma divenne ben presto una fotografa professionale e di talento. Nel corso degli anni Sessanta esplorò il mondo a lei circostante, presentando le sue foto ai maggiori periodici illustrati del tempo. Fotografò la città di Milano, diversi eventi teatrali, i manicomi italiani e le figure culturali del tempo, come Umberto Eco, Salvatore Quasimodo, Gillo Dorfles. Negli anni Sessanta-Settanta la sua fotografia assunse un tono sociale e politico. Verso la fine degli anni Ottanta abbandonò un po' alla volta la sua professione di fotoreporter. Attualmente si dedica alla scrittura, vocazione che coltivò parallelamente alla fotografia; < <http://www.carlacerati.com/biografia> >, (ultimo accesso: 23/07/2021).

⁵² Mondini, L., *Carla Cerati. Raccontare le donne fra reportage e sperimentazione narrativa, Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, p. 77.

di qualsiasi tipo di tutela contrattuale, fino a documentare problemi di più ampia portata, come ad esempio questioni di tipo economico.⁵³

Nel 1977 partecipò alla sezione culturale del SICOF presentando un nuovo progetto, *Professione fotografa*, mediante il quale si interrogò sulla specificità della fotografia femminile.⁵⁴ Qui Cerati rifletté sulla condizione di persona «dimezzata e sdoppiata»⁵⁵, insita nell'essere una fotografa e contemporaneamente una donna, mediante la ripresa dei gesti quotidiani di colleghe in cui si immedesima e si rispecchiava e al tempo stesso introdusse il problema della disparità sociale e di genere nella professione, rivendicando la soggettività femminile nei meccanismi espressivi propri della fotografia.⁵⁶ Cerati preferì però raccontare la sua vita immortalando un'altra donna, ovvero Paola Mattioli. Trascorse un'intera giornata con la collega cercando in essa i suoi stessi gesti, i suoi stessi sguardi e le sue stesse espressioni, fotografandola in camera oscura mentre si prendeva cura della figlia. Raccontare sé stesse mentre si raccontava l'altra, era quindi un atto di tipo politico, utile per costruire nuovi tessuti relazionali. Al tempo stesso, la volontà e il desiderio di raccontarsi, esprimeva la centralità che assunse il 'partire da sé' in tutta la pratica politica del neofemminismo italiano.⁵⁷

⁵³ Stritof, C., *Le inchieste fotografiche di Carla Cerati*, «Figure», n. 4, 2019, p. 96.

⁵⁴ Cfr. L. Miodini, *Carla Cerati. Raccontare le donne fra reportage e sperimentazione narrativa*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, pp. 81-82.

⁵⁵ Cerati, C., *Immagini di donne: la professione fotografa*, catalogo sezione culturale SICOF, a cura di Colombo, L., Milano, 1977, p. 100.

⁵⁶ Miodini, *Carla Cerati*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, pp. 82-83.

⁵⁷ *Ivi*, p. 84.

5.1.4 *Fotografare per specchiarsi e rispecchiarsi*

Negli anni Settanta alcune fotografe utilizzarono le potenzialità offerte dal mezzo fotografico per interrogarsi anche sul rapporto complesso che si instaurava nei confronti della propria immagine riflessa e frammentata, analizzando così i diversi modi delle donne di relazionarsi con lo specchio, uno degli oggetti da loro più usati. Mentre Carla Cerati nelle sue fotografie fece di Paola Mattioli la sua protagonista per potersi riflettere in lei e riconoscersi nelle sue azioni, quest'ultima nel 1977 anni diede vita ad un ambizioso progetto fotografico, intitolato *Faccia a faccia*, spesso indicato anche con il titolo di *Donne allo specchio*. Con tale progetto Mattioli, parlò del rapporto con la propria immagine ed esplorò il tema della reificazione prodotto abitualmente dalla fotografia, dando vita ad un a sorta di 'ritratto collettivo': nello specifico, fotografò le donne del collettivo femminista con cui collaborava, ovvero il Gruppo del mercoledì, mentre queste si guardavano allo specchio, prendendo coscienza di sé come 'altro da sé', studiandone al tempo stesso le differenti pose e i diversi atteggiamenti assunti. In questa azione, Mattioli stessa si riconosceva nelle altre donne, trovando in loro i frammenti diversi del suo stesso guardarsi.⁵⁸

La ricerca continua sull'identità venne ripresa anche l'anno successivo nel volume *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*⁵⁹, risultato di un lavoro collettivo condotto da Mattioli stessa assieme al gruppo di artiste del collettivo di cui faceva parte, vale a dire Diane Bond, Bindi Alberti, Mercedes Cuman, Adriana Monti, Esperanza Núñez e Silvia Truppi. Qui Mattioli ebbe modo di riflettere ancora sulla questione dell'ambiguità dello sguardo e sulla necessità della donna di abbandonare la sua posizione di subordinazione, smettendo così di essere il 'riflesso' dell'uomo e delle sue azioni, per riappropriarsi così della propria immagine e della propria identità.⁶⁰

⁵⁸ Perna, *Another measure*, p. 123.

⁵⁹ Nel 1974 si era formato il cosiddetto "Gruppo del mercoledì" che, a differenza dei numerosi gruppi di autocoscienza nati in Italia nel corso del decennio, non si concentrò sulle parole ma sulle immagini. Le artiste si incontravano di mercoledì per discutere e confrontare il loro lavoro. Il materiale raccolto dal volume che nacque in maniera assolutamente spontanea, prende vita da esperienze di donne che, in quanto tali, si sono inventate uno spazio in cui poter essere sé stesse e dove potersi esprimere con la creatività, facendo arte in svariati modi, ricorrendo così alla scrittura, al disegno, al *collage*, al video e alla fotografia che si rivelò lo strumento prediletto; Casero, C., *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento*, «Between», 10, (2015), Eds. Albertazzi, S. Bertoni, F., Piga, E., Raimondi, L., Tinelli, G., pp. 4-5; < <http://www.betweenjournal.it/> >, (ultimo accesso: 07/07/2021).

⁶⁰ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 69.

Il tema della superficie riflessa e dello specchio fu centrale anche nella poetica di Iole de Freitas⁶¹, artista brasiliana naturalizzata italiana che per un periodo, dal 1970 al 1978, si stabilì a Milano e nel 1975 diede vita ad una sequenza fotografica che fece ritornare centrale quella che era la tematica del corpo femminile, relazionandola in questo caso con l'identità della donna e con la fotografia. *Glass Pieces. Life Slices* venne pensata come un'indagine sensibile di sé. Originò dall'omonimo film che l'artista realizzò grazie all'uso di una macchina da presa che si fece passare attorno al corpo, mentre nel frattempo creava dei giochi di riflessione servendosi di alcuni specchi poggiati a terra. Questi, diventando una metafora della fotografia stessa intesa come 'specchio della realtà', restituivano la parvenza di un corpo non più unito, ma frammentato e scomposto.⁶²

Iole de Freitas quindi preferì indagare prima di tutto direttamente sul suo corpo, senza avvalersi dell'aiuto di nessuno e richiamando *Mirror Check*, quell'azione che cinque anni prima aveva messo in atto la performer americana Joan Jonas, servendosi anch'essa di una videocamera e di uno specchio, per studiare, mappare e descrivere ad alta voce al pubblico il proprio corpo e le sue diverse forme. L'atto di fotografarsi divenne assolutamente centrale e fondamentale per condurre una ricerca interna e introspettiva, per comprendere lo sviluppo della propria identità e come scrive anche Barbara Radice su «Data», Iole de Freitas si servì del mezzo fotografico per auto analizzarsi, conoscersi, osservarsi, confidando al tempo stesso nell'oggetto dello specchio per riconoscersi.⁶³

Lo specchio e le superfici riflettenti furono oggetti centrali anche nell'operato di Francesca Woodman⁶⁴, fotografa cresciuta tra l'Italia e l'America e stabilitasi a Roma

⁶¹ Iole de Freitas (Belo Horizonte, Brasile, 1945) iniziò la sua carriera prendendo lezioni di pittura al Museu de Arte Moderna di Rio de Janeiro. Studiò danza e disegno industriale, ma nel 1970 si trasferì in Italia dove visse per otto anni. Qui creò film sperimentali e sequenze fotografiche registrando la sua interazione con elementi che collocò nel suo studio, come specchi, pezzi di metallo o tessuto. Dagli anni Novanta ricoprì importanti incarichi in istituzioni legate al design e all'arte in Brasile, dirigendo la National Art Foundation e l'Istituto Nazionale di Arti Plastiche. Oltre alle collezioni private, le sue opere si trovano in numerose istituzioni pubbliche, come il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro e il Museo di Arte Contemporanea di San Paolo; von Hartenthal, M., *de Freitas, Iole*, < <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/iole-de-freitas> >, (ultimo accesso: 23/07/2021).

⁶² Perna, *Another Measure*, p. 123.

⁶³ Radice, B., *Iole de Freitas, "Dall'altra parte dello specchio"*, «Data», n. 13, autunno 1974, pp. 80-83; < http://www.artslab.com/data/img/pdf/013_80-82.pdf >, (ultimo accesso: 02/08/2021).

⁶⁴ Francesca Woodman (Denver, 3 aprile 1958- New York, 19 gennaio 1981) nacque da una famiglia di artisti e crebbe tra Stati Uniti e Italia. Nel 1972, a soli tredici anni realizzò il suo primo autoritratto con l'autoscatto. Studiò alla Rhode Island School of Design di Providence dove ebbe modo di sperimentare con le tecniche fotografiche. Il suo corpo divenne centrale nella sua opera e coinvolgendosi in prima persona metteva in discussione le immagini stereotipate della femminilità, criticando così il trattamento delle donne come oggetti anziché come soggetti. Tra il 1977 e il 1978 trascorse un anno a Roma dove allestì una mostra personale alla libreria Maldoror. Il corpo divenne sempre più frammentato nelle sue

intorno al 1977-78. Anche nel suo caso, come quello di de Freitas appena descritto, il suo corpo divenne centrale e protagonista assoluto, coinvolgendosi quindi in prima persona per mettere in discussione e contestare le immagini stereotipate della femminilità e per criticare il trattamento delle donne in qualità di oggetti. Mediante l'utilizzo del suo corpo rifiutava e distruggeva il corpo maschile, che da sempre aveva dominato le rappresentazioni della femminilità e fece ciò scattando fotografie in cui corpo assumeva, anche in questo caso, una qualità frammentata.

Nei suoi autoritratti fotografici Woodman si mimetizzava con l'ambiente stesso che immortalava, spesso spazi domestici nei quali voleva quasi dissolversi ed essere totalmente assorbita, per esplorare il femminile in relazione alle metafore dello spazio chiuso e del focolare espressi dalla cultura patriarcale. Woodman, sebbene non fosse femminista, voleva anch'essa opporsi a questo tipo di cultura, proponendo una concezione e una visione della realtà come rappresentazione sessuata e mettendo in scena una molteplicità di metafore che alludevano al mondo femminile.⁶⁵ Nella sequenza *Self-Deceit*, che realizzò a Roma presso il Palazzo Cenci nel 1977-78, usò lo specchio non tanto per riflettere la sua immagine, quanto per attuare una moltiplicazione dei piani di lettura. Tra i sette fotogrammi che realizzò, solamente nel primo si ha modo di percepire la sua immagine riflessa, mentre negli altri sei lo specchio venne utilizzato non per svelare, ma per nascondere il suo corpo smembrato e per esplorare contemporaneamente i confini del mezzo fotografico, nella sua capacità di dar vita ad una percezione straniata e alienante del sé come 'altro da sé'.⁶⁶

fotografie e attraverso tale frammentazione violenta, voleva contrastare l'interesse dei nudi classici. Il suo corpo rifiutò sempre lo sguardo maschile, distruggendolo e trascinandolo in una visione assolutamente frammentata. Tornò a New York nel 1978 e due anni dopo si suicidò; Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 150-53.

⁶⁵ *Autoritratti fotografici*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 77-78.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 79-82.

5.1.5 *La fotografia come supporto alla creazione di un nuovo linguaggio 'al femminile'*

Diverse furono le ricerche condotte da artiste come Ketty La Rocca, Tomaso Binga, Lucia Marcucci, Cloti Ricciardi, Anna Oberto e Mirella Bentivoglio, le cui opere e fotografie sono da inserire all'interno dell'ambito della poesia concreta, facente parte del filone della poesia visiva, un fenomeno artistico che, sviluppatosi a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, proponeva di individuare nuovi rapporti tra la parola e l'immagine. Dagli anni Sessanta molte artiste visive, poetesse, storiche e critiche d'arte si cimentarono nella poesia concreta e visiva per compiere un'azione di destrutturazione del linguaggio tradizionale, da sempre concepito in termini maschili e patriarcali. Ne smantellarono sia la forma che i contenuti, contribuendo alla scrittura di una nuova pagina della storia dell'arte ed esplorando questioni fondamentali costanti in quegli anni, quali appunto il genere e l'identità, raccontando così in modo diverso il loro essere donne e artiste.

Un caso particolare e significativo fu quello di Bianca Pucciarelli Menna⁶⁷, donna controcorrente e coraggiosa, che decise di assumere lo pseudonimo maschile di Tomaso Binga, non per ripudiare la propria condizione femminile, ma per affermarla con spregiudicata ironia e spiazzamento e per scommettere in modo provocante contro il mondo degli uomini e maschilista. Questo 'cambio di identità' ancora oggi viene ricordato con una performance⁶⁸ che lei stessa organizzò nel 1977 a Roma, dove mise in scena il matrimonio con il suo *alter ego*. Questo gesto assolutamente stravagante non rimase uno scherzo, poiché da quel momento Tomaso Binga decise di utilizzare sempre l'identità maschile, sia per far ironicamente riferimento alla situazione di emarginazione vissuta dalle donne all'interno dell'*establishment* culturale italiano, ma soprattutto per superare le discriminazioni di genere e denunciare i privilegi maschili. Per lei il gesto del travestimento aveva un doppio significato: da un lato si riferiva metaforicamente alla dominazione maschilista nella società e nel mondo dell'arte. Dall'altro voleva mostrare l'assurdità del mascheramento, della falsità che quotidianamente ci sentiamo costretti ad accettare⁶⁹. Anche nei decenni successivi, la questione femminile rimase un argomento sempre importante per lei e in una recente intervista rilasciata su «Il Messaggero», affermò come:

⁶⁷ Bianca Pucciarelli Menna (Tomaso Binga, Salerno 1931).

⁶⁸ La performance in questione si intitolava *Tomaso Binga e Bianca Menna oggi spose* e si tenne presso la Galleria Campo D.

⁶⁹ Szirmai, P., *Tomaso Binga: il corpo della lettera*, «Utsanga», 27/03/2018; <
<https://www.utsanga.it/szirmai-tomaso-binga-corpo-della-lettera/>>, (ultimo accesso: 26/07/2021).

Le donne hanno sempre avuto un ruolo importante, il problema, semmai, è che non è stato permesso loro di giocarlo liberamente e fino in fondo, godendo del sostegno della famiglia e con il pieno riconoscimento da parte del sistema. Una situazione totalmente impari rispetto agli uomini, che ha generato grande frustrazione, ma soprattutto sfiducia in loro stesse e una pericolosa inclinazione a credersi vittime anziché protagoniste dei cambiamenti.⁷⁰

Negli anni Settanta Binga, collaborò con Verita Monselles al progetto fotografico *Litanie Lauretane*⁷¹, mediante il quale chiarì la necessità di mettere a punto un nuovo alfabeto, un nuovo linguaggio di tipo gestuale e corporale, alternativo e opposto alla lingua corrente maschilista, che era percepita come usurata, obsoleta, inautentica e soprattutto inadatta alla libera espressione della donna. L'opera di Monselles si legava alle coeve sperimentazioni di Binga della serie *Scrittura Vivente* (1976), di cui *Alfabetiere murale*, costituisce sicuramente il progetto più celebre. Queste foto nacquero proprio con l'obiettivo di riscattare l'occultamento della fisicità e l'apparente neutralità del linguaggio, per poi sostituire la scrittura alfabetica con un nuovo linguaggio corporale, radicale e alternativo a quello maschile e che si ponesse al di fuori del canone stesso. La fotografia in questo campo si presentava come uno strumento utile per assicurare un certo grado di individualizzazione, tale da mettere in crisi l'astrazione del linguaggio e l'ordine simbolico maschile.⁷²

Il caso di Tomaso Binga costituì una vicenda a sé stante e nonostante la sua mancanza di partecipazione alla militanza politica e di adesione a collettivi femministi, il suo percorso artistico fu molto influenzato dal pensiero femminista. La questione dell'identità fu un tema a lei molto caro e per il quale lei stessa combatté, indagando nello specifico sul ruolo della donna, sul suo rapporto con l'altro sesso e con i *mass media*. Altri temi che criticò e indagò da molto vicino, furono quello dell'oggettivizzazione, ovvero la riduzione della donna a oggetto di consumo e la condizione di immobilità da lei subita, la quale era interna alla riflessione sulla società consumistica dell'epoca, illusoria nella diffusione

⁷⁰ Binga, *la poetessa che scelse il nome di un uomo: «L'importanza di chiamarsi Tomaso»*, «Il Messaggero», 22/06/2019; < https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html >, (ultimo accesso: 26/07/2021).

⁷¹ In questa installazione fotografica, Tomaso Binga si fece ritrarre nuda mentre assumeva con il proprio corpo la forma delle lettere alfabetiche che compongono la parola "Mater", titolo alternativo con cui è conosciuta questa serie.

⁷² Cfr. *Alfabeti della differenza*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 43-44.

dell'idea di libertà e di libera scelta.⁷³ Fu soprattutto grazie a due aspetti centrali della sua poetica, ovvero l'ironia e lo spiazzamento, che Tomaso Binga volle mettere allo scoperto soprattutto quello che era il privilegio maschile che imperava anche nel mondo dell'arte, inteso come una sovrastruttura ereditata e che era necessario sfidare e distruggere.

In un'intervista rilasciata su «Flash Art», lei stessa, nello spiegare il perché dell'esigenza di adottare un *alter ego* maschile, affermò come «In arte, sesso, età, nazionalità non dovrebbero essere delle discriminanti. L'artista non è un uomo o una donna ma una PERSONA».⁷⁴ Quindi anche in lei si può riscontrare un certo atteggiamento di generale rivalsa. Grazie alla sua arte e alla sua ironia, Tomaso Binga riuscì a mettere in dubbio le costruzioni tradizionali della società che determinavano la condizione subordinata della donna, creando un'atmosfera di libertà in cui la parità dei generi era evidente e naturale, ingannando di conseguenza le vecchie usanze socioculturali.

La fiorentina Ketty La Rocca⁷⁵, altra artista importante e singolare nel panorama artistico italiano di quegli anni, intraprese una ricerca basata per lo più sul corpo, sulle mani e i suoi gesti, intesi come forma di comunicazione primordiale, sperimentazione questa che arrivò solamente dopo un decennio di indagini sul linguaggio di tipo iconico e verbale. L'interesse e la sensibilità di La Rocca nei confronti della condizione femminile all'interno della società dei consumi e della tematica dello stereotipo femminile offerta

⁷³ Cfr. *Arte femminista/arte femminile: l'esperienza romana negli anni Settanta*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 79-80.

⁷⁴ Perrella, C., *Tomaso Binga: la parola è donna*, «Flash Art», 26/02/2018; < <https://flash-art.it/article/tomaso-binga/> >, (ultimo accesso: 09/07/2021).

⁷⁵ Ketty La Rocca (La Spezia, 14 luglio 1938- Firenze, 7 febbraio 1976), dopo aver vissuto alcuni anni a Roma, Livorno e Spoleto, si trasferì a Firenze dove sviluppò la sua vita personale e artistica. Entrò in contatto con il Gruppo 70, avanguardia artistica fiorentina animata da Miccini, Ori, Pignotti, Marcucci, fondatori della poesia visiva. In questo effervescente clima culturale, le sue riflessioni conversero verso la tematica del linguaggio di quegli anni, ovvero il linguaggio dei *mass media*, della pubblicità e della tecnologia. Negli anni Sessanta iniziò a produrre alcuni *collage* contro la mercificazione del corpo femminile nella società dei consumi. Molto legata anche alla tematica della guerra in Vietnam e al ruolo della chiesa nella politica e nella morale. Proseguì la sua ricerca personale attorno al linguaggio anche in altre forme, ovvero mediante la punteggiatura, le lettere e i segni. L'ultimo periodo di attività dell'artista è intenso, il corpo e il linguaggio divennero protagonisti dell'ultima serie, ovvero *Craniologie*, che realizzò quando prese coscienza della malattia che di lì a poco l'avrebbe condotta alla morte. Morì il 7 febbraio 1976, ma la sua fortuna è ancora in continua crescita, grazie alle numerose pubblicazioni e alle mostre a lei dedicate che la riconoscono come una delle più importanti artiste concettuali del Novecento; Di Trapani, A., Longo, V., *Ketty La Rocca: la difficile arte di essere artiste*, «Il Sole 24 ore», 15/12/2020; < https://www.ilsole24ore.com/art/ketty-rocca-difficile-arte-essere-artiste-ADkzLq7?refresh_ce=1 >, (ultimo accesso: 26/08/2021).

dai *media*, emerse già quando lavorava a stretto contatto con il Gruppo 70⁷⁶, producendo per lo più *collage* di immagini ritagliate dalle riviste illustrate con precisi intenti provocatori. Nelle opere degli anni Sessanta, emerse quindi maggiormente la sua presa di posizione critica nei confronti di alcune tematiche che furono centrali nel suo lavoro, vale a dire il sessismo della cultura cattolica e la mercificazione del corpo femminile da parte dei *media* della società dei consumi.⁷⁷

Sfidare le rappresentazioni stereotipate del femminile facendo uso dell'ironia e del *nonsense*, fu la strada che La Rocca seguì nella creazione di diverse opere che realizzò tra il 1964 e il 1965, dove l'accostamento alienante tra parole e immagini di origine mediatica, derideva valori quali la giovinezza, l'avvenenza, la purezza, l'accondiscendenza e la dolcezza, da sempre legati all'immagine e al mondo femminile⁷⁸. In *Sana come il pane quotidiano* (1965), La Rocca pose in primo piano il suo interesse per la condizione femminile, utilizzando l'immagine di una donna nuda e dall'espressione ammiccante, messa in contrasto con la fotografia di alcuni bambini orientali che mangiano la scritta «Sana come il pane quotidiano», chiara citazione della preghiera cattolica, evidenziando così come la donna «sana» e bella fosse come il pane, ovvero oggetto di vendita e di consumo sfrenato. In *Vergine* (1964-65), La Rocca affiancò la foto di una ragazza a quella di svariati prodotti di consumo, denunciando così il fatto che sia la donna che gli oggetti rappresentati andassero incontro allo stesso trattamento, godendo della stessa considerazione. In *Qualcosa di vecchio* (1964-65), invece venne denunciata la propaganda del mito di eterna gioventù che veniva imposto soprattutto alle ragazze, mediante una ripetizione violenta di messaggi stereotipati.⁷⁹

La Rocca sentì ben presto la necessità di dover andare oltre, seguendo il cambiamento delle condizioni storiche e personali, quindi quella che fu la sua esperienza all'interno del Gruppo 70 si esaurì ben presto. Si distaccò quindi dal gruppo fiorentino per intraprendere un percorso personale focalizzato sull'analisi della comunicazione, andando alla ricerca di una forma autentica e vera mediante la quale poter affermare la propria presenza nel

⁷⁶ Il Gruppo 70, di Firenze, indagava sulla società dei consumi e sul benessere borghese come per la pop art, includendo la tematica femminile, oggetto stereotipato per eccellenza e metafora dell'intervento aggressivo dei *mass media* sulla vita privata.

⁷⁷ Cfr. *Alfabeti della differenza*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 45-46.

⁷⁸ Perna, R., *Arte e femminismo in Italia: le ragioni di una mostra*, «Flash Art», 23/07/ 2019; < <https://flash-art.it/2019/07/arte-e-femminismo-in-italia-ragioni-di-una-mostra/> >, (ultimo accesso: 22/07/2021).

⁷⁹ *Il frammento fotografico*, in Perna, R., *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Roma, DeriveApprodi, 2009, p. 70.

mondo. Dopo un periodo di transizione, sotto l'influenza del pensiero di Lévi-Strauss, La Rocca rivalutò la gestualità intesa come rivincita della corporeità repressa, giungendo ad una forma espressiva inedita di *body art* dove lei stessa utilizzava le mani per comunicare.⁸⁰

L'esplorazione del linguaggio corporeo in Ketty La Rocca avvenne per la prima volta nel 1971, con il libro fotografico *In principio erat*, il quale si presentò come una ricognizione sulla gestualità universale delle mani. Queste, assieme al volto, divennero mezzo espressivo e soggetto predominate, coprendo sempre un ruolo di primo piano che rimasero soprattutto nel video *Appendice per una supplica* esposto alla Biennale del 1972. Dagli anni Settanta quindi, La Rocca si servì del video e della fotografia per realizzare una sorta di catalogo gestuale, dove mise al centro il rapporto simbolico tra uomo e donna: riprese le mani in diverse pose (tese, a pugno, unite, sovrapposte, incrociate e intrecciate con mani degli altri) per riscoprire una modalità espressiva originaria in grado di sostituire la parola, che diventava così vuota e priva di valore comunicativo. In queste diverse pose, le mani non erano concepite come un apparato neutro, ma come connotate sessualmente, riproducendo le dinamiche relazionali uomo-donna. Ciò si riscontrava ad esempio nella foto che ritrae una mano di una donna costretta all'interno dello spazio delimitato da altre due mani di un uomo, che la racchiudono circoscrivendo lo spazio.⁸¹

Fu in particolar modo in Cloti Ricciardi, artista già precedentemente citata più volte, che in quegli anni si fece viva la consapevolezza che l'alfabeto non fosse altro che uno strumento sclerotizzato del maschilismo, dal quale era necessario distaccarsi per trovarne uno alternativo. Ribadì questa sua convinzione in *Alfabeta*, libro fotografico che realizzò nel giugno 1975, il quale riprendeva il suo lavoro di quegli anni incentrato su tematiche femministe, rappresentando in generale una significativa testimonianza esistenziale e politica della stagione più intensa del neofemminismo italiano.⁸² La prima pagina dà

⁸⁰ Moratto, R., *Ketty La Rocca*, «Flash Art», 29/07/2015; < <https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca/> >, (ultimo accesso: 12/07/2021).

⁸¹ Cfr., *Alfabeti della differenza*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 48-49.

⁸² Come ha dichiarato Ricciardi stessa «Il libricino, alfabeto, 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 del genere»; Intervista di Marta Seravalli a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011) in Seravalli, *Appendice, Arte e femminismo a Roma*, cit. p. 238.

istruzioni precise sul funzionamento del volume, il quale graficamente e concettualmente è organizzato in modo preciso: a ogni lettera corrisponde una pagina, dove da un lato sono poste in ordine alfabetico tutte le parole che dovevano essere cancellate o sostituite, come ‘autorità’, ‘benpensante’, ‘casalinga’, ‘virilità’, ovvero parole della violenza, della discriminazione, della sopraffazione, della repressione, del potere e dell’ingiustizia; dall’altro lato specularmente sono posizionati invece i ritratti fotografici delle compagne del collettivo di Cloti Ricciardi, realizzati e manipolati da lei stessa in diversi luoghi, immagini dalle quali si doveva ripartire per mettere a punto un nuovo linguaggio, libero dal peso della trasmissione della cultura patriarcale. Nella struttura di questo libro emergeva la convinzione che le donne fossero gli unici soggetti in grado di modificare in modo radicale il linguaggio: partendo da sé, dai propri corpi e dalle proprie esperienze, le donne potevano finalmente minare in modo definitivo le basi del patriarcato.⁸³

Dagli anni Sessanta anche l’opera di Anna Oberto⁸⁴ era focalizzata alla messa in discussione del linguaggio tradizionale, alla ricerca di uno nuovo libero dai canoni imposti dal patriarcato. Dopo aver pubblicato il *Manifesto femminista anaculturale* nella rivista di sperimentazione verbo-visiva «Ana Eccetera», fondata assieme a Martino Oberto e Gabriele Stocchi, nel 1975 aderì al movimento di Nuova Scrittura partecipando alla stesura del manifesto del gruppo con il foglio *Nuova scrittura al femminile*, dove espresse la necessità di trasformare radicalmente il linguaggio a favore di una scrittura ‘al femminile’. Disegnando a matita il profilo di una mano e le parole «scrittura a mano», Oberto individuò nello specifico nella calligrafia una forma di comunicazione propria della donna, opposta alla mascolinità della scrittura a macchina. In modo progressivo iniziò a fare uso della fotografia istantanea che divenne un tratto suo distintivo nella creazione di un nuovo linguaggio femminile, costruendo *collage* di fotografie e piccoli oggetti a cui associava interventi manuali di scrittura.⁸⁵

La Polaroid si rivelò anche per Oberto uno strumento fondamentale per la sua immediatezza e facilità di utilizzo e la usò per fotografare anche l’aspetto intimo e privato di rituali familiari. Ne fece uso anche e soprattutto a partire dal 1973 per esplorare la tematica della maternità in occasione della nascita del figlio Eanan, registrando i suoi

⁸³ Cfr. Iamurri, L., *Cloti Ricciardi, alfabeto*, in *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta*, a cura di Casero, pp. 96-97.

⁸⁴ Anna Oberto (Ajaccio, 1934).

⁸⁵ Agradi, C., *Tra le righe. La Polaroid e la “Nuova Scrittura al femminile” nella pratica artistica di Anna Oberto*, «Flash Art», 21/04/2020; < <https://flash---art.it/2020/04/tra-le-righe-la-polaroid-e-la-nuova-scrittura-al-femminile-nella-pratica-artistica-di-anna-oberto/> >, (ultimo accesso: 12/07/2021).

primi segni di scrittura e le prime parole, trovando una correlazione con *Post-Partum Document* (1973-79), lavoro parallelo di indagine sulla maternità e sul rapporto con il figlio ad opera di Mary Kelly.⁸⁶

Ultima ma non meno importante è Mirella Bentivoglio, personalità che conosciamo maggiormente per la sua attività critica e curatoriale, ma che fu anche una grande protagonista del mondo della ricerca verbovisiva italiana e internazionale, diventando così una figura di riferimento imprescindibile. Negli anni Settanta realizzò dei *collage* fotografici che si proponevano non tanto di dar vita ad un nuovo linguaggio, quanto piuttosto di criticare pesantemente la società del tempo fondata sugli stereotipi di genere. Si ricordano ad esempio l'opera *AM (Ti amo)* (1970), una specie di manifesto con il quale Bentivoglio giocò sulla duplice tematica dell'amore e del mangiare. Su uno sfondo nero uniforme, incollò una bocca femminile semiaperta e sistemò la scritta «ti amo», che divise in tre parti, inserendo le lettere 'am' all'interno della bocca, ad indicare quindi una bocca sensuale, ma al tempo stesso divoratrice.⁸⁷ La bocca, da sempre intesa e concepita come oggetto sessuale e passivo, diventava quindi un soggetto attivo, rivendicando anche una certa pericolosità e crudeltà. Al tempo stesso fungeva da metafora della liberazione del mutismo secolare, riprendendo anche quelli che erano gli slogan dei manifesti femministi dell'epoca.⁸⁸

La sua ricerca era molto analoga a quanto in quegli stessi anni stavano realizzando certe artiste americane come Barbara Kruger, in contrasto con gli stereotipi del consumismo. Dimostra tale affinità un'altra opera significativa, *Il cuore della consumatrice ubbidiente* (1975), dove Bentivoglio disegnò due grandi 'C' speculari, riprendendo le iniziali della Coca Cola e all'interno delle quali inserì la parola «oca»; un'evocazione immediata della nota bevanda simbolo del consumismo e della cultura pop e dell'atteggiamento che generalmente si associava alla donna sciocca che ubbidiva ciecamente agli slogan, lasciandosi passivamente guidare da essi. Al tempo stesso il gioco di riflesso ripreso dalle iniziali indicava il rituale di rispecchiamento tipico delle donne.⁸⁹ Nella sua pratica artistica dai molteplici interessi, Bentivoglio fece quindi un grande uso della simbologia

⁸⁶ Cfr. *Alfabeti della differenza*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, pp. 58-59.

⁸⁷ Cfr. Ferrari, D., "Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto" *Mirella Bentivoglio, tessitrice di trame tra simboli, linguaggi e poesia*, in *Poesia visiva. La donazione Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, 19 novembre 2011- 22 gennaio 2012), a cura di Ferrari, D., Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2011, pp. 17-30.

⁸⁸ *Arte femminista/Arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 78.

⁸⁹ Ferrari, "Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto", catalogo della mostra (Rovereto, 19 novembre 2011- 22 gennaio 2012), a cura di Ferrari, p. 30.

e il gioco di parole divenne un'operazione distintiva e tipica della sua poetica. La sua ricerca diede origine a una modalità del tutto personale nell'elaborazione dei rapporti tra parola e immagine, sottolineando continuamente la tematica dell'identità di genere, interesse che si fece centrale e concreto soprattutto negli anni Settanta.

5.2 Cooperative, associazioni e collettivi artistici gestiti da artiste

Così come avvenne negli Stati Uniti e nel resto d'Europa, anche in Italia nelle principali città nacquero spazi artistici alternativi e associazioni gestite da donne, conducendo ciascuno di essi una ricerca autonoma e distaccata rispetto agli altri, ma sempre con l'obiettivo principale di rafforzare il ruolo delle artiste. Si trattò però di esperienze di respiro piuttosto limitato, che a differenza dei collettivi nati oltreoceano, si esaurirono presto e senza lasciare tracce significative. Il motivo di ciò è da far risalire sempre all'atteggiamento più 'pacato' e alla sensibilità delle artiste italiane che, contrariamente alle americane, aggressive nei loro intenti e nei loro obiettivi, erano piuttosto avvedute e prudenti nel presentare il loro lavoro all'interno di una problematica femminile, o ancor più nello specifico femminista. Questo costituiva anche lo stesso motivo per cui molte di loro guardavano con un certo sospetto questi collettivi, così come anche la loro organizzazione di mostre separatiste 'ghettizzanti'.⁹⁰

⁹⁰ Corgnati, *Arte e femminismo a Roma*, p. 280.

5.2.1 *La Cooperativa di via Beato Angelico*

Uno dei collettivi d'arte più importanti di quegli anni fu la Cooperativa di via Beato Angelico [immagine 20], nata a Roma nell'aprile del 1976 come centro studi e galleria. Si identificò anzitutto come primo spazio espositivo in Italia gestito da otto artiste e tre critiche ⁹¹, avente come obiettivo principale quello di offrire visibilità e opportunità concrete alle artiste emergenti e a quelle già affermate. In un'intervista effettuata da Manuela De Leonardis, Anna Maria Colucci, membro del collettivo, spiegò brevemente come prese piede l'iniziativa:

[...] 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.⁹²

Carla Accardi che fu quindi la principale ideatrice, recuperò il modello separatista tipico di Rivolta Femminile come peculiarità principale della cooperativa e come risposta all'esigenza di autonomia di tipo artistico. Per lei, che non condivideva la presa di posizione lonziana, questa cooperativa costituiva la soluzione unica e definitiva al problema sollevato da Carla Lonzi, vale a dire quello relativo all'inconciliabilità tra arte e femminismo. Inoltre, la caratteristica 'eterogenea' del collettivo, dovuta al fatto che al suo interno non tutte le componenti erano delle femministe militanti, fece della C.B.A. un collettivo in un certo senso estraneo a una identificazione di tipo femminista.

La caratteristica che contraddistinse questo collettivo da quello che fu invece l'atteggiamento tipico delle americane, fu infatti che le sue componenti non erano unite tanto da una singola e unitaria ricerca artistica, quanto piuttosto dalla condivisione delle stesse idee di donne. Lo spiegò bene Suzanne Santoro, la quale affermò come il collettivo non fece un vero e proprio lavoro di definizione di una storia dell'arte al femminile, questo perché non tutte al loro interno erano femministe. Un esempio era Eva Menzio,

⁹¹ Presero parte al Collettivo di via Beato Angelico: Carla Accardi, NeoNilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi.

⁹² De Leonardis, M., *Samagra: Anna Maria Colucci. L'Arte anni Sessanta e Settanta, la sperimentazione, l'impegno femminista, la pittura zen. Intervista di Manuela De Leonardis*, «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: 14/07/2021).

critica d'arte sposata con Luciano Pistoï, colui che lanciò la Transavanguardia e che le permise di entrare a far parte nel mondo dell'arte. Il fatto di essere femministe o al contrario, di non esserlo, non era quindi un problema, come non costituiva un fattore di per sé rilevante, dal momento che ciò che realmente contava era farsi largo nel mondo dell'arte e questo poteva avvenire solo e grazie a preziosi contatti come quello di Menzio con Pistoï.⁹³

L'8 aprile 1976 lo spazio espositivo della cooperativa venne inaugurato con una mostra ideata da Eva Menzio e dedicata a Artemisia Gentileschi, della quale venne però esposta una sola opera, ovvero *L'Aurora*. La rassegna celebrò non solo la più grande pioniera delle donne artiste, ma anche l'audace vittima di stupro che ebbe il coraggio di portare il suo carnefice in tribunale. Con l'occasione, nel cartoncino di presentazione della rassegna vennero spiegati lo scopo e gli intenti della C.B.A., ovvero quello di documentare il lavoro di donne artiste del passato e del presente, attive nelle arti visive. Al tempo stesso la cooperativa mostrò anche una certa apertura nei confronti di tutti coloro che sarebbero stati disposti ad aiutarla nel lavoro di raccolta di materiali utili per la documentazione e lo studio delle artiste.

La scelta di Artemisia è significativa. Come si ha avuto modo di vedere, questa iconica pittrice della scuola caravaggesca, inserita nel contesto secentesco dominato da presenze maschili ingombranti, fu un importante punto di riferimento in Italia così come in America, dove qui addirittura nacque una galleria in suo onore. Il fatto di aver riportato alla ribalta il nome e l'opera di Artemisia Gentileschi, stava ad indicare quindi come il recupero di presenze artistiche femminili escluse dalla cultura ufficiale fosse un interesse comune, senza confini geografici e culturali. Successivamente alla mostra su Artemisia, quella che era l'indagine sulle artiste del passato e del presente proseguì con una retrospettiva della neofuturista Regina Bracchi, deceduta nel 1974 e poi con la mostra della pittrice secentesca bolognese Elisabetta Sirani. Nell'aprile del 1976 si tenne una personale di Suzanne Santoro e poi, una di seguito l'altra, le mostre delle altre componenti

⁹³ Nell'intervista di Marta Seravalli, Suzanne Santoro affermò come « [...] 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, 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. 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.»; Intervista di Marta Seravalli a Suzanne Santoro (Capranica, 9 dicembre 2010), in Seravalli, Appendice, *Arte e femminismo a Roma.*, p. 221.

della cooperativa⁹⁴, assieme ad una collettiva nel maggio del 1977, in occasione del ciclo espositivo degli Incontri Internazionali d'Arte.

Nonostante la sua connotazione 'ibrida' dovuta al fatto che al suo interno non tutte le componenti erano femministe, la Cooperativa di via Beato Angelico non fu totalmente estranea al femminismo e alla protesta femminista, trovando quindi una certa somiglianza e affinità con le coeve esperienze di cooperative americane. Questo lo si può dedurre non solo dalla volontà di offrire una via di riscatto alle artiste dell'epoca, ma anche dal sentimento di protesta, indirizzata prima di tutto al mondo dell'arte, battendosi in questioni come la bassa percentuale femminile nella società. La C.B.A. ebbe una vita breve ma significativa, chiudendo i battenti due anni dopo la sua inaugurazione, ovvero nel 1978.⁹⁵

5.2.2 L'Associazione "Donna & Arte"

Sulla stessa onda della C.B.A., nel 1977 a Roma si formò un altro gruppo costituito da sole donne, ovvero l'Associazione «Donna & Arte», nata dall'idea di Rosanne Sofia Moretti, scultrice e coreografa. Lo scopo dell'associazione è ben spiegato in un articolo comparso nel Quotidiano donna del 30 dicembre 1978:

Alcune donne artiste si sono riunite in una associazione (Donne-arte) che svolgono attività in varie città italiane (mostre, dibattiti, seminari). Il gruppo si propone, oltre che a far conoscere il lavoro delle donne nel campo delle arti visive, (pittura, scultura, fotografia, grafica, ecc...) da sempre sottovalutato, di far uscire l'arte dai sacri luoghi del potere e portarla nelle strade e nelle piazze, in spazi «diversi», come il mercato di piazza Montedoro a Roma.⁹⁶

Alla base dell'associazione vi era quindi la proposta e il sostegno di una creatività totalmente libera e alternativa, aperta ad ogni tipo di linguaggio artistico, sia che esso fosse pittura, scultura, fotografia, architettura, danza, in linea con quella che era la generale esigenza di visibilità ricercata dalle donne operanti in ambito artistico ed escluse

⁹⁴ Nel maggio del 1976 Carla Accardi espose l'opera più femminista in assoluto, ovvero *Origine*. Dopo di lei esposero Silvia Truppi nel gennaio del 1977; Nedda Guidi nell'aprile del 1977; Anna Maria Colucci nel maggio del 1977; Marisa Busanel assieme a Suzanne Santoro nel gennaio del 1978; Cfr. *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, pp. 85-86.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 83-87.

⁹⁶ *Donnaarte ricerca di spazi alternativi*, «Quotidiano donna», 30/12/1978.

dal sistema dell'arte sessista.⁹⁷ L'obiettivo era quello di liberare la donna dallo stato di subordinazione nel quale era intrappolata, impedendole altresì di diffondere la propria arte. Ciò andava fatto promuovendo il lavoro di gruppo, ma soprattutto favorendo e incoraggiando l'interazione con il pubblico e il contatto diretto con altri collettivi.

Tra il giugno e il luglio del 1977 ci fu il primo significativo incontro con il pubblico con la prima mostra di D&A, la quale si tenne per due settimane negli spazi di piazza San Rocco a Frascati, un luogo considerato «decentrato», ma significativo e utile per una mostra ugualmente «decentrata». La rassegna, dal titolo *Operazione. Arte come procedimento* venne realizzata dal gruppo romano assieme alla collaborazione di alcune artiste venete, per un totale di quaranta artiste partecipanti e impegnate nel progetto. Oltre all'esposizione di un insieme di quadri, sculture, foto, ecc., che costituivano il nucleo centrale della mostra, erano previste anche manifestazioni, performance, laboratori, proiezioni di film e dibattiti sulla creatività che coinvolgevano fortemente il pubblico.

La mostra in questione aveva degli intenti fortemente sperimentali, concretizzatisi anche nella somministrazione di un questionario a circa cento persone che ebbero modo di vederla. La rassegna aveva come scopo non solo quello di mettere a punto un nuovo tipo di rapporto tra spettatore e artista, basato sulla comunicazione diretta e il coinvolgimento, ma anche di riformulare il modello ufficiale di esposizione e dell'oggetto d'arte in generale, in risposta all'elitarismo esistente all'interno del mondo dell'arte. Eventi e mostre successive, tra cui le due rassegne del 1979 e 1980, intitolate *La donna e l'arte*, contribuirono a mettere in evidenza come questo collettivo fosse maggiormente aperto al femminismo rispetto alla Cooperativa di via Beato Angelico.⁹⁸

⁹⁷ «Le socie di Donna-Arte si propongono di organizzarsi per sostenere una creatività libera e alternativa al di fuori dei circuiti più tradizionali che non danno spazio alle donne»; *Creatività*, in «Effe», VI, n.5, 1978.

⁹⁸ Cfr. *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, pp. 87-89.

5.3 Le mostre al femminile

Come già anticipato, la tematica delle mostre e delle esposizioni di sole artiste, all'epoca era una questione molto dibattuta e che ancora oggi lascia molto perplessi. La critica d'arte femminista molte volte si espresse mettendo in luce le contraddizioni e i rischi che si celavano dietro queste rassegne espositive che, secondo molte, contribuivano ad alimentare e a rendere ancora più profonda la separazione tra i sessi, rendendo inoltre oppressivo l'ambiente artistico. Se molte artiste, critiche e curatrici affermavano come queste mostre fossero una cosa da evitare accuratamente, oppure manifestavano una certa ambivalenza o indifferenza nei loro confronti, altre al contrario constatavano come fossero invece un'occasione straordinaria per risolvere una delle questioni più importanti, vale a dire il problema della collocazione delle artiste all'interno di una struttura gerarchizzata e costruita solo per l'uomo. I pareri a tal riguardo erano quindi contrastanti e molto diversi tra loro.

Sebbene molte femministe fossero diffidenti nei confronti del sistema istituzionale maschile, preferendo ricorrere al separatismo e forme di chiusura nei confronti di esso, le rassegne al femminile furono a tutti gli effetti una soluzione efficace e altamente positiva che favorì invece il riconoscimento, la promozione e la diffusione del lavoro di molte artiste, che altrimenti sarebbe rimasto ignorato, contribuendo così a porre la presenza artistica femminile come nuovo soggetto capace di proporre percorsi, linguaggi diversi e alternativi rispetto all'arte *mainstream* dominata dall'uomo.⁹⁹ All'epoca infatti queste mostre riscosero l'attenzione del pubblico, della critica e della stampa specializzata, abbondando di numero soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta.

Mirella Bentivoglio fu una delle critiche che si pose a favore e a sostegno delle mostre separatiste. Riflettendo sulla sua rassegna *Materializzazione del linguaggio*, che si tenne alla Biennale di Venezia nel 1978, espresse inoltre chiaramente come il termine «mostre-ghetto» fosse poco adeguato, in quanto volevano piuttosto presentarsi e porsi alla luce come delle mostre utili più che altro a fornire e diffondere informazioni sull'operato di artiste sconosciute, trascurate o dimenticate:

⁹⁹ *Ivi*, p. 150.

Venivano allora definite mostre-ghetto, ed era in fin dei conti una definizione calzante. [...] Ma la ghetizzazione volontaria, ben lungi dal presentarsi come una sfida autolesionista, aveva per fine una compatta informazione sul lavoro di artiste allora trascurate, anche se più per abitudine che per scelta.¹⁰⁰

Sempre Bentivoglio in occasione dell'VIII Biennale Donna organizzata a Ferrara nel 1998, ribadì nuovamente nel catalogo della mostra come

Le Mostre-Ghetto degli anni Settanta hanno portato frutto. Hanno permesso di far concentratamente conoscere la qualità del lavoro femminile e hanno attivato scambi d'informazione. Forse l'espressione derisoria con cui questo tipo di esposizioni venne battezzato si codificherà in segno positivo proprio come le definizioni Impressionismo e Cubismo che, nate da ironizzazioni critiche, entrarono a pieno diritto nel nobilitante vocabolario della storia dell'arte.¹⁰¹

Anche in Italia quindi, così come negli Stati Uniti e in generale in altri Paesi europei e non, parallelamente alla creazione di alleanze e di reti sociali, si profilò la necessità di organizzare non tanto «mostre ghetto» nel senso lato del termine, quanto piuttosto rassegne di «recupero storico», le quali avrebbero consentito di riportare alla memoria moltissime artiste scomparse e alle artiste viventi avrebbe concesso finalmente l'acquisizione di una certa visibilità.

¹⁰⁰ Bentivoglio, M., *I segni del femminile*, in *Poesia Visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, a cura di Ferrari, p. 15.

¹⁰¹ Bentivoglio, M., *Post-scriptum*, in *Post-scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari), a cura di Fioravanti Baraldi, A. M., Ferrara, 1998, p. 4.

5.3.1 *Le mostre di Romana Loda e il suo contributo al riconoscimento dell'arte delle donne in Italia*

Romana Loda, gallerista, curatrice e organizzatrice di mostre, fu un personaggio chiave nella promozione e nella diffusione dell'arte femminista e in generale dell'arte delle donne in Italia, anche se il suo ruolo non è stato ancora ben indagato dalla critica d'arte, rimanendo fino a poco tempo fa ai margini della ricerca storico-artistica. La sua importanza è dovuta al fatto che fu in assoluto la prima donna in Italia ad organizzare mostre di artiste nazionali e internazionali, attive soprattutto nell'ambito della Body Art e dell'arte processuale, con l'obiettivo di mettere in evidenza la scarsa presenza femminile nelle esposizioni pubbliche e private.

Grazie alle sue mostre fu possibile mettere in luce alcune questioni che erano state sollevate dal movimento femminista, come la necessità per le donne di appropriarsi per la prima volta e in modo significativo di spazi dai quali venivano sempre escluse, entrando così nel mercato dell'arte e nelle collezioni permanenti dei musei. Erano le stesse identiche questioni che nel 1970 erano state presentate negli Stati Uniti dal gruppo di protesta *Ad Hoc Women's Committee*. Nell'organizzare le sue mostre, Loda partì dai medesimi interrogativi che Linda Nochlin si era posta nel 1971, arrivando a denunciare l'assenza delle donne anche nell'arte italiana e a mettere in evidenza come tale emarginazione fosse legata sempre e comunque a particolari condizioni storiche, sociali e culturali che quindi esistevano non solo negli Stati Uniti ma anche in Italia.¹⁰²

Nel decennio dei Settanta, quando Romana Loda decise di occuparsi della promozione dell'operato di numerose artiste attive in Italia, qui le mostre al femminile non erano ancora diffuse, così come scarse erano anche le informazioni relative a rassegne che si tenevano all'estero, come negli Stati Uniti. Decise così di organizzare delle apposite esposizioni che avrebbero riunito opere realizzate da artiste di età, nazionalità, ambiti espressivi diversi e di fama internazionale. Queste mostre avevano luogo in spazi pubblici e privati ma molte volte anche nella sua galleria personale, la Multimedia di Erbusco a Brescia. Una delle prime mostre da lei organizzate e in generale una delle prime di arte femminile in Italia - dopo quelle di Mirella Bentivoglio¹⁰³ -, fu *Coazione a mostrare* che

¹⁰² Cfr. Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, «Ricerche di S/Confine», 6, n.1, 2015, pp. 143-45; <<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

¹⁰³ Dal 1972 Mirella Bentivoglio curò una serie di mostre al femminile, concentrandosi però solamente sul lavoro di una serie di artiste attive nell'ambito della poesia visiva, ma concependo tali rassegne sempre con l'obiettivo di voler fornire delle informazioni sul lavoro di artiste allora trascurate. Una di

si tenne nel Palazzo Comunale di Erbusco nell'autunno del 1974. Loda riunì le opere di diverse artiste italiane e milanesi, per un totale di trenta presenze connazionali e non¹⁰⁴, affiancando artiste già affermate e attive come Ketty La Rocca o Giosetta Fioroni, ad artiste che si erano affacciate da poco sulla scena artistica, come Tomaso Binga o Verita Monselles. Significativa e alquanto destabilizzante fu una presenza maschile, quella di Lucio Fontana, che Romana Loda decise di omaggiare in seguito alla sua morte avvenuta nel 1968.¹⁰⁵

Nel novembre del 1975, anno di svolta per il dibattito sull'arte delle donne in Italia, il contributo di Loda divenne maggiormente consistente, e così decise di organizzare *Magma*, una mostra ancora più importante, che si tenne al castello Oldofredi a Iseo, riscuotendo molto successo anche a livello internazionale.¹⁰⁶ Significative le sue parole riportate nell'introduzione del catalogo, uno dei pochi testi in cui Loda provò a spiegare i motivi che la spinsero a organizzare mostre di sole donne:

Magma, come già la precedente, non è una mostra femminile tout court perché affronta, sia pure da una particolare angolazione, la problematica della creatività con precisi criteri selettivi, solitamente assenti da tali mostre. Ciò non significa che io sia contraria alle mostre femministe: solo avverto quali sottili pericoli si possono annidare in quelle manifestazioni che rischiano, come minimo, di creare dei ghetti rosa, all'interno dei quali l'esile soddisfazione di abbandonare momentaneamente il limbo dell'emarginazione impedisce loro di incidere sulla realtà di fatto. A questo punto è necessario chiarire perché, nonostante le riserve di fondo, faccio ancora una mostra di sole artiste, sia pure con criteri diversi da quelli correnti: semplicemente perché se il traguardo da raggiungere è quello di un'effettiva parità di presenza, trovo che siamo ancora ben lontani da questa situazione ideale e occorre bilanciare, nei

queste mostre fu *Esposizione internazionale operatrici visuali*, proposta da Ugo Carrega, la quale si tenne al Centro Tool di Milano, per poi spostarsi a Savona nel 1973 e a Roma nel 1974.

¹⁰⁴ Le artiste presentate furono: Carla Accardi, Diane Arbus, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Martha Boto, Nilde Carabba, Dadamaino, Hanne Darboven, Sonia Delaunay, Amalia Del Ponte, Giosetta Fioroni, Nicole Gravier, Laura Grisi, Ketty La Rocca, Verena Loewensberg, Milvia Maglione, Agnes Martin, Verita Monselles, Louise Nevelson, Yoko Ono, Gina Pane, Beverly Pepper, Edda Renouf, Bridget Riley, Andreina Robotti, Dorothea Rockburne, Niki de Saint-Phalle, Grazia Varisco, Nanda Vigo, Dorothee Von Windheim; Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, p. 145; <<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 145-47.

¹⁰⁶ La mostra si tenne dal 29 novembre al 18 dicembre 1975; *Varie declinazioni*, in Casero, *Gesti di rivolta*, p. 42.

limiti del possibile, le innumerevoli rassegne pubbliche e private nelle quali le donne sono scarsamente presenti o del tutto assenti.¹⁰⁷

Sebbene Romana Loda sia ancora oggi considerata una delle più importanti curatrici di mostre al femminile, in queste poche righe dichiarò la sua posizione sbalorditivamente ambigua nei confronti di questo tipo di rassegne. Se da un lato ne sottolineò la necessità perché considerate uno strumento utile per mettere fine alla disparità di genere, dall'altro lato non fu mai totalmente d'accordo nel trattare e considerare singolarmente l'arte delle donne mediante mostre separatiste, perché tali «ghetti rosa», come lei li definì, avrebbero contribuito a rimarcare la loro discriminazione. Sollevò quindi dei sospetti sull'occasione e il valore stesso delle mostre di donne, dimostrando una certa sfiducia sia nei confronti delle manifestazioni creative del movimento femminista, sia nei confronti delle posizioni radicali e separatiste, affermando come costruire ulteriori divisioni e confini avrebbe contribuito a creare altre nuove categorie di emarginazione.¹⁰⁸

Tramite *Magma*, Romana Loda ebbe comunque l'occasione di esprimere le sue lamentele e critiche nei confronti del difficile accesso delle artiste alle mostre pubbliche e private, riferendosi concretamente alle principali rassegne espositive italiane di quegli anni: nella mostra *La ricerca dell'identità*, che era stata inaugurata a Palazzo Reale a Milano nel novembre del 1974, le donne furono solamente due su un totale di sessantasette artisti; nella mostra *Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione* che si tenne al Museo di Castelvecchio a Verona nel luglio del 1975, su settanta artisti le donne furono ancora solamente due. *Magma*, che per finalità si distaccava dalla rassegna precedente, si poneva come obiettivo proprio quello di mettere in luce e denunciare ogni tipo di disparità esistente all'interno del sistema dell'arte italiana e del suo mercato.¹⁰⁹

La chiara posizione della curatrice si rifletté anche su quella che era la divisione della mostra rispettivamente in due parti: la sezione *L'arte: ultime tendenze* si poneva come una grande vetrina per le donne artiste, con opere che spaziavano dal processuale all'astrazione¹¹⁰, mentre la seconda sezione intitolata *La donna: condizione/protesta*

¹⁰⁷ Loda, R., *Magma*, catalogo della mostra, Azienda Autonoma Stazione Soggiorno di Iseo/Brescia, Iseo, 1975.

¹⁰⁸ Cfr. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda*, pp. 147-49; <<http://www.riccheredisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 149.

¹¹⁰ In questa prima sezione erano esposte opere di Marina Abramović, Lygia Clark, Betty Danon, Hanne Darboven, Iole de Freitas, Nicole Gravier, Ketty La Rocca, Marisa Merz, Gina Pane, Lucia Pescador,

riuniva opere di artiste aderenti maggiormente alle idee portate avanti dal femminismo, impegnate rispettivamente a indagare i confini delle sfere della sessualità e dell'identità, a denunciare la condizione generale di sottomissione della donna e a rileggere in modo critico le rappresentazioni stereotipate del femminile.¹¹¹

Magma riscosse una grande fama, tanto che venne riproposta con delle leggere variazioni rispettivamente a Firenze presso la Galleria Michaud nel 1976 e a Verona al Museo di Castelvecchio nel febbraio del 1977, ottenendo un successo ancor più grande. Il catalogo dell'edizione del 1977 [immagine 21] venne aggiornato, costituendo al tempo stesso l'occasione unica per una disamina del panorama internazionale dell'arte al femminile per mettere in evidenza e colmare al tempo stesso la vistosa asimmetria – non solo italiana – del sistema delle mostre. La revisione del catalogo della mostra costituì per Romana Loda anche il pretesto per mettere in evidenza le difficoltà che lei stessa riscontrò nell'organizzare queste mostre che le causarono ripercussioni di tipo giudiziario.¹¹²

In linea con le precedenti esperienze espositive, ma di stampo completamente diverso, fu la mostra *Altra misura* che si tenne nell'ottobre del 1976 alla galleria Il Falconiere di Ancona, considerata come la prima esposizione italiana dedicata interamente e specificatamente ai rapporti tra femminismo e fotografia. La mostra, concepita in termini di alterità e differenza, aveva una fisionomia internazionale, presentando in modo assolutamente compatto il lavoro di cinque artiste accomunate da due caratteristiche: l'uso della macchina fotografica e la volontà di esplorare le tematiche del corpo.¹¹³ Altro connotato era lo stesso approccio diretto e aggressivo nel ricercare una identità femminile definita, all'interno di una realtà sociale che dava vita a ruoli standardizzati in stereotipi.¹¹⁴

Diana Rabito, Edda Renouf, Dorothea Rockbune, Betty Skruber, Nanda Vigo e Dorothee Von Windheim; *Varie declinazioni*, in Casero, *Gesti di Rivolta*, p. 42.

¹¹¹ Nella seconda sezione erano inclusi il lavoro di Anna Candiani, Carla Cerati, Valie Export, Rebecca Horn, Suzy Lake, Paola Mattioli, Annette Messager, Verita Monselles, Natalia LL, Giovanna Nuvoletti, Stephanie Oursler, Marianne Pitzen, Andreina Robotti, Ulrike Rosenbach, Franca Sacchi, Suzanne Santoro e Katharina Sieverding; *Ibidem*.

¹¹² Nello specifico nell'organizzare *Coazione a mostrare* era stata denunciata per oscenità e istigazione all'aborto fino a portare alla chiusura della mostra stessa da parte dei carabinieri per alcuni giorni. Anche la realizzazione di *Magma* le causò alcuni problemi, soprattutto per via di ritardi; Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda*, p. 150; <<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

¹¹³ *Ivi*, p. 151

¹¹⁴ *Altra misura: fotografia e arte femminista in mostra*, in Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, p. 25.

Le artiste presentate, le più interessanti del panorama internazionale, erano Verita Monselles, Natalia LL, Annette Messager, Suzanne Santoro e Stephanie Oursler. Romana Loda era molto attratta dalla fotografia in generale, un interesse che aveva avuto modo di accennare già nelle mostre precedenti. Nella prima edizione di *Magma* ad esempio presentò il *reportage Dietro la facciata*, realizzato da Angela Candiani, Carla Cerati, Giovanna Nuvoletti e Paola Mattioli, che era stato esposto al Sicof di Milano. Secondo quanto riporta anche Raffaella Perna, per Romana Loda la fotografia veniva intesa come «uno strumento in grado di oltrepassare l'asetticità e l'autoreferenzialità di alcune linee della ricerca concettuale attraverso la sua forte componente "figurale"». ¹¹⁵ La fotografia consentiva di entrare in contatto diretto con la realtà, permettendo così prendere coscienza della differenza di genere e di condurre un'indagine diretta nei contesti sociopolitici. Nell'ottobre del 1978 Romana Loda promosse un'altra mostra molto importante, ma il suo atteggiamento e il suo entusiasmo nei confronti della promozione dell'arte femminile sembrò svanire progressivamente. Già nell'agosto dell'anno prima inviò una lettera a Tomaso Binga, dove espresse a pieno la sua contrarietà nei confronti delle rassegne di donne - per le quali, come si è visto, fin dall'inizio nutrì un certo sospetto -, preannunciando l'intenzione di voler organizzare mostre «alla pari», tra cui quella che stava già progettando per l'anno successivo alla Galleria De Amicis di Firenze:

Sono stata invitata a organizzare una mostra di donne per l'apertura di una nuova grande galleria a Firenze (penso tu sappia che in questi ultimi mesi ho rifiutato molti inviti a mostre di donne perché non volevo che questa faccenda fosse ancora una volta un mezzo di sfruttamento). Ho anzi preparato uno scritto piuttosto violento sui festival e settimane delle donne [...]. Vorrei fare mostre alla pari. Ho accettato di curare questa di Firenze solo perché mi serve a demolire un altro pregiudizio. Infatti ho trovato uno studio sull'asimmetria del viso dal quale risulta che la parte sinistra rivela il lato inconscio, notturno, femminile, mentre la parte destra rileva il lato cosciente, positivo, maschile. Ho preparato un testo ironico dal titolo Il Volto sinistro dell'arte e presenterò sei o sette artiste che hanno dato un contributo positivo all'arte. ¹¹⁶

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Lettera inedita spedita da Romana Loda a Bianca Menna (Tomaso Binga), datata agosto 1977, conservata presso l'archivio privato di Bianca Pucciarelli Menna a Roma, ora in Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, «Ricerche di S/confine», VI, n. 1, 2015, pp. 151-52.

La mostra a cui si riferisce Loda si chiamava appunto *Il volto sinistro dell'arte*, alludendo al femminile come la parte sinistra e inconscia anche dell'arte. Presentò l'operato di sedici artiste italiane e residenti in Italia attive in quegli anni, un numero più che raddoppiato rispetto a quello inizialmente ipotizzato dalla curatrice, scegliendo personalità di spicco della neoavanguardia italiana degli anni Sessanta e Settanta, operanti in campi di ricerca assai diversi tra loro, dall'arte cinetico-programmata, all'arte concettuale, dalla poesia verbovisiva alla performance, dalla sperimentazione fotografica, alla Scuola di Piazza del Popolo. Le artiste scelte furono Marina Apollonio, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Renata Boero, Dadamaino, Giosetta Fioroni, Lucia Marcucci, Libera Mazzoleni, Verita Monselles, Stephanie Oursler, Lucia Pescador, Sandra Sandri, Suzanne Santoro, Grazia Varisco e Nanda Vigo. L'obiettivo centrale di Romana Loda era quello di spingersi ben oltre la semplice rivendicazione, ipotizzando l'esistenza di un 'lato sinistro' positivo nelle opere delle artiste. Loda stessa riferì come:

Sinistro è fuga dal simmetrico e rifiuto della consolante ripetitività; è sede dei processi conoscitivi; è il femminile di ogni individuo. Vediamolo dunque questo lato, senza false reticenze e senza veli. Perché ogni opera di donna artista fa affiorare le caratteristiche del disagio di una condizione vissuta e subita in prima persona, sia che venga sublimata, sia che venga apertamente denunciata.¹¹⁷

L'intento della mostra era quindi quello di sradicare il *cliché* che riconduceva rispettivamente il femminile alla sfera sinistra, correlata all'intimità, alla passività e al sentimento e il maschile alla sfera destra, connessa invece all'azione e alla razionalità. Romana Loda volle sottolineare come tale idea fosse uno degli stereotipi che concorsero ad influenzare l'interpretazione critica del lavoro delle artiste, contribuendo la loro marginalizzazione.¹¹⁸

¹¹⁷ *Il volto sinistro dell'arte*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria De Amicis Arte Moderna, 29 ottobre- 26 novembre 1977), a cura di Loda, R., 1977.

¹¹⁸ Cfr. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda*, pp. 151-52; <<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

L'obiettivo di riaffermare il valore dell'arte delle donne rimase comunque assolutamente centrale anche in questo progetto e questa intenzione venne ben espressa da Loda nell'introduzione alla mostra:

Innanzitutto, come le altre da me curate, l'esposizione presenta artiste serie che hanno fatto della creatività una scelta e una ragione di vita e non certo un hobby del tempo libero. Alcune hanno già precisa collocazione nella storia della ricerca estetica degli ultimi due decenni; altre sono impegnate in sperimentazioni più recenti; ma tutte subiscono la doppia discriminazione dovuta al fatto di essere donne, prima che artiste e per questo sono in qualche modo emarginate (e non tragga in inganno il fatto che alcuni nomi sono ormai famosi fra gli appassionati d'arte; si chiedi a queste artiste quali sacrifici comporta vivere e agire in un campo che da sempre è maschile).¹¹⁹

Il volto sinistro dell'arte fu in assoluto l'ultima mostra che Romana Loda curò nell'intenzione di promuovere l'arte delle donne in Italia; nel 1978 quindi concluse quella che fu la sua attività di curatrice di mostre collettive al femminile. Il motivo principale per il quale interruppe definitivamente questa attività, costituì la base del suo atteggiamento di amarezza e delle sue critiche nei confronti di un fenomeno che, indirizzato alla crescita della visibilità delle donne, aveva ormai assunto i connotati tipici di un fenomeno dell'età di consumo.¹²⁰

Come ha riportato Raffaella Perna, sebbene dai suoi numerosi testi non emerga un bagaglio teorico assimilabile a quello di altre personalità di critiche e curatrici italiane che fecero della differenza di genere un tema centrale nel loro operato critico – ne sono un esempio Anne Marie Sauzeau Boetti e Lea Vergine –, quelle che furono le scelte curatoriali di Romana Loda colpiscono ancora oggi per la loro accortezza e singolarità. Ciò che è estremamente importante è che in quello che fu il suo breve periodo di attività curatoriale dal 1974 al 1978, le sue mostre contribuirono a portare all'attenzione del dibattito culturale del nostro Paese alcune di quelle che erano le tematiche e i problemi messi in evidenza dal neofemminismo.

¹¹⁹ *Il volto sinistro dell'arte*, catalogo della mostra, Galleria De Amicis Arte Moderna, Firenze, 29 ottobre- 26 novembre 1977.

¹²⁰ Cfr. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda*, pp. 151-52; <<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>>, (ultimo accesso: 15/07/2021).

Inoltre, il fatto di aver conosciuto molte delle più importanti artiste del decennio, provenienti sia dal contesto italiano ed europeo, sia da quello americano, concorse a mettere in evidenza la centralità della sua figura non solo nel territorio bresciano, ma in tutta Italia, costituendo così un punto di riferimento imprescindibile per un'intera generazione di artiste che trovarono in lei una persona incoraggiante e disponibile a promuovere il loro lavoro. Romana Loda infatti continuò il suo impegno di promozione delle artiste anche nei decenni successivi, specialmente grazie alla sua galleria di Brescia e a dieci anni dalla prima edizione di *Magma* tornò a curare un'altra rassegna intitolata *Figure dallo sfondo 2. Magma: Dieci anni dopo*, in occasione della seconda edizione della Biennale Donna presso il Centro Attività Visive di Ferrara, identificandosi ancora come rappresentate e compagna di strada di una nuova generazione di artiste.¹²¹

5.3.2 L'omaggio di Simona Weller alle artiste romane del XX secolo

Oltre a Romana Loda, un'altra esponente importante nell'organizzazione di mostre di donne fu Simona Weller, che nella primavera del 1977, in seguito alla pubblicazione e al successo de *Il Complesso di Michelangelo*, pubblicato l'anno precedente, decise di organizzare una mostra apposita. La rassegna si tenne presso la galleria privata di via Giulia a Roma e fu considerata a tutti gli effetti come la prima retrospettiva dedicata a tutte le artiste romane del XX secolo che venivano incluse nei nuovi margini della storia dell'arte, coprendo un arco temporale ampio, che andava dai primi anni del Novecento fino ai contemporanei anni Settanta. Come Weller stessa riferì nell'intervista effettuata da Marta Seravalli, la mostra, che durò da marzo a giugno, era interamente dedicata a quaranta artiste romane che aderirono e fecero parte a diverse tendenze artistiche del

¹²¹ Perna, R., *Il volto sinistro dell'arte. Romana Loda e l'arte delle donne in Italia*. Contributo, «Art a part of cult(ure)», 05/12/2020; < <https://www.artapartofculture.net/2020/12/05/il-volto-sinistro-dellarte-romana-loda-e-larte-delle-donne-in-italia-contributo/> >, (ultimo accesso: 16/07/2021).

secolo¹²² ed ebbe un grande successo di pubblico, così come una rassegna stampa straordinaria.¹²³

Se fu per lo più facile risalire ai nomi delle artiste omaggiate, l'effettiva assenza di un catalogo non rese però possibile il reperimento di un elenco delle opere che vennero scelte ed esposte. Una parziale ricostruzione è stata possibile grazie alla testimonianza stessa di Weller raccolta da Laura Iamurri, la quale ha raccontato come l'esposizione delle opere occupasse tre sale principali della galleria, assieme ai corridoi e ai vestiboli. Una stanza era interamente dedicata alle artiste attive prima della guerra, come Adriana Pincherle, Deiva De Angelis, Benedetta Cappa Marinetti, mentre le altre due stanze erano occupate da artiste di generazioni successive, per lo più professioniste aventi un curriculum e una bibliografia critica, tra cui Titina Maselli, Carla Accardi e Giosetta Fioroni. Tutti gli spazi della galleria erano occupati dalle opere, mentre le grafiche erano poste nel corridoio entro apposite teche ed infine le opere di Paola Levi Montalcini erano esposte in una piccola stanza buia.

Nonostante il suo carattere inaugurale e la qualità delle opere presentate, la mostra di Weller non lasciò molte tracce nella storia delle arti e delle rassegne contemporanee, soprattutto a causa dell'assenza del catalogo. Nonostante la grande affluenza di pubblico, vi fu una mancanza di consapevolezza dell'importanza di questo evento e una immediata perdita della sua memoria. Molteplici furono i fattori che contribuirono a questa svista e a questa disattenzione. Una delle cause fu anche l'organizzazione della mostra al di fuori di quelli che erano i circuiti delle gallerie tradizionali e 'd'avanguardia', che la esclusero dalle cronologie dei più importanti eventi artistici di Roma. Non venne nemmeno registrata in uno dei più importanti documenti, ovvero nei *Materiali per un censimento cronologico e bibliografico: mostre, convegni, libri, riviste*, che erano inseriti all'interno del catalogo *Linee di ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, così come non comparve

¹²² Le tendenze artistiche prese in considerazione erano Futurismo, Valori Plastici, Scuola Romana, Astrattismo, Scuola di Piazza del Popolo, Arte Cinetica e Nuove Tendenze. La presenza di nomi fu alquanto esaustiva e tra tutti spiccarono Adriana Darù, Leonetta Cecchi Pieracini, Pasquarosa, Deiva De Angelis per il primo Novecento; Benedetta Cappa Marinetti e Rosa Rosà per il Futurismo; Regina Cassolo Bracchi per il tardo Futurismo; Edita Broglio e Maria Mancuso per i Valori Plastici; Adriana Pincherle e Antonietta Raphaël Mafai per la Scuola Romana. Il secondo Novecento venne invece rappresentato da Bice Lazzari, Paola Levi Montalcini, Titina Maselli, Carla Accardi, Nedda Guidi, Carmengloria Morales, Giosetta Fioroni, Marilù Eustachio, Mirella Bentivoglio, Simona Weller, Stephanier Oursler ed Elisa Montessori; *Arte femminista/arte femminile*, in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 90.

¹²³ Intervista di Marta Seravalli a Simona Weller (Calcata, 7-15 dicembre 2020) in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma*, p. 231.

nemmeno all'interno del prestigioso catalogo *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, curato da Germano Celant.¹²⁴

Alcuni lati positivi effettivamente ci furono comunque, in quanto la mostra sancì il definitivo riconoscimento del lavoro di Simona Weller nello spazio pubblico e in qualità di curatrice. Contemporaneamente per le artiste romane fu un'esperienza inedita e un'occasione significativa per incontrarsi, riunirsi in un'impresa comune, lavorando fianco a fianco nell'allestimento delle opere e nella realizzazione degli spazi. La collaborazione e il confronto quindi non mancarono mai e per alcune di loro fu il primo evento collettivo condiviso con altre donne di uguale età, ma anche di generazioni diverse. La portata sociale di questo evento fu significativa perché diede origine ad amicizie e percorsi comuni e per alcune fu l'occasione per entrare a far parte del movimento del femminismo e dell'impegno politico, per conoscersi e riconoscersi come sorelle unite dalle stesse storie, dalle stesse situazioni e dagli stessi destini.¹²⁵

5.3.3 Le mostre femminili alla Galleria di Porta Ticinese

In *Gesti di rivolta*, Cristina Casero fa riferimento all'attività di un'importante galleria di Milano nata negli anni Settanta, all'interno della quale si formarono dei collettivi e si realizzarono diverse mostre. La Galleria di Porta Ticinese fu uno spazio espositivo che venne inaugurato nel 1973 dalla gallerista Gigliola Rovasino. Si propose come un centro culturale, un luogo vivace di confronto aperto soprattutto nei confronti dei dibattiti politici e delle problematiche di classe. Era frequentato da chiunque, ovvero artisti, critici, scrittori, intellettuali, così come protagonisti della vita culturale milanese e al proprio interno si formarono diversi collettivi e gruppi, tra cui nel 1974 il Collettivo Autonomo Pittori Porta Ticinese. Nel corso del decennio dei Settanta si tennero delle mostre, alcune delle quali videro la partecipazione di alcune artiste, tra cui ad esempio *Interessante per il Cile* (ottobre 1973-maggio 1978), per denunciare la situazione politica cilena e il golpe di Pinochet.

La mostra intitolata *L'Armadio*, che si tenne nel giugno del 1975 fu la prima occasione per alcune donne di esporre all'interno della galleria. Venne organizzata da un gruppo di artiste che erano anche militanti femministe, ovvero Adriana Monti, Chiara Gamba, Diane Bond, Franca Barda, Grazia Zerman, Mercedes Cuman e Silvia Truppi, le quali si

¹²⁴ Conclusione, in Iamurri, L., *Femmes artistes italiennes du XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, Rome 1977*, «Artl@s Bulletin», 8, n.1, 2019, p. 254.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 248-54.

unirono nel 1974 con il nome di Collettivo delle Pezze.¹²⁶ Con l'occasione decisero anche di scrivere e firmare un manifesto [immagine 22] nel quale spiegarono gli intenti della mostra, ovvero denunciare la realtà femminile e provocare tutti i miti interiorizzati sulla donna. Sull'invito della mostra si leggono alcune frasi significative che denotano il loro atteggiamento di aggressività, la loro voglia di rivalsa e la loro intenzione di manifestare come delle vere femministe quali erano. L'armadio venne da loro inteso come luogo dove nascondere i propri impulsi, le proprie paure, la propria rabbia e la disperazione che invece necessitavano di essere esternate:

Le pezze erano nate per andare in piazza. Volevamo stendere il nostro bucato non più in solitudine ma insieme. Ma il gruppo delle pezze si è spezzato e le pezze sono state messe nell'armadio. Chiudere la violenza delle pezze nell'armadio era come richiudere l'aggressività un'altra volta dentro noi stesse. Ci rispecchiavamo nella nostra aggressività, con gesti ripetuti, stirando, piegando e riponendo le nostre cose nei nostri armadi. L'aggressività è dentro di noi, alcune di noi la esprimono, altre la negano, tutte la soffochiamo stando isolate nel proprio personale. Smontiamo l'armadio privato dove non si fa altro che ficcarci dentro: sciarpe, scarpe, scatole, scatolette, calze, aghi, pizzi, calzini, pannolini, pantofole, pellicce, mantelli, valigie, camicie, vestiti, cinture, bottoni, bottiglie, perline... Vogliamo portare l'armadio fuori casa, metterci le ruote, dipingerlo e trasformarlo... Vogliamo metterci in contatto con delle altre donne per raccogliere altre esperienze creative, per aprirci uno spazio nostro e lavorare insieme.¹²⁷

Nella mostra vennero esposti un ciclo di pezzi che Silvia Truppi aveva realizzato quell'anno, ovvero una serie di fotografie di oggetti e contesti tipicamente femminili, immagini che, relazionate con scritte di denuncia sull'emotività provata dalle donne nei confronti di quegli stessi oggetti e situazioni, facevano profondamente riflettere sulla sensibilità femminile. Dopo questa mostra il gruppo si sciolse ma alcune di loro continuarono a collaborare in altre occasioni, proseguendo autonomamente le proprie

¹²⁶ Il Collettivo delle Pezze nacque dalla necessità delle donne che vi facevano parte di lasciare un segno concreto nella realtà relativo al loro operare. Scelsero proprio l'immagine della pezza per rappresentare la loro realtà e per spiegare come si sentivano nei confronti degli uomini. Utilizzavano quindi delle pezze che venivano appese in pubblico, venivano usate durante gli happening, con l'obiettivo di sensibilizzare soprattutto le donne riguardo certi argomenti che le interessavano da vicino; *La Galleria di Porta Ticinese di Gigliola Rovasino*, in Casero, *Gesti di rivolta*, p. 84.

¹²⁷ Invito *L'Armadio. Un intervento femminista*, giugno 1975, ciclostilato in proprio. Firmato Adriana, Chiara, Diana, Franca, Grazia, Mercedes, Silvia (Archivio Diane Bond, Documenti mostre, 1975).

ricerche.¹²⁸ Completamente diversa e significativamente più importante fu invece la mostra *Mezzo Cielo*, una ricca rassegna femminile che si svolse tra maggio e giugno del 1978. Fernanda Fedi, artista che partecipò alla mostra e che fu presente in galleria, spiegò come l'idea della rassegna nacque da Gigliola Rovasino e dalla sua volontà di indagare dal punto di vista artistico il contesto sociale italiano di quell'anno:

il 1978 è stato un anno di fermenti [...]. Gigliola Rovasino, come sempre attenta ad ogni nuovo fermento, invita le artiste a riunirsi e a discutere in galleria, essendo interessata a verificare in quale misura i problemi di quegli ultimi anni, che avevano radicalizzato il dibattito culturale provocando scossoni e facendo vacillare certezze in ogni ambito della vita sociale e privata, avessero inciso nel fare arte delle donne.¹²⁹

Questa mostra fu un'occasione unica e raccolse attorno a sé tutte quelle artiste che volevano ragionare sulla condizione della donna. Erano esposte lunghe carte trasparenti appoggiate alle pareti, elencanti i nomi di artiste che nonostante il loro impegno e i loro sacrifici, non ottennero alcun tipo di riconoscimento e legittimazione, venendo quindi dimenticate dalla storia. Al tempo stesso quelle carte ribadivano la presenza femminile nel mondo dell'arte attraverso il ricordo di quelle poche sopravvissute all'oblio, ma evocandone al tempo stesso la vicinanza in qualità di semplici 'mogli' o 'compagne' ai maggiori artisti del tempo. Era il problema principale per il quale tutte le artiste femministe si battevano in quegli anni.

La particolarità della rassegna fu l'organizzazione di riunioni settimanali confluenti in una serie di mostre a carattere tematico, le quali consentirono alle artiste di presentare a turno i loro interventi, ma al tempo stesso di sperimentare e confrontarsi a vicenda. Vi parteciparono Clemen Parrocchetti e Maria Grazia Sironi con l'installazione ambientale *Le barriere*. Giuliana Consilvio, Fernanda Fede e Giovanna Pagliarani, che rifletterono invece sulla necessità di aggiornare lo statuto dell'arte, facendo uso di tele e cornici vuote, dove il 'vuoto' indicava la necessità di una situazione culturale. Garbiella Benedini, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi realizzarono l'installazione *Il trasparente*, la quale riprendeva il tema della smaterializzazione e dell'inconscio.

¹²⁸ Cfr. *La Galleria di Porta Ticinese*, in Casero, *Gesti di rivolta*, pp. 79-84.

¹²⁹ Fedi, F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986, p. 70.

Alla mostra ebbero modo di partecipare anche alcuni gruppi, tra cui il Gruppo Metamorfosi¹³⁰, ma anche alcune artiste straniere come ad esempio la tedesca Elisabeth Scherffg, che partecipò presentando quattro opere realizzate a china dove raffigurava degli interni domestici, i quali vennero poi modificati dalla fumettista Giulia Maldini che inserì un *collage* di figure femminili impegnate in attività domestiche. Erano esposte anche fotografie, come ad esempio gli autoritratti fotografici sul tema identitario di Valeria Castellucci e Maria Teresa Meneghini e i *Ruoli* di Marcella Campagnano.¹³¹ La mostra *Mezzo Cielo* fu esclusiva ed importante, soprattutto nel contesto milanese, in quanto sancì l'affermarsi di un nuovo modo di pensare e concepire l'esperienza artistica da parte delle donne.

¹³⁰ Nell'ambito delle ricerche artistiche degli anni Settanta/Ottanta, il Gruppo Metamorfosi costituì un caso unico dell'azione esercitata da alcune artiste per fare fronte ad un panorama culturale fortemente dominato dagli uomini, in gruppo come la Transavanguardia. Il Gruppo Metamorfosi era un sodalizio nato nel 1977 e al quale presero parte Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi. Il gruppo aveva scelto questo nome alludendo al comune desiderio di indagare attraverso l'arte il mistero e la ricchezza della realtà naturale. Nonostante il clima femminista, nelle artiste non ci fu alcun tipo di pregiudizio in un'eventuale partecipazione maschile. Il gruppo rimase attivo fino al 1985 e ciascuna artista al suo interno mantenne una propria autonomia e una propria diversità di linguaggio. Pur partecipando a mostre collettive e personali, le artiste si riconobbero unite da un punto di vista creativo e si presentarono insieme in occasioni di esposizione pensate specificatamente attorno a un tema condiviso, tra cui appunto la mostra *Mezzo Cielo*; Di Raddo, E., *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984*, «Ricerche di S/Confine», III, n. 1, 2012, pp. 94-95, < <http://www.riceredisconfine.info/III-1/DIRADDO.htm> >, (ultimo accesso: 22/07/2021).

¹³¹ Cfr. *La Galleria di Porta Ticinese*, in Casero, *Gesti di rivolta*, pp. 93-103.

5.3.4 “Materializzazione del linguaggio”: l’ingresso delle donne alla Biennale di Venezia

Mirella Bentivoglio, oltre ad essere una tra le più interessanti voci della poesia visiva in Italia, è stata importante soprattutto per la sua attività di critica e curatrice di mostre di sole donne, con l’intento di valorizzarne il loro operato e aumentare la loro visibilità. Lei stessa, raccontando le difficoltà di queste nell’ottenere una legittimazione in ambito artistico, affermò: «Erano tutte da stanare. Io nelle mie possibilità, quelle che ho potuto, le ho stanate...».¹³² Una delle rassegne più importanti da lei organizzate fu senza ombra di dubbio *Materializzazione del linguaggio* [immagine 23], allestita in occasione della Biennale di Venezia del 1978, il cui titolo era *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura*. Fu un’occasione unica poiché quella trentottesima edizione, la quale seguiva anni piuttosto agitati dovuti alla contestazione e alla rivoluzione culturale, segnò definitivamente l’ingresso del femminismo e delle donne in uno dei luoghi da sempre consacrati e riservati esclusivamente agli uomini. Prima di allora, come ha sottolineato anche lo studio condotto da Clarissa Coidessa, ben poche furono le artiste che ebbero l’occasione privilegiata di esporre le proprie opere. Le donne alla Biennale di Venezia quindi c’erano sempre state, ma sempre in numero inferiore rispetto agli uomini.¹³³

Materializzazione del linguaggio venne realizzata presso lo “Spazio Aperto” ai Magazzini del Sale alle Zattere nel periodo finale dell’esposizione, ovvero dal 20 settembre al 15 ottobre 1978. Nonostante l’edizione di quell’anno presentasse molte esperienze legate all’arte povera e ambientale¹³⁴, l’intenzione di Bentivoglio era quella di attuare «alcune analisi su particolari settori del rapporto tra donna e linguaggio»¹³⁵,

¹³² Trasforini, M. A., *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in *Arte a parte*, a cura di Trasforini, p. 165.

¹³³ Introduzione, in Ferrara, M. T., *Abbiamo avuto voglia di volare. Il Gruppo Femminista Immagine e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività alla Biennale di Venezia del 1978*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2019-2020, relatore Bianchi, G., p. 7.

¹³⁴ In quell’anno vennero presentate opere e installazioni come ad esempio *L’Image du ciel* di Maurizio Nannucci, il *Muro* di Mauro Staccioli, la *Porte, 11 rue Larrey* di Duchamp ma di proprietà di Fabio Sargentini, il *Pappagallo* vivo di Jannis Kounellis, le diciassette pecore dipinte di blu di Menashe Kadishman, le pietre di Richard Long, i *32 mq circa* di Pino Pascali e il *Quadrifoglio* di Maurizio Mochetti; *Verbovisioni: due incontri all’Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di Caldura, R., Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, p. 39.

¹³⁵ Bentivoglio, M., *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. 1978. Arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre- 15 ottobre 1978), a cura di Bentivoglio, M., Venezia, 1978, p. 2.

mediante l'esibizione di un centinaio di opere di ottanta artiste del XX secolo¹³⁶, provenienti da diciotto Paesi europei ed extraeuropei e che secondo lei rappresentavano «esempi di varie tendenze riconducibili a una comune matrice linguistica: poesia concreta, spaziale, visiva, gestuale, oggettuale, con l'impegno dei più vari materiali e moduli espressivi».¹³⁷

Queste artiste vennero poi messe a confronto tra loro per mettere in luce lo stato delle loro ricerche, ma anche e soprattutto per analizzare quelle che erano le interazioni che loro stesse instauravano tra parole e immagini. Al tempo stesso si voleva indagare sul rapporto profondo tra la donna e l'alfabeto e i motivi di tale indagine erano in primo luogo di tipo 'naturale', in quanto la donna è colei che da sempre si è occupata di trasmettere e insegnare il linguaggio ai figli. L'altra motivazione era legata per lo più all'affermazione della donna nella società contemporanea, condizione questa che l'avrebbe portata ad appropriarsi di un campo dominato esclusivamente dall'uomo, quale appunto il linguaggio.¹³⁸ Il catalogo stesso della mostra spiegava come

Smaterializzata in passato nella sublimità astratta della sua pubblica immagine, parallela alla sua pubblica assenza; privatamente confinata nel contatto quotidiano ed esclusivo con le materie, la donna oggi pone tutta sé stessa in un mondo derealizzato nei meccanismi ripetitivi. Le nuove forme di poesia sono la riappropriazione di ciò che lei, insieme con l'uomo, ha elaborato nelle sedi primarie dell'esistenza, il linguaggio.¹³⁹

¹³⁶ Secondo quanto riporta Paolo Cortese, le opere esposte erano 154 tra poesie, illustrazioni e libri d'artista. Erano presenti in mostra artiste come Katalin Ladik, Patrizia Vicinelli, Christina Kubisch, Varvara Fyodorovna Stepanova, Mirella Bentivoglio stessa, Irma Blank, Chiara Diamantini, Maria Lai, Annalisa Alloatti, Tomaso Binga, Regina, Gisella Meo, Carla Vasio, Paula Claire, Sonia Delaunay, Betty Danon, Agnes Denes, Neide Dias de Sa, Lia Drei, Anna Esposito, Maria Ferrero Gussago, Ilse Garnier, Natalia Gončarova, Luisa Gardini, Elisabetta Gut, Ana Hatherly, Janina Kraupe, Pat Grimshaw, Micheline Hachette, Mira Schendel, Liliana Landi, Lucia Marcucci, Silvia Mejia, Anna Oberto, Rochella Cooper, Amelia Etlinger e Sylvie Fauconnier; *Mirella Bentivoglio. Biennale 1978*, a cura di Archivio Mirella Bentivoglio, < <https://paolocortese.gallery/mirella-bentivoglio-materializzazione-del-linguaggio/> >, (ultimo accesso: 19/07/2021).

¹³⁷ La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo storico. Arti visive, b. 3021 – Spazio Aperto. Materializzazione del linguaggio. La donna tra parola e immagine: comunicato stampa.

¹³⁸ Cfr. Portinari, S., *Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia*, in *Verbovisioni*, a cura di Caldura, pp. 39-40.

¹³⁹ *Mirella Bentivoglio. Biennale 1978*, a cura di Archivio Mirella Bentivoglio, < <https://paolocortese.gallery/mirella-bentivoglio-materializzazione-del-linguaggio/> >, (ultimo accesso: 19/07/2021).

La mostra di Bentivoglio fece discutere molto prima di tutto per la sua organizzazione e preparazione a dir poco tormentata, ma anche e soprattutto per la piccola dimensione degli spazi scelti, in una sezione completamente staccata, collaterale e marginale da quello che era invece il nucleo centrale della Biennale, sempre e comunque dominato da artisti maschi. L'esposizione passava in rassegna alcuni tra i nomi più importanti della ricerca verbovisiva, tra cui le italiane Lucia Marcucci, Anna Oberto, Maria Lai, Paola Levi Montalcini, Ketty La Rocca e la stessa Bentivoglio, mentre nel quarto e nel quinto Magazzino vi erano altre due mostre composte da installazioni e oggetti appartenenti a due gruppi femministi italiani, ovvero il Gruppo Femminista Immagine di Varese e il Gruppo Donna/Immagine/Creatività di Napoli.¹⁴⁰

Il collettivo varesino, fondato nel 1974, si occupava di operare collettivamente per mettere a punto una ricerca sulla creatività femminile. La loro mostra alla Biennale di quell'anno, che intitolarono *Dalla creatività come maternità-natura al controllo come ricerca-natura*, racchiudeva all'interno di uno spazio circolare una serie di «materiali principi della natura: evocazioni del mare, della luna, del sole, rocce, sabbia, bacche, alberi legati all'antico messaggio di una donna che scandisce nella roccia il ritmo del suo rapporto biologico con la natura», in cui i lavori, composti da materiali considerati femminili per tradizione, erano «sospesi a cupola sopra una vasca d'acqua – acqua maternale raccolta al centro del cerchio - e vi si riflettono pur mantenendo volutamente un distacco», esprimendo quindi una negazione del ruolo millenario che è stato imposto alla donna.

Il gruppo napoletano invece si formò con l'intento di mettere a punto un linguaggio femminile fatto da donne e per le donne, per denunciare la condizione di sfruttamento del lavoro femminile, opponendo al lavoro nero quello creativo. La mostra che presentarono alla Biennale del 1978, che si intitolava *Dalla donna alla donna passando per il cielo*, reinterpretava e capovolgeva il mito di Pandora per mettere a nudo la «matrice violenta e prevaricatrice della ideologia di cui è portatore», dove la donna veniva vista come portatrice di ogni tipo di male.¹⁴¹

La rassegna di Bentivoglio alla Biennale era stata pensata da Carlo Ripa di Meana, allora presidente della manifestazione veneziana, prima di tutto per porre rimedio alla scarsità di presenze femminili in quell'edizione della Biennale. Ripa di Meana decise così di

¹⁴⁰ Portinari, *Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia*, in *Verbovisioni*, a cura di. Caldura, p. 41.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 42.

convocare d'urgenza Bentivoglio per affidarle la curatela di un'esposizione che fungesse da intervento correttivo e per evitare l'insorgere delle contestazioni femministe. Il titolo che Bentivoglio suggerì voleva riunire nella radice di una parola molto significativa, ovvero *mater*, il doppio significato di 'femminilità' e 'materia', 'origine', 'matrice'.¹⁴² I rapporti tra Ripa di Meana e Bentivoglio si instaurarono ben prima del 1978; la capacità persuasiva di lei nei confronti del presidente era significativa e la si può notare anche quando cercò di contrastare interferenze e pressioni nel suo campo. L'atteggiamento agguerrito di Bentivoglio emerse anche quando chiese personalmente ad Emilio Vedova di spostare e raggruppare le sue opere appartenenti alla serie degli *Scontri*, ottenendo così circa dieci metri in più di spazio ai Magazzini del Sale, per dare vita a performance, letture di poesia fonetica e proiezioni di diapositive.¹⁴³

L'organizzazione della mostra *Materializzazione del linguaggio* si poneva inoltre in continuità e in linea con le intenzioni di Bentivoglio che, già dagli inizi del decennio dei Settanta, quando aveva già alle sue spalle una consistente carriera da poetessa e studiosa, aveva pensato di organizzare una serie di esposizioni dedicate alle donne artiste e al linguaggio, e contemporaneamente aveva iniziato le sue sperimentazioni artistiche personali all'interno del campo della parola e della poesia. Esito delle sue ricerche furono una serie di rassegne tra cui *Zonta International* presso la galleria Studio d'Arte Moderna MS13 di Roma nel 1971; *Esposizione internazionale di operatrici visuali* al Centro Tool di Milano nel 1972, prima mostra dedicata ad artiste visuali donne la quale segnò l'inizio della sua attività curatoriale; *Arti visive. Poesia visiva* allo Studio d'arte contemporanea Artivisive di Roma nel 1974; *Tra linguaggio e immagine*, rispettivamente alla Galleria Il Canale di Venezia nel 1976, alla fiera Expo di Bari nel 1977 e poi alla Biennale nel 1978, in occasione della quale venne cambiato il titolo e venne ufficializzato istituzionalmente il suo lavoro sul tema.¹⁴⁴

Nonostante il gran successo, la ricezione della mostra nei giornali locali fu davvero scarna e le notizie diffuse dalla stampa nazionale alimentarono quella che fu l'opinione generale, ovvero quella di una rassegna di artiste escluse. Nelle diverse interviste rilasciate anche negli anni successivi, Bentivoglio, contrariamente a quanto aveva espresso Romana Loda, sottolineò il carattere positivo di tali rassegne 'ghettizzanti', affermando come queste

¹⁴² Ferrari, "Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto, in *Poesia visiva*, p. 16.

¹⁴³ Portinari, *Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia*, in *Verbovisioni*, a cura di Caldura, pp. 48-52.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 43.

consentissero alle donne di mostrarsi e anzi, che una mostra di sole donne in un campo specifico avrebbe permesso di evitare ulteriori esclusioni. Fu quindi dall'altro lato molto importante trovare dei luoghi specifici e distaccati come lo "Spazio Aperto" ai Magazzini del Sale della Biennale per mettere in evidenza tali ricerche sotterranee.¹⁴⁵

La mostra veneziana ottenne le lodi di Carlo Ripa di Meana il giorno stesso della sua inaugurazione, quando in un fonogramma si congratulò con Mirella Bentivoglio per il lavoro ben curato e in generale per il risultato della mostra che portò «un contributo molto originale e importante al programma della biennale».¹⁴⁶ Tale rassegna quindi sancì il lavoro critico di Mirella Bentivoglio, diventando un elemento-cardine e un apripista per le successive esposizioni votate al mondo artistico femminile. Nel giro di poco tempo *Materializzazione del linguaggio* ottenne una vasta risonanza a livello internazionale, tanto che nel 1979 approdò alla Columbia University di New York, dove venne presentata con il titolo *From Page to Space*. In generale, a partire da quell'anno, le collettive-ghetto di Mirella Bentivoglio viaggiarono all'estero e nel frattempo si erano potuti raccogliere i risultati di tale lunga e concatenata vicenda espositiva. L'apporto di Bentivoglio fu quindi assolutamente rilevante e significativo, poiché nell'ambito delle grandi rassegne internazionali della nuova poesia, la percentuale delle presenze femminili aumentò sempre di più.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 64-68.

¹⁴⁶ ASAC, Fondo storico. Arti visive, b.3021: Fonogramma di Carlo Ripa di Meana a Mirella Bentivoglio riportato su carta intestata dell'ASAC, Venezia, 20 settembre 1978.

¹⁴⁷ Ferrari, "Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto", in *Poesia visiva*, p.18.

5.3.5 *Lea Vergine e “L’altra metà dell’avanguardia”*: il reinserimento delle artiste nella storia dell’arte

Dopo la grande esposizione alla Biennale del 1978, il decennio cruciale degli anni Settanta si concluse con un’altra spettacolare e leggendaria mostra storica sul contributo femminile ai movimenti di avanguardia del Novecento, la quale non passò inosservata né in Italia, né tantomeno a livello internazionale. Questa, dopo cinque anni di intensa organizzazione e preparazione, venne inaugurata nel 1980 a Milano e vide una sua riproposta negli anni successivi, rispettivamente a Roma e Stoccolma.¹⁴⁸ La rassegna in questione, intitolata *L’altra metà dell’avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* [immagine 24], venne curata dalla critica milanese Lea Vergine¹⁴⁹ e rimase nell’immaginario contemporaneo come un progetto espositivo fortemente intrecciato col proprio contesto storico. Inoltre, riuscì ad influenzare le modalità di interpretazione della storia dell’arte sotto un innovativo punto di vista della consapevolezza femminista e dell’appartenenza di genere, diventando una pietra miliare nel campo dei *gender studies*.

Come riferisce Angela Maderna, la quale nel 2020 ha pubblicato un libro interamente dedicato a questa mostra, alla sua genesi e alla sua ricostruzione postuma¹⁵⁰, furono essenzialmente due gli eventi internazionali degli anni Settanta che stimolarono la curatrice italiana a dar vita a questa rassegna espositiva, vale a dire due mostre di poco precedenti alla sua, che ebbero una potente cassa di risonanza internazionale e che cercarono di far luce sulla partecipazione femminile nell’arte: la prima rassegna in questione, alla quale *L’altra metà dell’avanguardia* faceva eco, era la celebre mostra californiana *Women artists: 1550-1950*, curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin al Brooklyn Museum di Los Angeles nel 1976. La seconda mostra, altra grande fonte di

¹⁴⁸ A Roma si tenne presso il Palazzo delle Esposizioni dal 3 luglio all’8 agosto 1980, mentre a Stoccolma presso il Kulturhuset si tenne dal 14 febbraio al 10 maggio del 1981, con l’aggiunta di alcune opere; *L’altra metà dell’avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, in Maderna, A., *L’altra metà dell’avanguardia quarant’anni dopo*, Milano, Postmedia, 2020, p. 13

¹⁴⁹ Quando progettò questa mostra, Lea Vergine era già una critica d’arte celebre e lavorava già per diverse testate specializzate, scrivendo articoli. Nel 1974 era uscito uno dei suoi libri più importanti, ovvero *Il corpo come linguaggio: body art e storie simili*; due anni dopo aveva pubblicato *Attraverso l’arte. Pratica Politica | Pagare il ’68*. Il suo interesse nei confronti delle artiste risale nello specifico già al dicembre 1975 quando pubblicò un articolo dove aveva già concretizzato l’idea della mostra, anticipando quindi i propri intenti. L’articolo è *Le artiste d’assalto* che venne pubblicato su «BolaffiArte»; *Intorno a L’altra metà dell’avanguardia 1910-1940*, in Maderna, *L’altra metà dell’avanguardia*, p. 79.

¹⁵⁰ Maderna, *L’altra metà dell’avanguardia*.

ispirazione, fu *Künstlerinnen International 1877-1977*, curata dal gruppo *Frauen in der Kunst*, presso lo Schloss Charlottenburg di Berlino nel 1977.¹⁵¹

La mostra di Lea Vergine non solo si ispirava a queste due rassegne, ma al tempo stesso ne prendeva le distanze dal momento che, a differenza di molte altre mostre organizzate in quegli anni e dedicate alle artiste contemporanee, quelle prese in considerazione dalla curatrice erano di carattere prettamente ed esclusivamente storico. Secondo quanto riporta Massimiliano Gioni, ancora oggi lei le considera come delle «rassegne e pubblicazioni che avevano appiattito i problemi del passato su quelli contemporanei, banalizzando i primi e confondendo i secondi in nome di una malintesa militanza su tematiche alla moda».¹⁵² *L'altra metà dell'avanguardia* voleva quindi distaccarsi da queste due esposizioni, considerate come esempi negativi, già all'epoca da lei giudicate e definite come delle «nefandezze».

Secondo quanto riporta Angela Maderna, le critiche che Lea Vergine sferrò nei confronti di queste due esposizioni estere riguardavano prima di tutto il loro obiettivo, che non era tanto quello di cercare segni di femminilità nell'arte, quanto piuttosto di registrare la produzione di opere d'arte da parte delle artiste nel corso dei secoli. Una seconda critica riguardava la presa in considerazione di un arco temporale troppo esteso, che a livello critico non favorì una ricerca approfondita delle singole personalità artistiche. L'ultima osservazione riguardava la poca accortezza critica delle rassegne e il loro carattere poco scientifico, che spesso e volentieri mescolava la storia dell'arte con altre discipline poco coerenti e attinenti, come la sociologia e l'antropologia, o ancor di più l'ideologia e la politica femminista, a favore di un'attenzione focalizzata sulla condizione femminile nel corso dei secoli e sulle vite private non facili delle singole artiste.¹⁵³

La posizione ostile di Lea Vergine nei confronti di queste mostre e delle relative pubblicazioni di libri e articoli di quegli anni, è dichiarata nelle diverse interviste che lei stessa rilasciò poco dopo l'inaugurazione della sua mostra. Nelle pagine della rivista "Gioia", Luisa Baldacci riportò quanto la curatrice le aveva dichiarato:

¹⁵¹ Introduzione, in Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia*, p.7.

¹⁵² *La grande madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*, a cura di Gioni, M., Milano, Skira editore, 2015, p. 267.

¹⁵³ *Il contesto storico-critico: il reinserimento delle donne artiste nella storia dell'arte nelle ricerche degli anni Settanta*, in Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia*, pp. 30-31.

La mostra [...] vuole essere proprio il contrario di quanto si è fatto, per esempio a Berlino e negli Stati Uniti: veri massacri in nome del femminismo. Non si può coprire un arco di quattro secoli o più come nella mostra americana *Le grandi pittrici: 1550-1950* o come nel libro *La corsa a ostacoli* di Germaine Greer. Così si finisce per dar ragione a chi giudica razziste simili operazioni, perché in questo modo non si può fare una selezione critica, si fanno solo dei ghetti.¹⁵⁴

Se dal punto di vista espositivo e organizzativo le prese di posizione e i punti di vista di Lea Vergine e di Linda Nochlin erano così diversi, ciò non si può dire invece per quanto riguarda le loro convinzioni, che invece trovarono un punto di convergenza e forse una risposta finale al grande dilemma relativo all'esistenza di una creatività tipica femminile. Secondo entrambe infatti non esisteva una creatività tipica della donna, intesa come un modo 'diverso' di fare arte rispetto all'uomo. Lea Vergine aveva già dichiarato la sua convinzione che l'arte non ha sesso e questa mostra si propose per lei come coronamento e conferma di tale idea. Tale esperienza non si pose per lei come un tentativo di trovare una specificità dell'arte prodotta dalle donne, quanto piuttosto come un modo per ricercare un certo atteggiamento femminile assolutamente diverso da quello dei colleghi uomini, nei confronti della vita e della carriera artistica.¹⁵⁵ Nel catalogo infatti precisò:

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 alcuna.¹⁵⁶

Venendo al punto, secondo quanto riportano le testimonianze e le interviste, l'idea di *L'altra metà dell'avanguardia* nacque nello specifico nel 1975, quando Lea Vergine, visitando la mostra *Magma* di Romana Loda, fu convinta e stimolata da Anne Marie Sauzeau Boetti ad occuparsi seriamente del tema, anche se già prima di allora aveva iniziato a prendere coscienza e a prestare maggiore attenzione al lavoro delle artiste. Fu così che iniziò a progettare la mostra e il primo a provare interesse per questo progetto fu Franco Solmi, all'epoca direttore della Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, il quale propose la mostra al direttivo che però, dopo aver espresso un primo parere

¹⁵⁴ Intervista di Luisa Baldacci a Lea Vergine, «Gioia», 1980.

¹⁵⁵ *Il contesto storico-critico*, in Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia*, p.44.

¹⁵⁶ *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, catalogo della mostra (Milano, 1980), a cura di Vergine, L., Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1980, p. 13.

favorevole e positivo, finì per rifiutare la proposta. Dopo di lui, ad interessarsi alla proposta fu l'assessore alla cultura della provincia di Milano, Novella Sansoni, ma anche stavolta il progetto non trovò una sua concretizzazione. Fu così che Lea Vergine si mise in contatto con il Comune di Milano il quale accettò la proposta e lo stanziamento dei fondi per il finanziamento.¹⁵⁷

Grazie anche alla preziosa competenza di personalità maschili autorevoli che l'affiancarono e con i quali Lea Vergine instaurò un rapporto molto positivo¹⁵⁸, la mostra venne inaugurata cinque anni dopo, il 16 febbraio 1980 al Palazzo Reale di Milano e rimase visitabile fino al 18 maggio di quell'anno. Al suo interno era possibile ammirare la bellezza di circa quattrocento lavori di centoquattordici artiste che Lea Vergine selezionò minuziosamente, dopo una lunga ricerca e riscoperta di opere, che durò tredici mesi e che le costò molti viaggi in giro per l'Europa, ma grazie ai quali ebbe modo di conoscere artiste ancora in vita, ampliando così la sua prestigiosa rete di interlocutori. Le opere e le artiste vennero suddivise in undici sezioni¹⁵⁹ che seguivano l'ordine cronologico in ventidue sale espositive. Per quanto riguarda l'allestimento e la sua progettazione, Lea Vergine chiamò Achille Castiglioni, che si avvale a sua volta dell'aiuto di Grazia Varisco. I due vennero incaricati dal Comune di Milano il 17 dicembre 1979, quando ormai il progetto era ben definito e misero a punto un allestimento molto innovativo, che fu molto apprezzato, ma al tempo stesso anche molto frainteso dall'opinione pubblica.¹⁶⁰

L'obiettivo alla base dell'intera rassegna era quello di «far giustizia, per togliere le orchidee dall'obitorio» e trasgredire definitivamente la «barriera del silenzio» caratterizzante la storiografia artistica, la quale ormai da secoli confinava nell'ombra tante importanti figure femminili. Quindi, così come fecero Sutherland Harris e Nochlin nel 1976, con questa rassegna Lea Vergine si occupò principalmente di conferire una storia, promuovere e riconoscere le artiste del passato, ma più nello specifico di quelle importanti figure femminili che animarono e animavano i gruppi d'avanguardia del Novecento,

¹⁵⁷ *Intorno a L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, in Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia*, pp. 49-50.

¹⁵⁸ Si ricordano personalità di storici, critici d'arte e galleristi come Giovanni Lista, Pierre Restany, Arturo Schwarz, László Beke, Emilio Bertoni, Jean Chauvelin, Georgy Dioniso Costakis, Giuseppe Sprovieri. Non meno importante l'aiuto della storica e critica d'arte Dora Valier; *Ivi*, p. 51.

¹⁵⁹ Le sezioni erano: Der Blaue Reiter, Antinovecento – Valori Plastici, Cubismo – Postcubismo, Futurismo – Cubofuturismo – Suprematismo, Vorticism, Cercle et Carré, Dadaismo, Bauhaus, Astrattismo, Nuova oggettività e Surrealismo; *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 15-21.

mediante l'arricchimento delle loro biografie, che erano sempre troppo sbilanciate sul versante del vissuto personale, al punto da sminuirne o cancellarne addirittura la professionalità. Nel catalogo Lea Vergine stessa spiegò questa sua scelta, nella volontà di definire delle personalità artistiche precise e delineate nel contesto storico preso in esame:

[...] la chiave di lettura dell'appartenenza ai gruppi, del linguaggio affine, mi è parsa la più utile. In questo modo le testimonianze non si sarebbero disposte in maniera inerte, fuochi fatui, impalpabili e di difficile collocazione ma ne sarebbe emerso un disegno preciso.¹⁶¹

Solamente promuovendo e divulgando la loro attività e al tempo stesso sollecitandone il loro riconoscimento da parte delle istituzioni che non davano loro alcun tipo di attenzione, si sarebbe finalmente riusciti a far emergere le artiste dal cono d'ombra che le grandi figure maschili proiettavano su di loro, restituendo ad oltre un centinaio di artiste, giustizia, voce, attenzione e legittimazione. In questo modo, finalmente, si poteva far cadere il pregiudizio comune secondo il quale loro costituivano «l'altra metà dell'avanguardia», ovvero l'altra faccia della medaglia, l'altra metà di una linea d'azione comune che era stata inventata dai sistemi patriarcali e alla quale le donne si erano da sempre e obbligatoriamente accostate, anche in ambito artistico.¹⁶² Riflettendo su queste artiste nel testo in catalogo, Lea Vergine sostenne come:

[...] la storiografia ne aveva scolorito i profili, le aveva archiviate come personalità "interessanti" in quanto legate ai leader dell'epoca secondo la convenzione della musa ispiratrice, dell'alter ego dell'artista maschio [...], talvolta eliminato anche le tracce.¹⁶³

Rifiutando questo ennesimo stereotipo e tutte le definizioni e classificazioni che così tanto hanno nociuto alla loro carriera, queste artiste avrebbero potuto finalmente smettere di guardare all'arte degli uomini per scoprirne una tutta loro, fino ad arrivare a considerarsi non più mogli, muse, compagne, ma soggetti attivi, sperimentatrici geniali e promotrici di cultura.¹⁶⁴

¹⁶¹ *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, a cura di Vergine, p. 13.

¹⁶² Introduzione, in Ferrara, *Abbiamo avuto voglia di volare*, pp. 7-8.

¹⁶³ *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, a cura di Vergine, pp. 16-17.

¹⁶⁴ Introduzione, in Ferrara, *Abbiamo avuto voglia di volare*, pp. 7-8.

Nonostante il dibattito eccezionale per una mostra d'arte, sollevato dalle critiche e dalle incomprensioni ricevute¹⁶⁵, *L'altra metà dell'avanguardia* ebbe una grande risonanza mediatica, con articoli, interviste e riflessioni che apparvero sulle testate giornalistiche di tutto il mondo, molti dei quali scritti da personalità prestigiose e celebri come Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Arturo Carlo Quintavalle, Pierre Cabanne, Pierre Restany, Pierre Rouve, che riconobbero la scientificità del progetto ed espressero il loro riconoscimento nei confronti dell'esposizione che aveva contribuito a far riscoprire centinaia di artiste sconosciute e/o dimenticate, aprendo al tempo stesso un canale importante nella lettura della storia dell'arte, da una prospettiva inedita.¹⁶⁶

Se questa mostra fosse arrivata qualche anno prima e non a coronamento di un decennio, quando l'energia del movimento femminista si stava ormai affievolendo ed esaurendo, probabilmente la sua ricezione sarebbe stata completamente diversa. Nonostante tutto, però, la sua eredità venne colta anche nei decenni successivi, fino ad arrivare ai giorni nostri come un esempio significativo e lodevole. *L'altra metà dell'avanguardia* fu soprattutto un evento che, nella sua data di inaugurazione, si pose anche come esito finale di un decennio assolutamente cruciale nell'intera storia del movimento e della consapevolezza femminista, senza il quale sicuramente e probabilmente anche questo progetto non avrebbe visto un'effettiva concretizzazione.

¹⁶⁵ La mostra suscitò diverse accuse, tra cui quelle più ovvie che erano legate alla mancata inclusione di un'artista piuttosto che un'altra, fino ad arrivare a critiche più dirette nei confronti di Lea Vergine e alla sua presa di posizione, per quanto concerne il suo punto di vista troppo 'maschile' e maschilista e per il fatto di non aver contribuito alla causa femminile e di non essersi fatta portavoce dell'ideologia femminista. Lea Vergine era semplicemente una critica d'arte, non una femminista, infatti non si pose mai l'obiettivo di dare un contributo alla risoluzione della questione femminile, anche se tale intento fu interno alla storia dell'arte. La curatrice infatti non pretese mai di spingersi al di fuori dei confini della disciplina stessa. Ciò fece sì che la mostra non potesse entrare a far parte di quella serie di operazioni generali strettamente legate al femminismo.

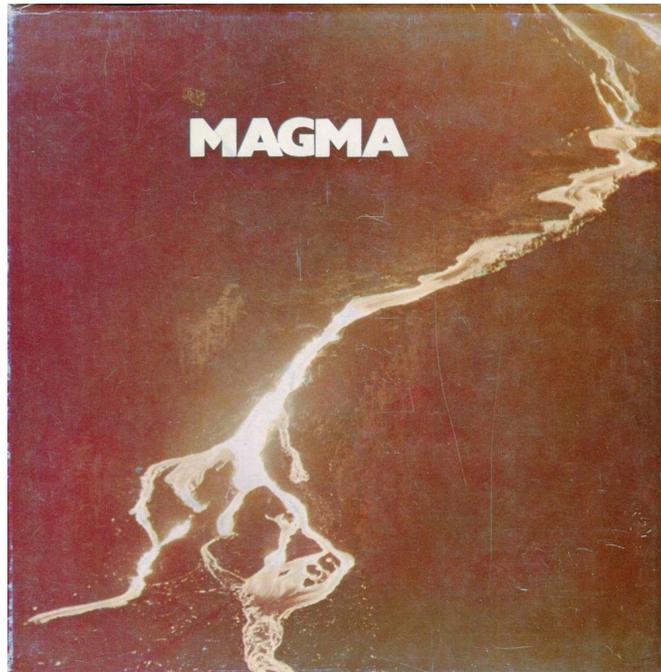
¹⁶⁶ *Intorno a L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, in Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia*, p. 56-57.



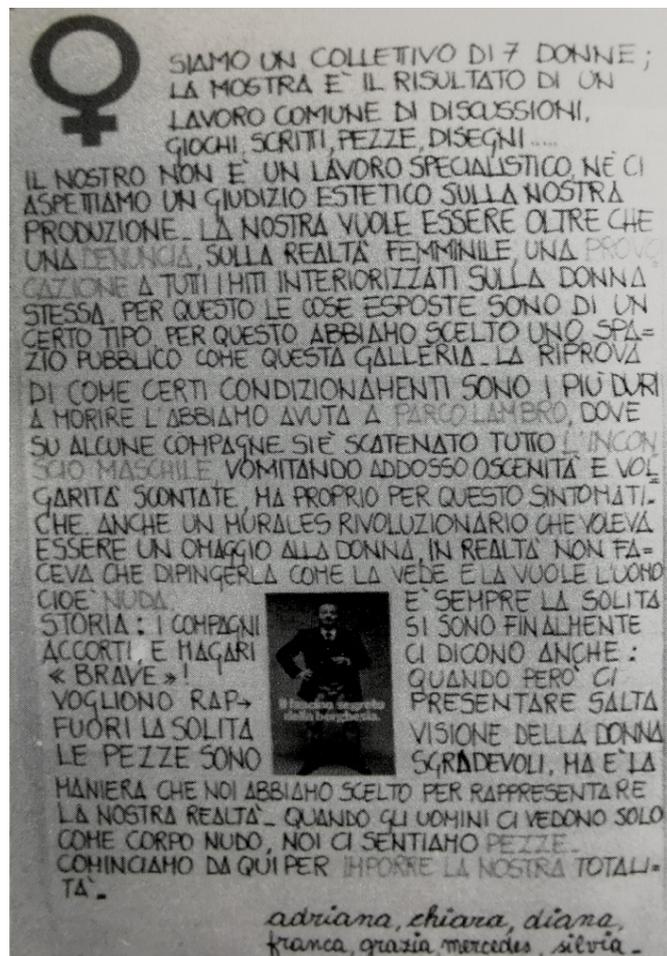
[immagine 19] Marcella Campagnano, dalla serie *L'invenzione del Femminile: RUOLI* (1974-80).



[immagine 20] La Coopeativa di via Beato Angelico di Roma, seconda metà degli anni Settanta.
 Da sinistra: Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Carla Accardi, Eva Menzio,
 Nedda Guidi, Suzanne Santoro, LeoNilde Carabba, Annamaria Colucci.
 Fotografia di proprietà di Suzanne Santoro.



[immagine 21] Copertina del catalogo della mostra *Magma*, tenutasi presso il Museo di Castelvecchio di Verona nel febbraio del 1977, nella sua terza edizione.



[immagine 22] Manifesto del Gruppo delle Pezze, giugno 1975.



[immagine 23] Ingresso ai padiglioni della mostra *Materializzazione del linguaggio*, Biennale di Venezia 1978. Magazzini del Sale alle Zattere.



[immagine 24] Copertina del catalogo della mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, edizione del 1980 pubblicata da Mazzotta editore.

Conclusioni

Il grande merito delle artiste femministe del periodo storico trattato è che riuscirono a trasformare l'arte in un efficiente e significativo mezzo linguistico e di protesta, uno strumento di lotta politica e di mobilitazione sociale. Giunsero a trattare ed esaminare tematiche non solo prettamente inerenti alla discriminazione di genere, insita nella sfera artistica, ma anche e soprattutto argomenti di rilevanza internazionale, ponendo quindi l'arte a servizio dell'intera comunità e soprattutto rendendola fruibile, 'democratica', condivisibile e comprensibile da parte di ogni categoria di popolazione. Ognuna di loro portò all'interno della discussione femminista diversi spunti e punti di vista interessanti e variegati, in merito ad argomenti sociali per i quali anche le artiste combatterono in prima linea accanto alle altre donne.

Sebbene non tutte le artiste fossero direttamente interessate alle tematiche femministe, il loro obiettivo generale fu comunque quello di offrire una visione alternativa in merito ai problemi della società, con lo scopo di rendere evidente la negatività e la dannosità di certi stereotipi, sottolineando al tempo stesso come le donne dovessero godere degli stessi diritti e delle stesse opportunità degli uomini, anche nell'arte. Proprio in questo ambito, le artiste, ormai da secoli oscurate dall'ombra del mito del Grande Artista, riuscirono finalmente e sicuramente con qualche difficoltà, a conquistare un nuovo spazio, soprattutto facendo uso di forme estetiche come la Body e la Performance art, che si stavano affermando e definendo soprattutto in quegli anni e che permisero loro un uso libero e trasgressivo del corpo; importanti furono anche media come la fotografia, i quali non essendo ancora stati contaminati dal dominio maschile, fornivano loro ampio spazio e libertà per sperimentazioni e indagini di ogni tipo.

L'idea e la volontà di prendere in analisi i due contesti statunitense e italiano, all'apparenza abbastanza simili tra loro perché interessati dal medesimo fenomeno sociale, ha avuto il principale scopo di mettere in evidenza come il neofemminismo abbia avuto invece ripercussioni ed esiti molto differenti, soprattutto per quanto riguarda l'approccio delle donne all'arte. Dal momento che le americane non si battevano solo per i diritti delle donne, ma anche per altre cause più complesse e 'gravi', come ad esempio le ingiustizie della Guerra del Vietnam e la discriminazione e la segregazione degli afroamericani, da parte loro si è sicuramente percepito un maggior malumore, una

maggior rabbia e frustrazione, che sono sfociati successivamente in forme artistiche altrettanto aggressive e disinvolute, così come anche in manifestazioni attiviste contro i musei e contro il sistema dell'arte in generale. In tal senso forse nelle americane, artiste comprese, emerse maggiormente e con più forza l'animo 'femminista' e protestatario, così come si percepì una maggior volontà di riformare l'ambito artistico a tutti i livelli.

Nonostante l'apparente intento rivoluzionario, quello che accomunò il loro atteggiamento con quello delle italiane fu sicuramente il tentativo iniziale di stabilire un dialogo 'attivo' con lo stesso sistema dell'arte maschilista che da sempre le escludeva e contro il quale si opponevano -possibilmente senza cadere in uno stato di subordinazione e passività-, per poi emergere e distinguersi all'insegna di una completa autonomia e indipendenza. Come si ha avuto modo di osservare, un passo in tal senso è stato compiuto all'interno di Fluxus, movimento internazionale che promuoveva la libertà di spirito e di espressione. La presenza di diverse donne al suo interno infatti, era inizialmente vista come il vero potenziale rivoluzionario della compagine, oltre che un'occasione di collaborazione attiva, di confronto e di interazione con i colleghi maschi, ma l'esito finale fu che finirono ben presto per essere escluse. Un altro 'fallito' tentativo di contatto con il sistema dell'arte maschilista lo si è visto nell'ambito dell'arte concettuale, i cui aspetti centrali vennero ripresi e riutilizzati per indagare tematiche femministe, venendo però poco considerate dalla critica d'arte.

Fu solamente dopo il fallimento di questi tentativi di irruzione e intromissione nel sistema dell'arte, che le americane decisero senza alcun tipo di esitazione di adottare soluzioni più radicali e autonome, il cui separatismo non contribuì ad isolare il problema femminile, quanto piuttosto a metterlo ancor più in evidenza in maniera critica. Ecco che nacquero i primi collettivi autonomi di artiste femministe, vennero organizzate le prime mostre di arte femminile e le prime proteste, con l'obiettivo di rivoluzionare qualsiasi ambito, compreso quello didattico ed educativo, insegnando già alle giovani generazioni di donne che si formavano nelle scuole d'arte e nelle accademie a crescere professionalmente, a collaborare e aiutarsi a vicenda, allo scopo di non subire alcun tipo di discriminazione o minaccia. Si è visto infatti come i progetti di *Womanhouse* e di *Dinner Party* siano stati delle occasioni uniche e di grande successo, le quali fecero riflettere il mondo intero sulle condizioni generali della donna e dell'artista e che portarono ad una generale rivalutazione delle arti tradizionali ad esse legate.

Il differente quadro sociale e politico del nostro Paese ha avuto ripercussioni diverse nell'atteggiamento delle artiste italiane, che si sono mostrate molto più pacate e meno

aggressive nei toni rispetto alle americane. Ciò che sicuramente ha influenzato il loro carattere è stato il contesto italiano stesso, che sicuramente era molto più chiuso e arretrato rispetto a quello statunitense. Questo, quasi indubbiamente, è stato il principale motivo che ha influito negativamente nelle artiste, le quali erano quindi meno incentivate, meno motivate e meno propense a manifestare apertamente e in gruppo la loro rabbia, così come meno intenzionate delle americane a risolvere nell'immediato il problema della discriminazione della donna nell'arte. Per di più, non vedevano di buon occhio le loro colleghe d'oltreoceano, poiché secondo loro erano 'vittime' delle istituzioni, del mercato e del consumismo del loro Paese, che minacciavano sempre di più l'autenticità delle loro ricerche e dei loro sforzi.

A livello istituzionale in Italia vi erano molti svantaggi e aspetti negativi che pesarono ulteriormente sulla situazione generale. Tra questi vi erano l'arretratezza critica degli studi, una reciproca diffidenza nei confronti delle artiste da parte del mercato e viceversa, così come uno scarso interesse da parte dei collezionisti nei confronti dell'arte prodotta dalle donne. Ma al di là di tutto, la situazione italiana rispetto a quella statunitense si è presentata parecchio ambivalente e tale ambiguità la si è ritrovata proprio nella dichiarazione e al tempo stesso nella negazione della diversità della donna nei confronti dell'uomo. Molte italiane come le americane sostenevano e appoggiavano le pratiche e le soluzioni separatiste. Altre invece erano preoccupate di finire ancor più emarginate e per questo cercavano di entrare in contatto con il mondo dell'arte maschile.

Quelle artiste italiane che, non senza difficoltà, riuscirono a stabilire un contatto con la controparte maschile, perché quasi sempre esclusivamente unite da relazioni di parentela e/o affettive, finirono per instaurare legami di subordinazione e di dipendenza. Si è visto ad esempio il citato caso di Marisa Merz, la quale tentò di portare all'interno del gruppo dell'Arte Povera oltre la sua presenza fisica di donna, anche un tipo di estetica e un linguaggio legati a competenze tradizionalmente femminili, guadagnandosi così diverse occasioni di esporre la sua poetica, ma venendo sempre e comunque 'schiacciata' dalla presenza predominante del marito artista. Costituiscono invece casi eccezionali quelli di Carla Accardi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni che riuscirono ad ottenere adeguata legittimazione e riconoscimento, anche nell'ambito di rassegne internazionali come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma, sebbene anche loro provenissero da contesti fortemente maschilisti e chiusi alla partecipazione femminile.

Il merito forse più grande delle artiste italiane è che riuscirono ad impossessarsi ed impadronirsi totalmente della fotografia, complice anche il grande interesse che in quegli

anni stava nascendo nei confronti di questo *medium*. Riuscirono a fare della fotografia il loro mezzo privilegiato per indagare e definire una nuova identità e un nuovo linguaggio, per riconoscersi e riflettersi in qualità di ‘soggetti attivi’ e non più di ‘oggetti passivi’ della visione, ma al tempo stesso anche per sferrare le stesse invettive che le americane facevano invece direttamente con il proprio corpo. In tal senso la dimensione della comunità e della collettività, così come anche lo spirito di coesione e di collaborazione, furono caratteristiche fondamentali anche del contesto italiano.

Per quanto riguarda invece la critica d’arte si è percepito un distacco minore tra i due contesti, anzi, vi fu un vero e proprio ‘dialogo’ tra le critiche statunitensi e quelle italiane, con Linda Nochlin che per prima fece luce sul problema della visibilità dell’artista nella storia dell’arte, scrivendo così la prima pagina della critica d’arte femminista. Nonostante le critiche d’arte italiane a differenza delle americane non concepissero una commistione tra questioni politiche e arte, sicuramente uno degli aspetti che accomunò i due Paesi fu la volontà di recuperare le identità di artiste dimenticate del passato per riscrivere una nuova storia dell’arte che includesse anche queste importanti figure. Fu questo infatti l’unico e principale motivo che solo successivamente condusse anche le italiane ad organizzare mostre separatiste, così come facevano le americane, queste ultime spinte però anche da un più forte desiderio di rivalsa. Mentre gli argomenti della critica d’arte anglo-americana si presentarono molto più variegati nelle tematiche, il *focus* della critica d’arte femminista italiana era incentrato per lo più sui medesimi temi, nello specifico sulla questione dell’esistenza effettiva di una creatività declinata al femminile, specifica e diversa da quella maschile.

Alla ricerca di una soluzione ad un problema irrisolto

Riguardo la tematica della scarsa visibilità del genere femminile all’interno del sistema dell’arte, se ci confrontiamo con la situazione artistica e sociale attuale, sembra quasi che questi sforzi siano stati del tutto vani, o meglio non siano stati abbastanza significativi da produrre un cambiamento drastico ed efficace, nemmeno negli Stati Uniti, laddove l’attivismo artistico femminista assunse toni molto più aggressivi rispetto a quelli più pacati che caratterizzarono invece l’Italia. L’aver inquadrato e introdotto in questo contesto il fenomeno del neofemminismo, quale movimento sociale internazionale con ripercussioni evidenti e indelebili anche in ambito artistico, vuole quindi essere anche e soprattutto un modo per allertare e mettere in evidenza come la questione della visibilità

della donna nel mondo dell'arte e della cultura sia uno dei tanti problemi attuali, in attesa di trovare una soluzione definitiva.

Le proteste nate durante quella intensa stagione di dibattiti continuarono ininterrottamente anche nei decenni successivi del Novecento e nei primi anni del XXI secolo. Si comprende quindi come le artiste femministe degli anni Sessanta-Settanta non avevano definitivamente messo fine al problema della discriminazione della donna nell'arte, quanto piuttosto avevano contribuito a gettar luce su questa grande questione e su molte altre ad essa correlate. Negli anni Ottanta le protagoniste della scena attivista dell'arte furono senza ombra di dubbio le Guerrilla Girls¹⁶⁷, le quali con il loro umorismo e il loro istinto alla provocazione si fecero portavoce della questione senza risposta sollevata nel 1971 da Linda Nochlin, continuando a mettere in evidenza la persistente disparità di genere e le discriminazioni esistenti nella società e nel mondo dell'arte.

Nel 1989, avvalendosi di indagini statistiche, le Guerrilla Girls sottolinearono come nella sezione di arte moderna del Metropolitan Museum di New York, le artiste rappresentate costituissero ancora una percentuale irrilevante, meno del 5%, così misera se confrontata con quella esorbitante di nudi femminili esposti, ovvero l'85%. Pare quindi che l'unica condizione e soluzione per un significativo e numeroso ingresso delle donne all'interno delle istituzioni e dei musei, fosse proprio l'esibizione senza veli e censure della nudità femminile. Il loro manifesto di protesta recitava infatti: «Le donne devono per forza essere nude per entrare al Met. Museum?»¹⁶⁸, una domanda così provocatoria che mirava a sensibilizzare, 'scuotendo' in tutti i sensi le menti del pubblico che veniva così spinto a confrontarsi direttamente con gli stereotipi sociali che continuavano incessantemente a colpire le artiste. Dal 1985 questo collettivo attivista femminista newyorkese, che tuttora nasconde la propria identità sotto delle maschere di gorilla, divenne una presenza costante

¹⁶⁷ Si tratta di un collettivo di artiste e attiviste femministe nato a New York nel 1985. Si distinguono nella scena artistica americana e internazionale perché indossano maschere da gorilla ispirate a King Kong e fanno uso dell'umorismo e della provocazione per esporre pregiudizi di genere, con l'obiettivo di rettificare lo squilibrio di genere del mondo artistico e al tempo stesso di spingere questioni sociali e politiche come la guerra e l'aborto. Credono quindi in un femminismo intersezionale che combatte la discriminazione e sostiene i diritti umani per tutte le persone e tutti i sessi. La loro attività di protesta riguarda per lo più la produzione di poster, libri, video, ma anche azioni e interventi all'interno di mostre e musei; *Guerrilla Girls: reinventing the 'f' word: feminism*; < <https://www.guerrillagirls.com/our-story> >, (ultimo accesso: 15/09/2021).

¹⁶⁸ In lingua originale: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum?»; Frigeri, *Le donne dell'arte*, pp. 164-65.

sulla scena artistica internazionale, riuscendo anche a varcare le soglie della Biennale di Venezia nel 2005.¹⁶⁹

A partire dalla nascita delle Guerrilla Girls, sono stati diversi gli approcci utilizzati per realizzare statistiche relative al tema del genere legato all'arte e ancora oggi le indagini condotte da diversi enti proseguono le loro ricerche. Il problema principale è dovuto al fatto che l'interesse per l'arte femminile è ancora prevalentemente scarso, infatti meno del 30% delle mostre nei musei americani principali è dedicata al genere femminile, così come la parità non è ancora stata raggiunta nell'ambito di rassegne internazionali come la Biennale di Venezia la Documenta di Kassel.¹⁷⁰ La discriminazione si ripercuote purtroppo anche a livello di mercato ed economico, dove pare che le opere delle donne siano meno quotate di quelle degli uomini. Una ricerca del 2017 condotta da quattro studiosi -Adams, Kraeussl, Navone e Marco Verwijmeren- ha dimostrato come le opere delle artiste siano sottoquotate dalle aste proprio perché realizzate da donne.¹⁷¹

Un' ulteriore ricerca conferma la medesima ineguaglianza anche a livello amministrativo e gestionale dei musei: secondo lo studio *The Gender Gap in Art Museum Directorships*, condotto nel 2014 da parte della Association of Art Museum Directors (AAMD), le direttrici di musei d'arte, in numero sostanzialmente minore rispetto agli uomini, guadagnano anche meno delle loro controparti maschili, inoltre le posizioni più alte di livello sono quasi tutte occupate da uomini. Non migliore è la situazione relativa alla presenza di nomi di donne all'interno di riviste e periodici, dove spiccano sempre di più articoli e pubblicità su artisti maschi e di talento. È chiaro quindi come la discriminazione

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 165.

¹⁷⁰ Le donne sono ancora oggi spesso escluse da mostre e rassegne, come appunto la Biennale e la Documenta, all'interno delle quali si potrebbe pensare che ricoprano ruoli importanti. Mentre la dodicesima edizione di Documenta, diretta da Roger M. Buergel nel 2007, includeva cinquantatré donne su centododici -circa il 47%-, l'edizione di Okuwi Enwezor del 2002, elogiata per la sua strategia curatoriale postcoloniale, includeva solo trentaquattro donne su un totale di centodiciotto artisti partecipanti -circa il 29%-. Le statistiche delle ultime edizioni della Biennale di Venezia sono simili a quelle di Documenta, mostrando miglioramenti solo in tempi recenti, anche se i problemi sono ancora persistenti. Mentre l'edizione del 2009 presentava un promettente 43% di donne, nel 2013 tale cifra è scesa al 26% per poi rialzarsi al 33% nel 2015; M. Reilly, *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*, «ARTnews», 26/05/2015; < <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/> > (ultimo accesso: 15/09/2021).

¹⁷¹ C. Speziali, *Il gap di genere nel mondo dell'arte*, «Vitamine vaganti», n. 16, 29/06/2019; < <https://vitaminevaganti.com/2019/06/29/il-gap-di-genere-nel-mondo-dellarte/> >, (ultimo accesso: 15/09/2021).

contro le donne e contro le artiste si riversi e colpisca ogni aspetto e ambito del mondo dell'arte a livello internazionale.¹⁷²

Per quanto concerne l'Italia, una ricerca condotta da Kooness¹⁷³ il cui resoconto è stato pubblicato su un recentissimo numero di «Artribune» del 2021, conferma come al giorno d'oggi non vi sia parità di genere tra artisti e artiste e ancor meglio specifica come tale discriminazione si sia spostata prevalentemente all'interno del mercato artistico. Santa Nastro, che ha riportato e tradotto i risultati delle indagini, ha affermato come lo scenario attuale non sia ancora del tutto positivo: un artista maschio mediamente guadagna il 24% in più delle donne, così come ha anche il 62% in più di probabilità di vincere importanti premi -come ad esempio il Turner Prize, il Mac Arthur, l'Hugo Boss, il Bucksbaum Award e il Duchamp Prize-. Quello che spaventa è che anche il pubblico è influenzato dal sesso e un buon 51,6% ancora oggi sottovaluta le opere prodotte dalle donne perché 'meno capaci' degli uomini.¹⁷⁴ Tutti questi esempi illustrati vogliono comunque mostrare l'attuale esistenza di una grande varietà di studi che si occupano del genere nelle arti, prendendo come riferimento una prospettiva di tipo quantitativo.

Scrivere questa tesi è stato utile per riflettere più profondamente su quanto ancora al giorno d'oggi essere donna possa essere visto dalla società come un 'problema', oltre che un motivo insensato di molteplici discriminazioni. Da quando l'essere umano esiste sulla Terra, essere donna viene visto in maniera negativa e nascere femmina, secondo questa logica discriminante, presuppone il venire al mondo con capacità diverse e inferiori a quelle dell'uomo. La donna sarà sempre vista come la più debole e la più indifesa, destinata ad essere il «volto sinistro dell'arte» e impossibilitata ad esprimere professionalmente la propria indole creativa oltre il ristretto perimetro delle mura domestiche.

Oltre a continuare sulla strada della promozione dell'arte delle donne, mediante la loro inclusione in rassegne, mostre, musei e pubblicazioni, sicuramente la soluzione più efficiente per un futuro migliore all'insegna di una maggior inclusione del genere femminile, sarebbe quella di abbattere ogni tipo di pregiudizio, promuovendo e

¹⁷² Reilly, *Taking the Measure of Sexism*; < <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/> > (ultimo accesso: 15/09/2021).

¹⁷³ Kooness è una piattaforma di mercato nata nel 2015 a Milano, un vero e proprio marketplace per il mondo dell'arte.

¹⁷⁴ S. Nastro, *C'è parità di genere tra uomini e donne? Una ricerca di Kooness dà la risposta*, «Artribune», 16/03/2021; < <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/03/ricerca-kooness-parita-genere-artisti/> > (ultimo accesso: 15/09/2021).

insegnando già ai giovani l'importanza delle pari opportunità, intese come un valore 'sacro' e assoluto per tutti, nessuno escluso. Solo procedendo in questa direzione, potremo un giorno vedere realizzata l'idea di società paritaria tanto desiderata. Nonostante tutto, possiamo affermare comunque con convinzione come lo spirito di quella generazione di "donne senza paura" sia riuscito a dare un forte impulso a favore di un grande cambiamento che si spera possa giungere a breve.

Elenco delle immagini

[immagine 1] Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), Performance.

Carnegie Recital Hall, New York, 21 marzo 1965.

Photo credit: Minoru Niizuma. Courtesy: Yoko Ono.

[https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 2] Carolee Schneemann, *Up To and Including Her Limits* (1973-1976).

Pastello su carta, corda, imbracatura, proiettore cinematografico super 8mm, video (colore, suono; 29 min.) e sei monitor. Dimensioni variabili.

[https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 3] Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series* (1974-79).

Stampe alla gelatina d'argento con sculture di gomma da masticare. 101, 6 x 148, 6 x 5,7 cm.

© 2021 Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt - Hannah Wilke Collection and Archive, Los Angeles.

[<https://www.moma.org/collection/works/102432>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 4] Martha Rosler, *Transparent Box, or Vanity Fair*,

fotomontaggio tratto dalla serie *Body Beautiful, or Beauty Knows no Pain* (1966-1972).

[<https://www.martharosler.net/new-gallery-4/0jhul1bohwlrwq9rcokll61gpzmu7p>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 5] Uno dei manifesti di protesta del Women Artists in Revolution.

Lippard, L. R., Glueck, G., *A Documentary HerStory of Women Artists in Revolution*, New York, Primary Information, 2021;

[<https://primaryinformation.org/product/a-documentary-herstory-of-women-artists-in-revolution/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 6] Lucy R. Lippard durante la campagna di protesta «50% Women» al Whitney Museum of American Art (Settembre 1970).

Photo credit: Ann Arien.

Lovelace, C., *Optimism and Rage, The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975*, «Woman's Art Journal», primavera/estate 2016, 37, n. 1.

[immagine 7] Lettera aperta del gruppo Women in the Arts, indirizzata alle sei principali istituzioni della città di New York. Volantino. 35 x 21,5 cm.

[<https://www.jeanneohelrin.com/product/attention-women-artists-feminists-women-artists-must-no-longer-invisible-museum-modern-art-new-york-april-12-1972/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 8] *Woman Are Happening*, Manifesto del Women's Interart Center, 1973.

Poster.

[http://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=8&psid=2851&filepath=http://www.digitalhistory.uh.edu/primarysources_upload/images/women_are_happening_l.jpg],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 9] Le componenti e fondatrici di A.I.R. nella residenza di Daria Dorosh a Broadway (1974).

Photo credit: David Attie.

[<https://www.airgallery.org/history>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 10] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al Guggenheim Museum, dal 1969 al 1980.

Olin, F., *Galleries: some vital statistics*, in Chiaromonte, P. L., *Women Artists: A Resource and Research Guide*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», 1, n. 5, ottobre 1982, p. A-18.

[immagine 11] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al Whitney Museum, dal 1969 al 1980.

Olin, F., *Galleries: some vital statistics*, in Chiaromonte, P. L., *Women Artists: A Resource and Research Guide*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», 1, n. 5, ottobre 1982, p. A-18.

[immagine 12] Grafico lineare delle presenze numeriche maschili e femminili annuali al MoMA, dal 1969 al 1980.

Olin, F., *Galleries: some vital statistics*, in Chiaromonte, P. L., *Women Artists: A Resource and Research Guide*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», 1, n. 5, ottobre 1982, p. A-18.

[immagine 13] Catalogo di *Womanhouse*, Feminist Art Program (CalArts, 1972).

Realizzato da Sheila Levran de Bretteville.

The Getty Research Institute, 89-B23677. Courtesy: CalArts Archives.

[<https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i108/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 14] Deborah Sussman, copertina del «Womanspace Journal»,

1, n.1, febbraio/marzo 1973.

Foto: Woman's Building Archives, Otis College of Art and Design.

Iskin, R. E., *Feminism, Exhibition and Museums in Los Angeles then and now*,

«Woman's Art Journal», 37, n. 1, primavera/estate 2016, p. 15.

[immagine 15] Manifesto di Rivolta Femminile, Roma, 1° luglio 1970. 50 x 64 cm.

[<https://archiviodigitale.udinazionale.org/1970/07/01/rivolta-femminile/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 16] Copertina del numero 0 di «Effe», novembre 1973.

Seravalli, M., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013, p. 181;

[<https://www.consiglio.regione.toscana.it/upload/COCCOINA/documenti/Arte%20e%20femminismo%20di%20Marta%20Seravalli2.pdf>],

Consultato in data 28/07/2021.

[immagine 17] Copertina del numero 1 di «D.W.F.», Roma, ottobre-dicembre 1975.

[<https://www.dwf.it/anni/1975/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 18] Simona Weller, copertina de *Il Complesso di Michelangelo*, 1976, La Nuova Foglio Editrice, Macerata.

Courtesy: Archivio Raffaella Perna.

[<https://flash---art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotesi-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 19] Marcella Campagnano, dalla serie *L'invenzione del Femminile: RUOLI* (1974-80). Dettaglio. Stampe in gelatina d'argento, cartone decorato. 21,7 x 145 cm ciascuno.

Courtesy: Archivio Marcella Campagnano.

Scotini, M., *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*, «Flash Art», 27/05/2019;

[<https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/>],

Consultato in data 05/07/2021.

[immagine 20] La Coopeativa di via Beato Angelico di Roma, seconda metà degli anni Settanta. Da sinistra: Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Carla Accardi, Eva Menzio, Nedda Guidi, Suzanne Santoro, LeoNilde Carabba, Annamaria Colucci.

Fotografia di proprietà di Suzanne Santoro.

Seravalli, M., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013, p. 191;

[<https://www.consiglio.regione.toscana.it/upload/COCCOINA/documenti/Arte%20e%20femminismo%20di%20Marta%20Seravalli2.pdf>],

Consultato in data 28/07/2021.

[immagine 21] Copertina del catalogo della mostra *Magma*, tenutasi presso il Museo di Castelvecchio di Verona nel febbraio del 1977, nella sua terza edizione.

[<https://www.libreriamarini.it/arte-contemporanea/magma>],

Consultato in data 04/10/2021.

[immagine 22] Manifesto del Gruppo delle Pezze, giugno 1975.

La Galleria di Porta Ticinese di Gigliola Rovasino, in Casero, C., *Gesti di rivolta - Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per l'enciclopedia delle donne, 2020, p.82.

[immagine 23] Ingresso ai padiglioni della mostra *Materializzazione del linguaggio*, Biennale di Venezia 1978. Magazzini del Sale alle Zattere.

Ferrari, D., “*Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto...*” *Mirella Bentivoglio, tessitrice di trame tra simboli, linguaggi e poesia*, in *Poesia visiva. La donazione Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, 19 novembre 2011- 22 gennaio 2012), a cura di Ferrari, D., Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 19.

[immagine 24] Copertina del catalogo della mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, edizione del 1980 pubblicata da Mazzotta editore.

Maderna, A., *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia, 2020, p. 28.

Bibliografia

A.a.V.v., *Arte contemporanea. Anni Sessanta*, II, Milano, Mondadori Electa, 2008.

A.a.V.v., *Contro versa. Genealogie imprevedute di nate negli anni '70 e dintorni*, Roma-Reggio Calabria, Sabbiarossa edizioni, 2013.

A.a.V.v., *Incontro con Giosetta Fioroni*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 8, luglio-dicembre 2016.

ADAMS BEIER, L., *Artemisia: A Women's Cooperative Gallery in Chicago*, «Leonardo», 11, n. 2, primavera 1978.

AULT, J., *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2002.

BALDACCI, C., VETTESE, A., *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, «Artedossier», Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012.

BALDUCCI, T., *Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse"*, «Woman's Art Journal», 27, n. 2, autunno/inverno 2006.

BARITONO, R., «*Dare conto dell'incandescenza*». *Uno sguardo transatlantico (e oltre) ai femminismi del lungo '68*, «Scienza & Politica», 30, n. 59, 2018.

BARITONO, R., *Il Femminismo americano degli anni '60. Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millet, Robin Morgan, Frances Beal e Gloria Anzaldúa*, «Storicamente», n. 4, 2008.

BENTIVOGLIO, M., *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. 1978. Arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre- 15 ottobre 1978), a cura di BENTIVOGLIO, M., Venezia, 1978.

BERGER, J., *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (trad. ita M. Nadotti), Milano, Il Saggiatore, 2015.

Il femminismo degli anni Settanta, a cura di BERTILOTTI, T., SCATTIGNO, A., Roma, Viella, 2005.

BOCCIA, M.L., *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1990.

BONITO OLIVA, A., *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista, 1968-2008*, Ginevra-Milano, 2008.

Contestualizzare il femminismo italiano, in BRACKE, M.A., *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia, 1868-83*, (trad. ita. E. Capussotti), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 1-31.

BROWN, M.A., "The Enemies of Women's Liberation in the Arts Will be Crushed": A.I.R. Gallery's Role in the American Feminist Art Movement, «Archives of American Art», 2012.

Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte, a cura di BUSSONI, I., PERNA, R., Roma, DeriveApprodi, 2014.

BINI, E., *Uno spaccato di storiografia di genere negli anni '50: il caso degli Usa*, «Contemporanea», gennaio 2003, 6, n. 1.

CALABRÒ, R., GRASSO, L., *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Franco Angeli, 2004.

CALVENZI, G., *Collettivo Donne Fotoreporter 1976*, «Fotoit», aprile 2019.

CAMPAGNANO, L., in CAMPAGNANO, M., *Donne immagini*, Milano, Moizzi Editore, 1976.

CANDIANI, A., CERATI, C., MATTIOLI, P., NUVOLETTI, G., *La casa come ghetto*, in «Città Classe», n. 2, marzo-aprile 1975.

CASERO, C., “*Dietro la facciata*”. *Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografie impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell’Italia degli anni Settanta*, «Palinsesti», n. 8, 2019, pp. 41-50.

CASERO, C., *Gesti di rivolta – Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per l’Enciclopedia delle Donne, 2020.

Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza, a cura di CASERO, C., Milano, Postmedia, 2021.

CAVARERO, A., RESTAINO, F., *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002.

CHADWICK, W., *Feminist Art in North America and Great Britain*, in *Women, Art, and Society*, Londra, Thames & Hudson Ltd, 2012 (ed. or. 1990).

Marisa Merz. A un metro da terra, in CHERUBINI, L., *Controcorrente. I grandi solitari dell’arte italiana: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fabio Mauri, Vettor Pisani, Marisa Merz*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2020, pp. 183-86.

CHIARMONTE, P. L., *Women Artists: A Resource and Research Guide*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», 1, n. 5, ottobre 1982.

CHICAGO, J., SCHAPIRO, M., *A Feminist Art Program*, «Art Journal», 31, n. 1, autunno 1971.

Immagini di donne, Sicof ’77. Sezione culturale, catalogo della mostra (Fiera Milano, 19-27 marzo 1977), a cura di COLOMBO, L.

CONTE, L., FIORINO, V., MARTINI, V., *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

CORGNATI, M., *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

COSTA, E., *Cubiste, dadaiste, surrealiste e...le altre?*, «Quotidiano Donna», 02/04/1980.

DE BERNARDI, A., *Tempo e tempi del Sessantotto*, «Contemporanea», luglio 2008, 11, n. 3.

DE CECCO, E., ROMANO, G., *Contemporanee*, Ancona-Milano, Costa & Nolan Editori Associati, 2000.

DE GREGORI, S., *Titina Maselli. Autoritratto involontario di una grande artista*, Roma, Castelvechi, 2015.

D'INCÀ, L., «*Soggetti Nomadi*». *Identità artistiche e di genere negli anni Novanta*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012-2013, relatore S. PORTINARI.

La donna creatrice in EMMY, E., *L'arte cambia sesso*, Catania, Tringale Editore, 1975, pp. 291-347.

EVANS, S., *Personal Politics*, New York, Alfred A. Knopf, 1979.

FEDI, F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986.

FERRARA, M. T., *Abbiamo avuto voglia di volare. Il Gruppo Femminista Immagine e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività alla Biennale di Venezia del 1978*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2019-2020, relatore G. BIANCHI.

FERRARI, D., “*Bussate (ai sogni) e vi sarà aperto...*” *Mirella Bentivoglio, tessitrice di trame tra simboli, linguaggi e poesia*, in *Poesia visiva. La donazione Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, 19 novembre 2011- 22 gennaio 2012), a cura di FERRARI, D., Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2011, pp. 17-30.

FERRARIO, R., *Le Signore dell'Arte: quattro artiste italiane che hanno cambiato il nostro modo di raffigurare il mondo*, Milano, Mondadori, 2011.

FIELDS, J., *Frontiers in Feminist Art History*, «*Frontiers: A Journal of Women Studies*», 33, n.2, 2012.

FINARDI, E., *Sessismo, femminismo e sistema dell'arte. Analisi, studi e prospettive*, «*Artribune*», 17/10/2020.

Post-scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari), a cura di FIORAVANTI BARALDI, A. M., Ferrara, 1998.

FORTE, J., *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*, «*Theatre Journal*», 40, n.2, maggio 1988.

FOSTER, H., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli editore, 2017, terza edizione.

FREDRICKSON, L., *Trap: Kate Millet, Japan, Fluxus, and Feminism*, «*Women&Performance: a Journal of Feminist Theory*», 19, n.3.

FREEMAN, J., *The origins of the Women's Liberation Movement*, «*American Journal of Sociology*», gennaio 1973, 78, n.4.

FRIEDAN, B., *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964 (ed. or. *The feminine mystique*, New York, Norton, 1963).

FRIGERI, F., *Le donne dell'arte*, Milano, 24ORE Cultura, 2019.

GABALLO, G., *Il movimento femminista alessandrino negli anni Settanta: storia e riflessioni*, in Aa.Vv., «Quaderno di storia contemporanea», n. 40, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2006.

La sfera pubblica femminile. Percorsi di storia delle donne in età contemporanea, a cura di GAGLIANI, D., SALVATI, M., Bologna, Editrice Clueb, 1992.

GALLO, F., *Tra autore e tema: appunti sull'autobiografia e l'autoritratto nelle performance delle artiste*, in *Autobiografia/Autoritratto*, a cura di L. IAMURRI, Roma, Palombi editori, 2007.

GARDNER- HUGGETT, J., *The Women Artists' Cooperative Space as Site for Social Change: Artemisia Gallery, Chicago (1973-79)*, «Social Justice», 34, n. 1, 2007.

GARDNER- HUGGETT, J., *Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artist's Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women*; «Frontiers: A Journal of Women Studies», 33, n.2, 2012.

GASTALDON G., BOTTINELLI, S., *Introduzione*, in «Palinsesti», n. 8, 2019.

GERARD, J. F., *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, «Feminist Studies», 37, n.3, autunno 2011.

Making Feminist Art. Womanhouse and the Feminist Art Movement, 1972-1974, in GERHARD, J. F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens, University of Georgia Press, 2013, pp. 21-75.

GIACHETTI, D., *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta femminile*, Roma, DeriveApprodi, 2005.

La grande madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015, a cura di GIONI, M., Milano, Skira editore, 2015.

GOLDBERG, R., *Performance: live art since the 60s*, Londra, Thames&Hudson Ltd, 2004.

GRAMAGLIA, M., *1968: il venir dopo e l'andar oltre del movimento femminista*, «Problemi del socialismo», n.4, ottobre-dicembre 1976.

GUERRA, E., MUSIANI, E., *I movimenti delle donne dopo il '68: eredità o rottura?* «Storia e futuro», n.21, novembre 2009.

HAHN, D., *Marcella Campagnano. The Invention of Femininity, in Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s. The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna*, a cura di SCHOR, G., Monaco- Londra- New York, Prestel, 2016, pp. 217-29.

HARPER, P., *The Feminist Art Program: A View from the 1980s*, «Signs», 10, n. 4, estate 1985.

HAVENS CALDWELL, S., *Experiencing "The Dinner Party"*, «Woman's Art Journal», . 1, n.2, autunno 1980- inverno 1981.

HOSHINO ALTBACH, E., *From feminism to liberation*, Transaction Publishers, New Brunswick (USA) and London (UK), 2009.

IAMURRI, L., *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia. 1955-1970*, Roma, Quodlibet, 2016.

IAMURRI, L., *Femmes artistes italiennes du XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, Rome 1977*, «Artl@s Bulletin», 8, n.1, 2019.

IAQUINTA, C., *Manifestazioni di creatività "imprevista" nell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Ketty La Rocca e Irma Blank: operare tra gesto e linguaggio*, «AOFL», 13, 2018.

ISKIN, R. E., *Feminism, Exhibition and Museums in Los Angeles then and now*, «Woman's Art Journal», 37, n. 1, primavera/estate 2016.

JONES, A., *Body Art/Performing the Subject*, London, University of Minnesota Press, 1988.

KRAMER, H., *Art: Judy Chicago's Dinner Party Comes to Brooklyn Museum*, «The New York Times», 17/10/1980.

LACEDRA, G., *Hannah Wilke. Il corpo in dialogo*, «Wall Street International», 13/07/2015.

Il contributo delle donne alla storia della fotografia, a cura di LEONARDI, N., Torino, Agorà Editrice, 2001.

LINTON, M., *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building*, Los Angeles, Otis College of Art and Design, 2001.

Twenty six contemporary women artists, catalogo della mostra (Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 18 aprile 1971- 13 giugno 1971), a cura di LIPPARD, L. R., 1971.

LIPPARD, L. R., *Alcuni manifesti politici (E alcune questioni da essi sollevate intorno all'arte e alla politica)*, «Data», n. 19, 1975.

LIPPARD, L. R., *Projecting a Feminist Criticism*, «Art Journal», 35, n.4, estate 1976.

LIPPARD, L. R., *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, «Art Journal», 40, n. 1 / 2, autunno/inverno 1980.

LIPPARD, L. R., *Judy Chicago's Dinner Party*, «Art in America», n. 8, aprile 1980.

LODA, R., *Magma*, catalogo della mostra, Azienda Autonoma Stazione Soggiorno di Iseo/Brescia, Iseo, 1975.

Il volto sinistro dell'arte, catalogo della mostra (Firenze, Galleria De Amicis Arte Moderna, 29 ottobre- 26 novembre 1977), a cura di LODA, R., 1977.

Il volto sinistro dell'arte, catalogo della mostra (Galleria De Amicis, Firenze 29 ottobre-26 novembre 1977), a cura di LODA, R., 1979.

LONZI, C., *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, «Marcatrè», n. IV, 23-24-25, Lerici Editori, giugno 1966.

LONZI, C., *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile 1, Roma s.d., estate 1970.

LONZI, C., *Manifesto*, Rivolta Femminile, gennaio 1972.

LONZI, C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. Un classico del femminismo più "radicale"*, Milano, Gammalibri, 1978.

LONZI, C., *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in LONZI, C., *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al. / Edizioni, Milano, 2010, pp. 49-51.

LOVELACE, C., *Optimism and Rage: The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975*, «Woman's Art Journal», 37, n. 1, primavera/estate 2016.

LUSSANA, F., *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni Settanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, III, *L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, tomo 2, *Istruzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1998.

MADERNA, A., *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia, 2020.

MARTINS LAMB, V., *The 1950's and the 1960's and the American Woman: the transition from the "housewife" to the feminist*, «HAL», giugno 2011.

MATHEWS, P., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine by Rozsika Parker*, «Woman's Art Journal», 12, n. 1, primavera/estate 1991.

MATTIOLI, P., *L'immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, a cura di FRABOTTA, M. A., Milano, Gulliver, 1979.

MAZZOCCHI, S., *Quelle donne nel sessantotto, rigenerate nel femminismo*, «La Repubblica», 28/06/2018.

McEVILLEY, T., *Redirecting the Gaze*, in *Making their Mark*, a cura di ROSEN, R., catalogo della mostra, Abbeville Press, New York, 1989.

MERICO, A., *Carla Lonzi: scacchi ragionati e percorsi di elaborazione della soggettività femminile*, «Segni e comprensione», a. XXI, n.s. 63, settembre-dicembre 2007, pp. 97-98.

MERZ, M., *Come una dichiarazione*, «Bit magazine», 2, n.1, marzo-aprile 1968.

Marisa Merz. Geometrie sconnesse, palpiti geometrici, catalogo della mostra (Lugano, Museo Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, 21 settembre 2019 – 12 gennaio 2020), a cura di MERZ, B., Milano, Mousse Publishing, 2019.

I luoghi dello sguardo, a cura di MIANI, M. P., Venezia, Centro Donna, 1995.

MOLESWORTH, H., *House Work and Art Work*, «October», 92, primavera 2000.

MORAVEC, M., *Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States*, «Frontiers», 33, n. 2, 2012.

MUSTEATA, N., *Judy Chicago, Miriam Schapiro, and the CalArts Feminist Art Program, Womanhouse, 1972*, in *The Artists As Curator*, n. 10, a cura di FILIPOVIC, E.

NEMEC, V., *X12: Feminist artists first show together*, «Womanart», estate 1976.

NOCHLIN, L., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, trad. ita Perna, J., Roma, Castelveccchi, 2014 (ed. or. L. Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, «ARTnews», vol 69, n.9, gennaio 1971).

O' DELL, K., *Fluxus Feminus*, «TDR», 41, 1997.

OSBORNE, C., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* by Rozsika Parker and Griselda Pollock, «Feminist Review», n.12, 1982.

PARKER, R., POLLOCK, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

PARKER, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, The Women's Press, 1984.

PASINI, F., *I passi pensanti delle donne. Rendere visibile un punto di vista non complementare*, «Flash Art», 23, n. 157, estate 1990.

PASSERINI, L., *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, 1988.

PERNA, J., *ARTE PROTO-FEMINIST. Una rilettura delle neoavanguardie italiane degli anni Sessanta*, tesi di dottorato, Università degli studi della Tuscia, Viterbo a.a. 2014-2015, relatore CRISTALLINI, E.

PERNA, R., *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Roma, DeriveApprodi, 2009.

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

PERNA, R., *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n.8, luglio-dicembre 2016.

PERNA, R., *Another Measure: Photography and Feminist Art in Italy*, «Photography & Culture», 13, n. 1, marzo 2020.

PERSHING, L., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine by Rozsika Parker*, «Signs», 14, n. 2, inverno 1989.

PITAGORA, P., *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo, Sellerio, 2001.

PITTMAN, A., YOSHIMOTO, M., *An Evening with Fluxus Women: A roundtable Discussion*, «Women&Performance: A Journal of Feminist Theory», 19, n. 3, 2009.

PORTINARI, S., *Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia*, in *Verbovisioni: due incontri all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di R. CALDURA, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 38-69.

RASY, E., *Fioroni. Sedotta e abbandonata da Toti*, «Corriere della Sera», Milano, 08/07/2000.

Dagli anni Sessanta ai giorni nostri, in RAVENNI, E., *L'arte al femminile. Dall'impressionismo all'ultimo Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

RE, L. *The Mark on the Wall. Marisa Merz and a History of Women in Postwar Italy*, in A.a.V.v., *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space*, London, Prestel Pub, 2016.

Arte e femminismo, a cura di RECKITT, H., Londra, Phaidon Press, 2005.

Glossario. Lessico della differenza, a cura di RIBERO, A., Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile, Torino, Commissione Regionale per la Realizzazione delle Pari Opportunità tra Uomo e Donna, 2007.

RICCIARDI, C., *8 marzo: vi aspettiamo!*, «Effe», 3, n. 2, 1975.

ROBINS, C., *Artists in Residence: the first five years*, «Womanart», 2, n. 2, inverno 1977-78.

ROLFIN, A., *“Donna: avanguardia femminista negli anni 70”*. Radici artistiche di una mostra fotografica contemporanea, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2011-2012, relatore R. ZIPOLI.

Making their Mark, a cura di ROSEN, R., catalogo della mostra, Abbeville Press, New York, 1989.

ROSSI DORIA, A., *Ipotesi per una storia del neofemminismo italiano*, in *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma, Viella, 2007.

Ketty La Rocca. I suoi scritti, a cura di SACCA', L., Torino, Martano, 2005.

SANDELL, R., *Feminist Art Education: An Analysis of the Women's Art Movement As an Educational Force*, «Studies in Art Education», 20, n.2, 1979.

SANDELL, R., *Female Aesthetics: The Women's Art Movement and Its Aesthetic Split*, «The Journal of Aesthetic Education», 14, n. 4, 1980.

SAUZEAU BOETTI, A. M., *Negative Capability as Practice in Women's Art*, «Studio International», 191, n. 979.

SCHAPIRO, M., *The Education of Women as Artists: Project Womanhouse*, «Art Journal», 31, n.3, 1972.

SCHAPIRO, M. *Recalling Womanhouse*, «Women's Studies Quarterly», n. 1/ 2, primavera/estate 1987.

SOLANAS, V., *S.C.U.M. Manifesto: Society for Cutting Up Men*, New York, 1968 (trad. ita. *S.C.U.M. Manifesto per l'eliminazione degli uomini*, Roma, 1976).

SOLANAS, V., *S.C.U.M. Manifesto*, in SOLANAS, V., *Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, (trad. ita Ariana Apa), Milano, ES, 1998.

I movimenti femministi in Italia, a cura di SPAGNOLETTI, R., Roma, Savelli, 1974.

STRITOF, C., *Le inchieste fotografiche di Carla Cerati*, «Figure», n. 4, 2019.

SUBRIZI, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia, 2016.

SWARTZ, A., *From WIA To WAR To Zines. An Overview of Feminist Art Exhibition Practices in New York City*, in BIRMINGHAM, M., *Women Choose Women Again*, Visual Arts Center of New Jersey, 2014.

TAGLIAFERRI, M., *Femminismo u.s.a., un tentativo di analisi*, «Effe», n. 5, maggio 1976.

TERPENKAS, A., *Fluxus, Feminism, and the 1960's*, «Western Tributaries», 4, 2017.

Storia delle donne-Il Novecento, a cura di THÉBAUD, F., Roma-Bari, Laterza, 1992.

Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro, a cura di TRASFORINI, M. A., Milano, FrancoAngeli, 2000.

TRASFORINI, M. A., *L'artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell'arte*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di TRASFORINI, M. A., Roma, Meltemi editore, 2006.

TRASFORINI, M. A., *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007.

VASTA, D., *Donne non si nasce, si diventa*, in *Donne. Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 24 gennaio – 13 ottobre 2019), a cura di ANGELELLI, A., PIRANI, F., RAIMONDI, G., VASTA, D., Milano, SilvanaEditoriale, 2019, pp. 224-29.

VERGINE, L., testo introduttivo alla *Cartella di Grafiche* edita dalla Libreria delle Donne nel novembre del 1975.

VERGINE, L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, catalogo della mostra (Milano 1980), Milano, Mazzotta, 1980.

La presenza femminile nell'arte del Novecento, a cura di VETTESE, A., «Letteratura e Arte», Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas.

WARK, J., *Conceptual Art and Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin and Martha Wilson*, «Woman's Art Journal», 22, n.1, 2001.

WELLER, S., *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza – Macerata, La Nuova Foglio editrice, 1976.

WELLER, S., *La donna italiana e la creatività*, in *Il privato come politica*, a cura di SATERA, G., Cosenza, 1977, pp. 193-210.

YOSHIMOTO, M., *Introduction: Women & Fluxus: Toward a feminist archive of Fluxus*, «Women & Performance: a Journal of Feminist Theory», 19, n. 3, 2009.

Women in Fluxus & Other experimental tales. Eventi, partiture, performance, a cura di ZANICHELLI, E., Milano, Skira, 2012.

ZAPPERI, G., *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma, DeriveApprodi, 2017.

ZAPPERI, G., «*We communicate only with Women*»: *Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism*, «Palinsesti», n.8, 2019.

Donnaarte ricerca di spazi alternativi, «Quotidiano donna», 30/12/1978.

Creatività, in «Effe», VI, n.5, 1978.

Invito *L'Armadio. Un intervento femminista*, giugno 1975, ciclostilato in proprio. Firmato Adriana, Chiara, Diana, Franca, Grazia, Mercedes, Silvia (Archivio Diane Bond, Documenti mostre, 1975).

Sitografia

AGRADI, C., *Tra le righe. La Polaroid e la “Nuova Scrittura al femminile” nella pratica artistica di Anna Oberto*, «Flash Art», 21/04/2020;

[<https://flash---art.it/2020/04/tra-le-righe-la-polaroid-e-la-nuova-scrittura-al-femminile-nella-pratica-artistica-di-anna-oberto/>].

Consultato in data 12/07/2021.

Aracne editrice website alla voce “*Fiamma Lussana*”;

[<http://aracneeditrice.com/index.php/autori.html?auth-id=flssfl>].

Consultato in data 02/08/2021.

Women’s Interart Center records, 1970-1981, «Archives of American Art», Smithsonian Institution;

[<https://www.aaa.si.edu/collections/womens-interart-center-records-8634>].

Consultato in data 18/05/2021.

c.7,500: An Exhibition Organized by Lucy R. Lippard, 1974, «Archives of American Art», Smith College;

[<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/c7500-exhibition-organized-lucy-r-lippard-14060>].

Consultato in data 18/05/2021.

Archivio Accardi Sanfilippo website alla voce “*Carla Accardi*”;

[http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297].

Consultato in data 25/06/2021.

Mirella Bentivoglio. Biennale 1978, a cura di Archivio Mirella Bentivoglio;

[<https://paolocortese.gallery/mirella-bentivoglio-materializzazione-del-linguaggio/>].

Consultato in data 19/07/2021.

Arts Life History website alla voce “*Marisa Merz*”;
[<https://artslife.com/history/2015/05/merz-marisa-1926/>].

Consultato in data 09/06/2021.

“*Donne immagini*” *fotografia di denuncia*, a cura di BECCHETTI, M., «Effe», IV, n. 5, maggio 1976;

[<http://efferivistafemminista.it/2015/01/donne-immagini-fotografia-di-denuncia/>];

Consultato in data 06/07/2021.

BOETTI, A. M., *L'altra creatività*, «Data», n. 16/17, giugno-agosto 1975, pp. 54-59;

[http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_54-59.pdf].

Consultato in data 02/08/2021.

BRAY, E., *L'arte e la lotta. Il movimento femminista americano degli anni '70- Parte IV*, «Dol's Magazine», 26/07/2019;

[<https://www.dols.it/2019/07/26/larte-e-la-lotta-il-movimento-femminista-americano-degli-anni-70-parte-iv/>].

Consultato in data 18/05/2021.

Brooklyn Museum website alla voce “*Contemporary Women: Consciousness & Content*”;

[<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2365>].

Consultato in data 18/05/2021.

Brooklyn Museum website alla voce “*Women Artists: 1550-1950*”;

[<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>].

Consultato in data 18/05/2021.

Carla Cerati website alla voce “*Carla Cerati*”;

[<http://www.carlacerati.com/biografia>].

Consultato in data 23/07/2021.

CASERO, C., *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento*, «Between», 10, (2015), Eds. ALBERTAZZI, S., BERTONI, F., PIGA, E., RAIMONDI, L., TINELLI, G.;

[<http://www.betweenjournal.it/>].

Consultato in data 07/07/2021.

Casa internazionale delle donne;

[<https://www.casainternazionaledelledonne.org/index.php/eventi/il-68-delle-donne-1196>].

Consultato in data 02/08/2021.

COLOMBO, L., Museo Fotografia Contemporanea website alla voce “*Verita Monselles*”;

[<https://www.mufocosearch.org/autori/AUF-3g050-0000004>].

Consultato in data 23/07/2021.

La politica dell'autocoscienza: una riflessione sulla pratica del piccolo gruppo nel Movimento delle donne, a cura di DAL PRA, B., DOUGHTY, M. E., FABBRI, G., GREGHI, V., Ferrara, Centro Documentazione Donna, 1979;

[<http://cddferrara.it/index.php/materiali/40-autocoscienza>].

Consultato in data 02/08/2021.

Dataarte website;

[<http://www.dataarte.it>].

Consultato in data 17/06/2021.

DE LEONARDIS, M., *Giosetta Fioroni: l'intervista*, «art a part of cult (ure)», 08/05/2010;

[https://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2010/05/maggio_2010.pdf].

Consultato in data 03/06/2021.

DE LEONARDIS, M., *Samagra: Anna Maria Colucci. L'Arte anni Sessanta e Settanta, la sperimentazione, l'impegno femminista, la pittura zen. Intervista di Manuela De Leonardis*, «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/>].

Consultato in data 14/07/2021.

DI CASTRO, F., COSTANTINI, G. M., FINETTI, S., *Quale creatività, il ruolo della donna*, «Effe», III, n. 3, 1975;

[<http://efferivistafemminista.it/2015/01/quale-creativita-il-ruolo-della-donna/>].

Consultato in data 25/06/2021.

DI RADDO, E., *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984*, «Ricerche di S/Confine», III, n. 1, 2012;

[<http://www.ricchedisconfine.info/III-1/DIRADDO.htm>].

Consultato in data 22/07/2021.

DI TRAPANI, A., LONGO, V., *Ketty La Rocca: la difficile arte di essere artiste*, «Il Sole 24 ore», 15/12/2020;

[https://www.ilsole24ore.com/art/ketty-rocca-difficile-arte-essere-artiste-ADkzLq7?refresh_ce=1].

Consultato in data 26/08/2021.

DI TURSI, M., *Arte e femminismo. A Milano*, «Artribune», 16/05/2019;

[<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/04/mostra-femminismo-fm-milano/>].

Consultato in data 02/08/2021.

Donne Fotografe website alla voce "Paola Mattioli";

[<https://www.donnefotografe.org/portfolio/paola-mattioli/>].

Consultato in data 23/07/2021.

D.W.F. website;

[<https://www.dwf.it/chi-siamo/>].

Consultato in data 17/06/2021.

Effe rivista femminista website;

[<http://efferivistafemminista.it/about/>].

Consultato in data 25/06/2021.

Il problema è nostro e lo gestiamo noi, «Effe», n. 10-11, ottobre-novembre 1977;

[<https://efferivistafemminista.it/2014/11/il-problema-e-nostro-e-lo-gestiamo-noi/>].

Consultato in data 02/08/2021.

FASOLI, M. G., *Le donne e il '68: una rivolta nella rivolta*, «Benecomune»,

28/06/2018; [<https://www.benecomune.net/rivista/numeri/sessantotto-50/le-donne-e-il-68-una-rivolta-nella-rivolta/>].

Consultato in data 02/08/2021.

GOTTHARDT, A., *Charlotte Moorman is finally remembered as more than “The Topless Cellist”*, «Artsy», 04/09/2016;

[<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-topless-cellist-charlotte-moorman-finally-finds-her-place-in-art-history>].

Consultato in data 18/05/2021.

GREENBERGER, A., *Miriam Schapiro, a Leader of the Feminist Movement, Dies at 91*, «ARTnews», 23/06/2015;

[<https://www.artnews.com/art-news/artists/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91-4408/>].

Consultato in data 26/09/2021.

Guerrilla Girls website, *Guerrilla Girls: reinventing the ‘f’ word: feminism*;

[<https://www.guerrillagirls.com/our-story>].

Consultato in data 15/09/2021.

Guggenheim Museum website alla voce “*Hannah Wilke*”;
[<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>].

Consultato in data 18/05/2021.

HAWLEY, E. S., MoMA website alla voce “*Shigeko Kubota*”;
[<https://www.moma.org/artists/3277?locale=en>].

Consultato in data 18/05/2021.

HENDERSON, M., *Betty Friedan (1921-2006)*, «Australian Feminist Studies», 22, n. 53, 24/06/2007, pp. 163-66;

[<https://doi.org/10.1080/08164640701361725>].

Consultato in data 24/09/2021.

Ida Gerosa website alla voce “*Ida Gerosa*”;
[<https://idagerosa.wordpress.com/biografia/>].

Consultato in data 02/08/2021.

Binga, la poetessa che scelse il nome di un uomo: «L'importanza di chiamarsi Tomaso», «Il Messaggero», 22/06/2019;

[https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html].

Consultato in data 26/07/2021.

Istituto Centrale per la Grafica alla voce “*Federica Di Castro*”;

[<https://www.grafica.beniculturali.it/tutti-gli-archivi/mostre/federica-di-castro-6002.html>].

Consultato in data 15/06/2021.

KATZ, B., *Linda Nochlin, Pioneering Feminist Art Historian, Has Died*, «Smithsonian magazine», 31/10/2017;

[<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/linda-nochlin-pioneering-feminist-art-historian-has-died-180967018/>].

Consultato in data 24/09/2021.

LIEBERT, E., MoMA website alla voce “*Eleanor Antin*”;

[<https://www.moma.org/artists/8183>].

Consultato in data 18/05/2021.

LIPPARD, L. R., GLUECK, G., *A Documentary HerStory of Women Artists in Revolution*, New York, Primary Information, 2021;

[<https://primaryinformation.org/product/a-documentary-herstory-of-women-artists-in-revolution/>].

Consultato in data 04/10/2021.

LOMBARDI, M., *Il femminismo negli anni '70*;

[<http://win.storiain.net/arret/num176/artic2.asp>].

Consultato in data 02/08/2021.

MAIDA, D., *Muore a Torino Marisa Merz. Esponente dell'Arte Povera, era una delle più grandi artiste al mondo*, «Artribune», 20/07/2019;

[<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/07/muore-a-torino-marisa-merz-esponente-dellarte-povera-era-una-delle-piu-grandi-artiste-al-mondo/>].

Consultato in data 08/06/2021.

Martha Wilson website alla voce “*Martha Wilson*”;

[<https://www.marthawilson.com>].

Consultato in data 18/05/2021.

MATTARELLA, L., *FLUXUS. Esperimenti per donne libere contro lo sguardo degli uomini*, «La Repubblica», 13/01/2013;

[<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/01/13/fluxus-esperimenti-per-donne-libere-contro-lo.html>].

Consultato in data 18/05/2021.

MELLER, S., *The Biennial and women artists: al look back at feminist protests at the Whitney*, 03/05/2010;

[<https://whitney.org/education/education-blog/biennial-and-women-artists>].

Consultato in data 18/05/2021.

Mirella Bentivoglio website alla voce “*Mirella Bentivoglio*”;

[<https://mirellabentivoglio.it/mirella-bentivoglio/>].

Consultato in data 01/06/2021.

MoMA Learning website alla voce “*Up to and Including Her Limits*”;

[https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/].

Consultato in data 18/05/2021.

MORATTO, R., *Ketty La Rocca*, «Flash Art», 29/07/2015;

[<https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca/>].

Consultato in data 12/07/2021.

MOSCOSO, M., *An(other) Marisa Merz: an alternative interpretation to the ‘feminized’ artworks of Arte Povera artist Marisa Merz*, «UCLA: Center for the Study of Women», 2014;

[<https://escholarship.org/uc/item/834925d0>].

Consultato in data 08/06/2021.

NASTRO, S., *È morta la curatrice e critica d’arte Lea Vergine*, «Artribune», 20/10/2020;

[<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/10/e-morta-la-curatrice-e-critica-darte-lea-vergine/>].

Consultato in data 15/06/2021.

NASTRO, S., *C’è parità di genere tra uomini e donne? Una ricerca di Kooness dà la risposta*, «Artribune», 16/03/2021;

[<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/03/ricerca-kooness-parita-genere-artisti/>].

Consultato in data 15/09/2021.

PAOLINI, M. G., *Note metodologiche*, «D.W.F.», n.4, 1976;

[<https://www.dwf.it/rivista/dwf-anno-i-n-4-1976/>].

Consultato in data 17/06/2021.

PASINATI, M., *La rarefatta consistenza della materia. Marisa Merz*, «Società Italiana delle Letterate», 17/01/2013;

[<https://www.societadelleletterate.it/2013/01/marisa-merz-la-rarefatta-consistenza-della-materia/>].

Consultato in data 09/06/2021.

PERNA, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, «Ricerche di S/Confine», 6, n.1, 2015, pp. 143-45;

[<http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>].

Consultato in data 15/07/2021.

PERNA, R., *Arte e femminismo in Italia: le ragioni di una mostra*, «Flash Art», 23/07/2019;

[<https://flash---art.it/2019/07/arte-e-femminismo-in-italia-ragioni-di-una-mostra/>].

Consultato in data 22/07/2021.

PERNA, R., *Il volto sinistro dell'arte. Romana Loda e l'arte delle donne in Italia*.

Contributo, «Art a part of cult(ure)», 05/12/2020;

[<https://www.artapartofculture.net/2020/12/05/il-volto-sinistro-dellarte-romana-loda-e-larte-delle-donne-in-italia-contributo/>].

Consultato in data 16/07/2021.

PERRELLA, C., *Tomaso Binga: la parola è donna*, «Flash Art», 26/02/2018;

[<https://flash---art.it/article/tomaso-binga/>].

Consultato in data 09/07/2021.

PETRIE, R., *Rozsika Parker obituary. Feminist, art historian and writer who joined Spare Rib in 1972*, «The Guardian», 21/11/2010;

[<https://www.theguardian.com/world/2010/nov/21/rozsika-parker-obituary>].

Consultato in data 18/05/2021.

POLITI, G., *L'arte è donna? Aneddoti vissuti sulle donne artiste (Parte Seconda)*, «Flash Art», 27/03/2020;
[[https://flash---art.it/2020/03/larte-e-donna-aneddoti-vissuti-sulle-donne-artiste-parte-
prima/](https://flash---art.it/2020/03/larte-e-donna-aneddoti-vissuti-sulle-donne-artiste-parte-prima/)].
Consultato in data 27/07/2021.

Storie della Biennale di Venezia, a cura di PORTINARI, S., STRINGA, N., in *Storie dell'arte contemporanea*, IV, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2019,
< <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>>.
Consultato in data 25/06/2021.

Quadriennale d'arte website alla voce “*Cloti Ricciardi*”;
[<https://quadriennale2020.com/artista/ricciardi/>].
Consultato in data 01/06/2021.

RADICE, B., *Iole de Freitas: “Dall'altra parte dello specchio”*, «Data», n. 13, autunno 1974, pp. 80-83;
[http://www.artslab.com/data/img/pdf/013_80-82.pdf].
Consultato in data 02/08/2021.

REILLY, M., *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*, «ARTnews», 26/05/2015;
[[https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-
and-fixes-4111/](https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/)].
Consultato in data 15/09/2021.

Repetto Gallery website alla voce “*Elisabetta Gut*”;
[<https://it.repettogallery.com/artist/elisabetta-gut/>].
Consultato in data 02/08/2021.

RICCIARDI, C., *Ma il genio chi è?*, «Effe», II, n. 7/8, 1974;
[<http://efferivistafemminista.it/2015/01/ma-il-genio-chi-e/>].
Consultato in data 25/06/2021.

RICCIARDI, C., ...*e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!*, «Effe», 3, n. 6/7, 1975, pp. 24-25;

[<http://efferivistafemminista.it/2015/01/e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-te/>].

Consultato in data 01/06/2021.

Martha Rosler website alla voce “*Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*”;

[<http://www.martharosler.net/body-beautiful-or-beauty-knows-no-pain-carousel>].

Consultato in data 18/05/2021.

SABATINI, A., *Il piccolo gruppo struttura di base del movimento femminista*, «Effe», n.1, gennaio 1974;

[<https://efferivistafemminista.it/2014/07/struttura-di-base-del-movimento-femminista/>].

Consultato in data 02/08/2021.

SANTACATTERINA, M., *Le donne di Fluxus. Ribelli, esplosive e sognatrici*, «Artribune», 27/12/2012;

[<https://www.artribune.com/report/2012/12/le-donne-di-fluxus-ribelli-esplosive-e-sognatrici/>].

Consultato in data 18/05/2021.

SCOTINI, M., *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo*.

Marcella Campagnano, «Flash Art», 27/05/2019

[<https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/>].

Consultato in data 05/07/2021.

SERAVALLI, M., *Il Complesso di Michelangelo di Simona Weller: un'ipotesi di storia dell'arte delle donne nel decennio del neo-femminismo italiano*, «Flash Art», 18/09/2019;

[<https://flash---art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotesi-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/>].

Consultato in data 18/06/2021.

SERAVALLI, M., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013;

[<https://www.consiglio.regione.toscana.it/upload/COCCOINA/documenti/Arte%20e%20femminismo%20di%20Marta%20Seravalli2.pdf>].

Consultato in data 28/07/2021.

SEVERGNINI, C., *Dalle suffragette agli anni '90, breve storia del movimento femminista*, «La Stampa», 05/03/2016;

[<https://www.lastampa.it/cronaca/2016/03/05/news/dalle-suffragette-agli-anni-90-breve-storia-del-movimento-femminista-1.36737026>].

Consultato in data 18/05/2021.

Simona Weller website alla voce “*Simona Weller*”;

[<https://www.simonaweller.com/it/biografia.html>].

Consultato in data 02/08/2021.

SORENSEN, L., Dictionary of Art Historians website alla voce “*Griselda Pollock*”;

[<https://arthistorians.info/pollockg>].

Consultato in data 18/05/2021.

SORENSEN, L., Dictionary of Art Historians website alla voce “*Lucy R. Lippard*”;

[<https://arthistorians.info/lippard/>].

Consultato in data 26/09/2021.

SPEZIALI, C., *Il gap di genere nel mondo dell'arte*, «Vitamine vaganti», n. 16, 29/06/2019;

[<https://vitaminevaganti.com/2019/06/29/il-gap-di-genere-nel-mondo-dellarte/>].

Consultato in data 15/09/2021.

SZIRMAI, P., *Tomaso Binga: il corpo della lettera*, «Utsanga», 27 marzo 2018;

[<https://www.utsanga.it/szirmai-tomaso-binga-corpo-della-lettera/>].

Consultato in data 26/07/2021.

TRINI, T., *Marisa Merz: Arte e storia del lavoro*, «Data», n. 17, giugno-agosto 1975, pp. 49-53;

[http://www.artslab.com/data/img/pdf/016_49-53.pdf].

Consultato in data 02/08/2021.

VON HARTENTHAL, M., Hammer Musuem website alla voce “*Iole de Freitas*”;

[<https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/iole-de-freitas>].

Consultato in data 23/07/2021.