



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola di Scienze Umanistiche

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

La donna-alibi nelle strategie espositive in Italia

Dalla ghettizzazione alla normalizzazione

Relatrice:

Prof.ssa Paola Valenti

Correlatrice:

Prof.ssa Enrica Asquer

Tesi di Laurea di:

Victoria Ferrari

Anno Accademico 2021/2022

Sommario

Introduzione	4
1. Le artiste. «Da silenzio a moda».....	11
1.1 Concessioni simboliche dai rimossi storici al <i>tokenism</i>	11
1.2 Il mito linguistico del <i>Femminile</i>	25
1.3 <i>Autoritratto</i> e la sua eredità.....	35
1.4 Gli Anni Settanta.....	49
1.5 Gli anni Ottanta e Novanta.....	61
1.6 Gli anni Duemila	76
1.7 Intersezionalità, identità e rappresentazione	84
1.8 Carol Rama, alibi <i>eretico</i>	90
2. Le mostre. Dalla ghettizzazione alla normalizzazione	98
2.1 Le Biennali Donna	98
2.2 <i>Non toccare la donna bianca</i> (2004) e <i>Il diavolo del focolare</i> (2006)	109
2.3 <i>Il potere delle donne</i> (2006), <i>Vote for Women</i> (2008) e <i>Il mondo è delle donne</i> (2011)	118
2.4 Venezia: le Biennali dopo il 2011	125
2.5 <i>Body to body</i> (2017) e <i>Every Letter is a Love Letter</i> (2019).....	137
2.6 <i>The Unexpected Subject</i> (2019)	143
2.7 <i>Doing Deculturalization</i> (2019) e <i>I say I</i> (2021)	153
2.8 <i>The Milk of Dreams</i> (2022)	164
Conclusioni.....	183
Apparato fotografico	187

Bibliografia.....	189
Sitografia	201

Introduzione

«Volevo fare un libro un po' divagato, come dire? Perché quello che mi dà molto fastidio... no, che mi piace molto negli artisti e mi dà molto fastidio nei critici, dove non c'è, è questo senso della misura, questo passare da un argomento all'altro. Invece, il critico è sempre una persona accanita. A me... non posso sopportare il senso della mente che si accanisce su una cosa. Questo dover produrre conoscenza...»

Carla Lonzi¹

«Pensiamo forse di salvare la parola schiavo? O la parola negro, o negra? Perché mai, allora, per la parola donna le cose dovrebbero andare diversamente?»

Monique Wittig²

«Liberiamo il linguaggio e libereremo la donna!»

Anna Oberto

Questo studio si propone di ripercorrere e analizzare gli sviluppi critici che hanno accompagnato, in Italia, il crescente interesse maturato negli ultimi decenni nei confronti delle artiste. A fronte di un aumento di collettive femminili e di *riscoperte* promosse attraverso prime personali, si è deciso di andare ad indagare le ragioni – e i limiti – di questo fenomeno. Ha ancora senso parlare di arte *al femminile* (concesso che ne abbia mai avuto)? Se è vero che parlarne in termini di *marginalizzazione* risulta anacronistico, come e quando è possibile individuare il momento di rottura, il passaggio dalla *'ghettizzazione'* alla *'normalizzazione'*?

¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, Abscondita S.r.l, Milano, 2017.

² M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Edizioni Ombre Corte, Città di Castello (Perugia), 2019.

Quali sono i rischi connessi al sottile, talvolta ambiguo, discrimine tra queste? L'assimilazione delle pratiche e delle esperienze femministe all'interno delle strategie espositive e delle istituzioni, ne depotenzia il valore politico o è la conseguenza di una presa di consapevolezza? La 51° Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2005 ha lasciato in eredità l'uscita dalle cosiddette 'mostre recinto'? Quando si diventa, per dirla con le parole di Simone De Beauvoir, una *donna-alibi* o più genericamente, con le parole delle Guerrilla Girls, un *World Art Token*? Soddisfare leggi di mercato assecondando specifiche tendenze rende possibile offrire in concessione a *soggetti imprevisi* spazi e visibilità altrimenti inediti?

L'approccio intersezionale e le tendenze contemporanee al superamento concettuale del binarismo di genere possono forse fornire degli strumenti utili al raggiungimento di una definitiva equità tra uomini e donne nel mondo dell'arte, suggerendo la costruzione di nuove narrazioni, meta-narrazioni e contro-narrazioni? Con il tema di contesto, e non di approdo, delle ambizioni al neutro nutrite dalle Generazioni Y e Z – *Millennial* e *Post-millennial Theory*: rifiuto delle etichette, identità di genere fluida, *ecc.* – mi sono proposta di interrogarmi sulle criticità connesse a una narrazione che insista o che ispiri delle nozioni di *alterità* o di presunta *specificità* autoriale *al femminile*, quando si parla delle artiste e/o dei loro lavori. La corrente antropologica postmoderna che porta alla *Gender Theory* e al superamento del binarismo mediante la critica alla percezione della condizione naturale dell'identità di genere (*Queer Theory*) è fortemente influenzata dalle questioni dell'emancipazione legate alle lotte contro la schiavitù, per i diritti delle donne, per i diritti delle popolazioni non europee colonizzate e, dalla fine degli anni Ottanta, anche per i diritti della comunità LGBTQ+, direttamente connesse con i *Cultural Studies*, i *Gender Studies* (ex *Women's Studies*) e i *Post-colonial studies*.

Si è deciso a tale scopo di andare ad indagare gli sviluppi della critica italiana sull'argomento a partire dagli anni Settanta fino ai nostri giorni, passando attraverso i principali testi critici e dando priorità alle critiche e alle storiche dell'arte piuttosto che ai critici e agli storici. Dopo avere individuato alcune voci critiche principali e averle assunte come fari per la navigazione – Carla Lonzi, Mirella Bentivoglio per gli anni Sessanta e Settanta; Lea Vergine per gli anni Settanta e Ottanta; Francesca

Pasini per gli anni Novanta – ho interrogato i testi di alcune studiose contemporanee. In particolare, tra le altre, delle storiche Cristina Casero, Lara Conte, Elena Di Raddo, Laura Iamurri, Caterina Iaquina, Raffaella Perna, Marta Seravalli, Giovanna Zapperi e, per un approccio interdisciplinare che potesse rivelarsi fruttuoso, i saggi delle sociologhe Federica Timeto e Maria Antonietta Trasforini che risultassero correlati alle tematiche dei rapporti che sono intercorsi, e che intercorrono, tra arte e femminismo in Italia.

Mi sono dunque proposta di cercare di mappare, seppure in maniera necessariamente non esaustiva, un percorso che, in ordine cronologico, andasse ad individuare le principali mostre, personali e collettive, legate ai rapporti tra arte e femminismo allestite in Italia negli ultimi vent'anni, prestando particolare attenzione alla scelta dei titoli. Ho raccolto e quindi selezionato un campione significativo di esposizioni delle quali rintracciare le intenzioni o le ragioni attraverso l'analisi di questi ultimi. Il tutto alla luce (e talvolta accostato esplicitamente a esse) delle evoluzioni e delle considerazioni sul linguaggio come contratto sociale, sul valore politico di alcune precise scelte linguistiche, sul divario di genere, *ecc.* esposte da alcune grandi pensatrici, filosofe e autrici straniere come Judith Butler, Monique Wittig e Caroline Criado Perez, trovandovi letteratura assai più vasta rispetto a quella italiana, che si rivela più deficitaria a causa di un diverso contesto storico, sociale ed economico. Il tema di questa tesi è sorto prendendo in esame il caso specifico dell'artista Carol Rama, le cui narrazioni a riguardo insistono sul grado di eccezionalità della sua esperienza artistica: da *outsider*, autodidatta, *visionaria*, *sfacciata*, *provocatoria*, illustratrice in modi non convenzionali della sessualità, della morte e della malattia; ma soprattutto della sua esperienza biografica: anticonformista, incline alla sofferenza, alla solitudine, una vita privata dei cui traumi, nelle sue opere, emerge sempre presente un forte riferimento.

Ho proceduto spogliando dapprima i materiali disponibili in *open access*, come comunicati stampa, interviste, videointerviste, documentari, recensioni, articoli apparsi su testate online o parzialmente online come *Flash Art*, *Artribune*, *EspoArte*, *Exibart*, *OperaViva Magazine*, articoli apparsi su testate che dispongono di un archivio storico digitale come *Il Manifesto* o *La Stampa*, siti internet delle

artiste, delle mostre e delle istituzioni coinvolte, come “Biennale Donna”, “La Biennale di Venezia”, “La Galleria Nazionale”, *ecc.* Mi sono successivamente procurata, privatamente o grazie al servizio bibliotecario e al prestito interbibliotecario, alcuni cataloghi e volumi intercettati durante le precedenti letture e ritenuti significativi, con il supporto dei quali permettermi di procedere e approfondire l’indagine.

Per introdurre la lettura, ritengo inoltre necessario soffermarmi su alcune scelte linguistiche. Negli ultimi anni in Italia si è sviluppata un’ampia discussione sulle possibili soluzioni volte a ideare un linguaggio più *inclusivo*. Le soluzioni individuate non sono ancora definitive, né determinate da regole, ma possono rappresentare un’occasione per decostruire il discorso patriarcale³ e le aspettative di genere. Con questo obiettivo, diverse case editrici hanno introdotto nelle proprie pubblicazioni l’utilizzo dello *schwa*: /ə/ (simbolo che nel sistema fonetico identifica una vocale intermedia e il cui suono si pone esattamente a metà strada tra le vocali esistenti) per indicare le identità di genere non binarie e per nominare gruppi composti sia da donne che da uomini. Molti studiosi e studiose sostengono che l’impiego della *schwa* rappresenti una risposta concreta all’ingiustizia discorsiva che passa attraverso le parole che pronunciamo, un dispositivo per aggiornare il linguaggio a sensibilità nuove e al protagonismo di soggetti e gruppi sociali tradizionalmente silenziosi, che non accettano più di *‘essere parlati’* da chi detiene il dominio del discorso pubblico. Il ricorso al neutro potrebbe infatti aiutare a superare sia il binarismo di genere, sia la consuetudine del maschile sovraesteso. Oltre all’uso individuale da parte di sempre più persone interessate a queste tematiche, l’*italiano inclusivo* è stato adottato per la redazione di libri, siti web, fumetti e persino videogiochi. Seppure evitando di ricorrere a ‘innovazioni’ ortografiche (privilegiando l’utilizzo di parafrasi, di forme ridondanti volte ad evitare la sovraestensione del maschile e di sostantivi epiceni come *soggetto*, *personalità*, *individuo* laddove sia possibile), anche in questo studio si desidera approfittare di questa possibilità di lettura e interpretazione. Mi limito a citare quella dello *schwa* come alternativa possibile, con la piena consapevolezza del fatto che non si tratti di

³ C. Akotirene, *Intersezionalità*, Edizioni Capovolte, Alessandria, 2022.

una soluzione definitiva, bensì di un esercizio di analisi del nostro presente⁴. Come direbbe Monique Wittig, di un'opportunità per «*erodere la carica oppressiva delle categorie di linguaggio*».⁵

Le ragioni per cui riterrei utile, o almeno interessante, l'adozione di tale espediente linguistico nel trattare argomenti o temi comuni a questa tesi sono diverse. Nel 2012, un'indagine del World Economic Forum ha evidenziato che nei Paesi in cui si parlano lingue con i generi grammaticali, e quindi quasi tutti gli enunciati presentano un'idea forte di maschile e di femminile per mezzo della marcatura di genere, le disuguaglianze tra i sessi sono più accentuate.⁶ Il maschile nel tipo di narrazione ereditato e interiorizzato attraverso l'acquisizione del linguaggio, secondo Caroline Criado Perez, rappresenterebbe il genere standard, perché è quello senza segni caratteristici: quello non 'atipico'. Di conseguenza, il maschile risulterebbe universale e il femminile «*di nicchia*»⁷, espresso mediante il ricorso a forme linguistiche marcate. La prevalenza del «*maschile-ove-non-altrimenti-indicato*»⁸ nei nostri schemi mentali sarebbe radicata nella consuetudine promossa dalla lingua scritta e parlata (e non è un caso che non si sia mai sentita la necessità sociale di fondare una 'Biennale Uomo'). Il linguaggio, tra gli elementi fondanti della società umana⁹, non si limita ad assecondare i nostri pensieri (o pregiudizi), ma concorre soprattutto a plasmarli. Diversi studi hanno dimostrato che, quando si usa il maschile generico, si è più inclini a citare esempi di uomini famosi¹⁰, a credere che in un certo ambito professionale vi sia una netta predominanza maschile e ad indicare politici e professionisti maschi come candidati ideali per certi incarichi.¹¹

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press Copyright, 1991.

⁶ J. L. Prewitt-Freilino, *The gendering of language: A comparison of gender equality in countries with gendered, natural gender, and genderless languages*, Caswell, 2012, cit. in C. Criado Perez, *Invisibili*, Einaudi, Torino, 2020.

⁷ C. Criado Perez, *Invisibili*, op. cit., 2020.

⁸ *Ibidem*.

⁹ M. Wittig, *Sul contratto sociale* (1989) in *Il pensiero eterosessuale*, op. cit., 2019: "A me sembra che il contratto sociale più fondamentale, più permanente, e più definitivo sia proprio il linguaggio. La forma più basilare di accordo tra gli esseri umani, d'altronde, e ciò che li rende propriamente umani e sociali, non è che il linguaggio."

¹⁰ D. Stahlberg, *Name Your Favourite Musician: Effects of masculine generics and of their alternatives in German*, in "Journal of Language and Social Psychology n. 20, 2000, cit. in C. Criado Perez, *Invisibili*, op. cit., 2020.

¹¹ S. Scieszny, M. Formanowicz, F. Moer, *Can Gender-Fair Language Reduce Gender Stereotyping and Discrimination?*, 2 febbraio 2016; D. Vervecken, B. Hannover, I. Wolter, *Changing*

L'uso del maschile sovraesteso nel corso della Storia ha inoltre contribuito ad alimentare il *Gender Gata Gap*, il vuoto rappresentato dalla mancanza di dati riferiti al genere femminile. Già nel 1949, Simone de Beauvoir scriveva: «*La rappresentazione del mondo come tale è opera dell'uomo; egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità assoluta*». ¹² Criado Perez sostiene che:

«La storia del genere umano. La storia dell'arte, della letteratura, della musica. La storia dell'evoluzione. Ci sono state presentate come fatti oggettivi, ma in realtà nascondono un inganno, giacché sono distorte dalla mancata percezione di metà del genere umano, e persino dalle stesse parole che vorrebbero esprimere quelle mezze verità. Una mancata percezione che ha creato vuoti informativi, che ha alterato ciò che pensiamo di sapere su noi stessi e alimentato il mito dell'universalità maschile. E anche questo è un fatto. Il mito dell'universalità maschile continua a condizionare l'immagine che abbiamo di noi stesse, e se c'è una cosa che è apparsa chiara negli ultimi anni è che il modo in cui ci vediamo non è affatto un problema secondario. L'identità è una forza poderosa: se scegliamo di ignorarla o travisarla, lo facciamo a nostro rischio e pericolo». ¹³

Infine, influenzata dagli accorgimenti linguistici adottati all'interno di alcune recenti letture, ho scelto di utilizzare la lettera maiuscola per il termine Nera, Nero e relative declinazioni. Questo a sottolineare che la parola non indica un mero colore ma, anzi, veicola una presa di coscienza, un'identità politica¹⁴ e culturale, una soggettività affermata e rivendicata. La lettera maiuscola, come spiega Grada Kilomba¹⁵, «*ha un'ulteriore funzione: quella di rivelare che non è un termine attribuito ad altri di chi sta al potere, ma una parola di autodefinizione, radicata in una storia di resistenza e di lotta per l'uguaglianza*». Il tutto nel contesto di un processo di riappropriazione e riscatto discorsivo che – benché con tempistiche e modalità differenti rispetto ad altri contesti (soprattutto quello americano) – è in corso anche in Italia.

(S)expectations: How Gender Fair Job Descriptions Impact Children's Perceptions and Interest Regarding Traditionally Male Occupations, in "Journal of Vocational Behavior", giugno 2013, cit. in C. Criado Perez, *Invisibili*, op. cit., 2020.

¹² S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

¹³ C. Criado Perez, *Invisibili*, op. cit. 2020.

¹⁴ G. Kilomba, *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Capovolte, 2021.

¹⁵ *Ibidem*.

1. Le artiste. «Da silenzio a moda»

In questo capitolo si ripercorranno le principali vicende critiche, artistiche e sociali che hanno coinvolto le artiste dagli anni Settanta alla Biennale di Venezia del 2005, dall'incontro-*scontro* del mondo dell'arte con i movimenti femministi a quella che mediaticamente passerà alla storia come la *'Biennale delle donne'*. Ci si interrogherà circa la validità della nozione di arte *al femminile*, passando per Lonzi e De Beauvoir fino al crescente interesse accademico dimostrato nei confronti dell'*intersezionalità* come modalità di approccio multidisciplinare. Il fine non è quello di definire in maniera univoca cosa si intenda per pratica artistica e/o storia dell'arte *femministe* – il che risulterebbe presto impossibile – ma di rintracciare come gli approcci femministi abbiano messo in atto delle strategie per «*smascherare le ideologie e le relazioni di potere su cui si fonda la storia dell'arte tradizionale*». ¹⁶

1.1 Concessioni simboliche dai rimossi storici al *tokenism*

In questa sezione affermerò come il silenzio storiografico a proposito delle artiste sia stato superato gradualmente, attraverso una catena di fasi tutt'ora in corso di limatura e perfezionamento critico. L'artista, curatrice e promotrice culturale Stefania Gaudiosi, nel corso di un intervento facente parte del ciclo di video-interviste per il progetto "L'arte è un delfino"¹⁷ promosso da *Artribune* nel 2019, pone a Lea Vergine (1936-2020) due domande. Quali siano state le maggiori difficoltà riscontrate nel suo lavoro – sia quelle *ordinarie*, sia quelle «*legate al fatto che fosse una donna, e che erano così poche le donne che si occupavano di arte*» – e se la *questione del genere* sia ancora un problema. La critica e storica dell'arte tralascia intenzionalmente di rispondere al primo quesito e liquida sardonicamente il secondo, sostenendo che sì, è ancora un problema: «*E lo sarà per i prossimi*

¹⁶ F. Timeto, *L'arte al femminile, percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in *Studi culturali*, Il Mulino, 1° giugno 2005, pp. 129-154.

¹⁷ S. Gaudiosi, *L'arte è un delfino. Intervista a Lea Vergine*, su *Artribune*, 6 giugno 2019, in S. Gaudiosi, *Necessario è solo il superfluo. Intervista a Lea Vergine*, Postmedia books, Milano, 2019.

vent'anni, almeno, se tutto va bene». Quando Gaudiosi chiede invece se sia stato complicato rintracciare L'altra metà dell'avanguardia, Vergine si dilunga, cedendo al ricordo di quell'impresa:

«Ma sa, le difficoltà sono state enormi, intanto quelle di rintracciarle: era come una catena di Sant'Antonio [...] vai da uno poi vai da quello, e finalmente poi le acchiappavo. Non parlo di quelle famose come la Delaunay [Sonia] o la Vieira da Silva, o la Carol, o... non mi ricordo più adesso i nomi... la Oppenheim [Meret], ecc. Capisce, c'erano le russe... C'erano le star, ma c'era un 50% di persone completamente interrate, sepolte, distrutte, cancellate, suicidate. Molte di queste donne hanno lavorato al posto dei mariti, al posto dei fratelli, al posto degli amanti, e molte cose che noi vediamo firmate al maschile oggi sono state fatte da loro. C'è da chiedersi perché l'oblatività delle donne è così feroce, verso di loro, però questo è un altro discorso ancora. Sono state suicidate, cioè sono state cancellate completamente, sono state costrette. Oltretutto poi c'è un suicidio, c'è una morte di cui si parla da quando è avvenuta e cioè – anni Trenta – la moglie di Arp, la Sophie Taeuber. Pare che fosse morta mettendo la testa nel forno di notte, ospite a casa di Max Bill, capisce. Quindi, di queste cose ce ne sono state. Si immagini tutte quelle che non sappiamo».¹⁸

I rimossi storiografici e i vuoti istituzionali alla base dell'esclusione e dell'assenza delle artiste dalle storie dell'arte rappresentano ormai una conoscenza acquisita. Sono rintracciabili svariati motivi per cui, sia le donne che gli uomini, difficilmente hanno acquisito una coscienza storica rispetto al ruolo rivestito dalla donna nei diversi ambiti – da quello economico, politico, ecc. a quello, ovviamente, artistico¹⁹. Non è più possibile ignorare il retaggio culturale del silenzio storiografico a proposito della presenza delle donne come soggetti attivi nella storia e nella storia dell'arte. Eppure, nel XXI secolo i testi scolastici continuano a proporre una storia della presenza e dell'azione femminile che non supera l'ambiente domestico, in un «cerchio storico autogiustificato dalla consuetudine di comportamenti acquisiti»²⁰

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ M. A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione fra genio, talento e storie dell'arte*, in *Rassegna Italiana di Sociologia*, a. XLII, n. 4, ottobre-dicembre 2001, p. 621: “[...] Se infatti a costruire il ricordo degli artisti uomini molto hanno pensato e lavorato le vedove, le sorelle, le figlie – oltre ovviamente alle istituzioni – in molti altri casi il lavoro delle donne artiste [...] già a rischio di dimenticanza sociale, è stato perso ‘solo’ perché non c’era rete sociale che creasse racconto e quindi memoria”.

²⁰ M. Gammaitoni, *Storie di vita di artiste europee. Dal medioevo alla contemporaneità*, CLEUP, Padova, 2013.

che contribuisce alla reiterazione della *socializzazione contraddittoria* dei due generi culturalmente riconosciuti (secondo la definizione di Margareth Mead)²¹. Come cause di un riconoscimento istituzionale avvenuto soltanto in tempi relativamente recenti e dell'assenza delle artiste dai manuali di storia dell'arte, Martina Corgnati ha individuato due cause che determinerebbero la relativa arretratezza dell'Europa rispetto all'America. Oltre a un percepito *ritardo* legislativo e sociale che avrebbe isolato le artiste estromettendole da un rapporto più aperto con la critica e alla presunta scarsità di artiste – evidente sintomo, e contemporaneamente prodotto, di una determinata questione socioculturale – andrebbero considerate la mancata crescita di un movimento femminista altrettanto determinato come quello americano e la mancanza di istituzioni *ad hoc*: musei, centri e mostre dedicate ai lavori delle artiste, corsi di studio all'interno delle università europee dedicati esplicitamente all'argomento e/o impegnati nella valorizzazione e nella diffusione della conoscenza delle grandi artiste del passato²². Corgnati dichiara anche che in Italia il mercato dell'arte ha mantenuto un atteggiamento ostile e discriminatorio nei confronti delle artiste fino agli anni Ottanta. Il percorso conoscitivo delle donne che si sono dedicate all'arte e il relativo interesse nei loro confronti, in America come in Europa, è in realtà un fenomeno piuttosto recente e ha sviluppato una reale attenzione a riguardo a partire dagli anni Settanta, e in modo più diffuso solamente dagli anni Novanta.

Appare irresistibile non accennare alla provocatoria domanda posta nell'omonimo saggio del 1971 di Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?* La storica dell'arte rispondeva ironicamente che, per quanto se ne sapeva – non avendo raccolto dati su di loro, non avendone tramandato la memoria e non avendole studiate o apprezzate a sufficienza – poteva risultare una domanda legittima²³. Il noto saggio affrontava, per la prima volta, il rapporto tra donne e arti visive in termini critici e non si limitava a denunciare l'assenza delle donne dai manuali, piuttosto «svelava il marchio del patriarcato sulle istituzioni socioculturali che governano il sistema dell'arte e sulla stessa disciplina che, in

²¹ Per approfondire si veda M. Mead, *Maschio e femmina*, Il Saggiatore, Milano, 1972.

²² M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

²³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in *Art News*, vol. 69, n. 9, 1971.

*base a criteri di giudizio falsamente universali, ignorava l'esistenza delle donne e le forme della loro creatività».*²⁴ Il testo inaugura simbolicamente il fecondo percorso di ricerca che si andrà a delineare negli anni successivi, tanto a livello della storia e della critica d'arte – riscoprendo figure di artiste ignorate o dimenticate e rimettendo in discussione le stesse «*strutture concettuali della disciplina*» –, quanto a livello della produzione artistica. Griselda Pollock ha fatto notare come dal XVIII secolo in poi i movimenti artistici siano sempre stati riportati seguendo uno schema cronologico fisso, in cui ciascuno di essi aveva un fondatore di genere maschile²⁵ Di conseguenza, come ribadito dalla stessa Pollock, non sarebbe possibile pensare di studiare la storia dell'arte da un punto di vista *femminile* aggiungendo semplicemente dei nomi a uno schema preesistente. In particolare, Maria Antonietta Trasforini (professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Ferrara, che da molto tempo si occupa di studi di genere nel campo dell'arte) per quanto riguarda le omissioni storico-critiche punta il dito contro il «*genere narrante*», riportando esempi eclatanti di storici dell'arte che non citano nemmeno un'artista.²⁶ Secondo la studiosa, quel poco che oggi conosciamo sulle artiste del passato lo dobbiamo alle ricerche iniziate negli anni Settanta, e Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè sono concordi nel sostenere che le ricerche di genere – in Italia – siano rimaste appannaggio di iniziative autonome da parte di singoli studiosi e studiose che hanno goduto di scarsa visibilità.²⁷

Certo è che, nel contesto italiano, gli studi sulle artiste non hanno assunto vesti istituzionali (come invece è accaduto, per esempio, a Washington con la fondazione del National Museum of the Women in the Arts nel 1981) e che negli anni Settanta il dibattito è rimasto confinato entro ambienti elitari e quasi sempre gravitanti nell'orbita politica della Sinistra: piccole case editrici, associazioni culturali, riviste specializzate e convegni di cui spesso non è rimasta grande traccia²⁸. Anche Emanuela De Cecco, considerando la situazione italiana attraverso l'analisi di

²⁴ M. Pasinati, *Grandi artiste, ipotesi di genealogie femministe* in *Artiste, Letterate Magazine*, LM Home, SIL – Società italiana delle Letterate, 2014.

²⁵ G. Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in M. A. Trasforini, a cura di, *Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, Franco Angeli, Milano, 2000.

²⁶ M. A. Trasforini, *Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, op. cit., 2000.

²⁷ S. Spinazzè, L. Iamurri, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Booklet, Milano, 2001.

²⁸ *Ibidem*.

mostre e testi di natura critica, riscontra una doppia assenza: di artiste, *in primis*, e poi di critiche, critici, curatrici, curatori, storiche e storici che abbiano evidenziato tale lacuna.²⁹ In generale, oggi sono poche le studiose e gli studiosi che si esimono dall'individuare nell'assenza di centri di ricerca, biblioteche e corsi universitari specializzati in Italia una delle cause principali del mancato sviluppo di un linguaggio critico sufficientemente complesso e articolato, capace di affrontare l'argomento senza inciampare in pericolose ghetizzazioni. Come registrato presso altre categorie professionali, anche nel caso specifico dell'università si riscontra lo scetticismo delle stesse docenti, per le quali all'istituzionalizzazione della tematica corrisponderebbe il timore di rimanere *isolate*. Anche diverse artiste e addette ai lavori tendono a prendere le distanze da una prospettiva di genere o dai legami tra femminismo e arte in Italia per cautelarsi da un'eventuale, conseguente, svuotamento del carattere di espressione universale dell'esperienza umana insita nelle proprie opere.

Per esempio, De Cecco riporta il caso emblematico della 48° Biennale di Venezia del 1999, quando il Leone d'Oro viene assegnato alle cinque donne di un padiglione italiano *virtuale*: Monica Bonvicini, Bruna Esposito, Luisa Lambri, Paola Pivi e Grazia Toderi. Inevitabilmente, il raggruppamento in un unico corpo di artiste dalle esperienze e dalle modalità espressive completamente differenti, accomunate solo dalle parole 'donna' e 'Italia', risulta compromettente per la comprensione di singole realtà complesse, apparendo al contrario riconducibile ad un fenomeno di *moda*. La particolarità del contesto storico, artistico, sociale ed economico italiano, secondo De Cecco, ha reso possibile lo sviluppo di un discorso legato al genere solo recentemente. Un discorso, comunque, da considerare e vagliare criticamente in quanto non necessaria espressione di uno sviluppo, ma di un occasionale fenomeno di moda – come emerge, in certi casi, dal «*pericoloso dislivello*» generato dalla differenza di proposte tra circuito privato e scena internazionale.³⁰

²⁹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, a cura di E. De Cecco, G. Romano, Postmedia Books, Milano, 2002.

³⁰ *Ibidem*.

«L'inserimento generico delle artiste all'interno delle dinamiche di un'istituzione ufficiale tende quindi, paradossalmente, a confermare i pregiudizi che l'arte delle donne sia espressione di una minoranza, informazione fuorviante rispetto alla situazione attuale».³¹

Questa dichiarazione appare del tutto giustapponibile alla formulazione del concetto di *donna-alibi* di Simone De Beauvoir (1908-1986). Negli anni Settanta, in seno alla *French Theory* – «una curiosa invenzione statunitense»³² nell'ambito della quale confluiva, tra il resto, la teoria femminista espressa dal femminismo francese a partire dal secondo dopoguerra che ebbe il suo preludio con la pubblicazione di *Le deuxième sexe* (1949) e vi trovò il proprio fondamento antropologico – nascono tutta una serie di ricerche che avrebbero di lì a poco dato vita ai *Cultural Studies*, ai *Gender Studies* e ai *Post-colonial studies*.³³ In questo contesto, nel 1975, sulla rivista trimestrale *L'Arc* viene pubblicata un'intervista di De Beauvoir a Jean Paul Sartre in cui compare per la prima volta l'espressione «*donna-alibi*». Qui, De Beauvoir esprime il presentimento che, appena una donna otterrà dei riconoscimenti, «*gli uomini se ne serviranno come di un alibi, dicendo: 'Vi si danno le stesse possibilità, vedete bene che potete arrivare dove arrivano gli uomini; di conseguenza, non dite che siete mantenute in una situazione d'inferiorità'*»³⁴ e si interroga circa quale posizione morale assumere nei confronti del proprio stesso successo. Anche per Sartre, la *donna-alibi* è «*una creatura ambigua*» perché «*può giustificare la disuguaglianza, ed esiste soltanto come delegata [...] della donna che vuole l'uguaglianza*». De Beauvoir è molto lucida a riguardo e si dimostra cosciente del fatto che:

«*si rischia sempre di servire da alibi, di diventare un alibi agli occhi di ciò che si combatte, [...] di 'fare il gioco di...' Non si può intraprendere niente senza fare, in un modo o nell'altro, il gioco di qualcuno*».³⁵

³¹ *Ibidem*.

³² Per approfondire si veda J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori La Terza, Bari-Roma, 2017, p. VIII: «Solo negli Stati Uniti, infatti, teorie tanto disparate vengono messe insieme come se formassero una sorta di unità».

³³ F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

³⁴ Simone De Beauvoir interroga Jean Paul Sartre, in *L'Arc*, n. 61, 1975, pp. 3-12, in S. De Beauvoir, *Quando tutte le donne del mondo...*, Einaudi, Torino, 1982.

³⁵ *Ibidem*.

Può dimostrarsi difficile riconoscere le situazioni in cui si corre il rischio di ricevere una concessione simbolica e di rivestire la funzione di diversivo retorico, di *fare il gioco* degli stessi «*soggetti rimuoventi*» (Perna³⁶) in qualità di eccezione, *alibi* di un immutato sistema patriarcale. Un'opera del 1985 del gruppo Guerrilla Girls, fondato nello stesso anno, fornisce delle istruzioni ironiche ed esplicite, finalizzate ad individuare questo tipo di casi. Le *Top Ten Ways to Tell if You're an Art World Token* sono:

«10. *Your busiest months are February (Black History Month), March (Women's History), April (Asian-American Awareness), June (Stonewall Anniversary) and September (Latino Heritage).*

9. *At openings and parties, the only other people of color are serving drinks.*

8. *Everyone knows your race, gender, and sexual preference even when they don't know your work.*

7. *A museum that won't show your work gives you a prominent place in its lecture series.*

6. *Your last show got a lot of publicity, but no cash.*

5. *You're a finalist for a non-tenure-track teaching position at every art school in the east coast.*

4. *No collector ever buys more than one of your pieces.*

3. *Whenever you open your mouth, it's assumed that you speak for 'your people', not just yourself.*

2. *People are always telling you their interracial and gay sexual fantasies.*

1. *A curator who never gave you the time of day before calls you right after a Guerrilla Girls demonstration».*³⁷

Nella versione online del dizionario Zanichelli, alla voce *TOKEN* (aggiornata il 2 febbraio 2011) si può leggere, come terzo significato nell'accezione di attributo: «*scelto come rappresentante di una minoranza o di un gruppo sottorappresentato (in nome del tokenism): She is the token woman on the board, è nel consiglio di amministrazione solo perché così possono dire che ci sono anche delle donne*».³⁸

³⁶ DAR – Dipartimento delle Arti, Bologna, *L'invenzione del femminile: riflessioni su arte, fotografia e femminismo in Italia*, conferenza di R. Perna (Università di Catania), I Mercoledì di Santa Cristina, 17 febbraio 2021. (www.site.unibo.it/damslab 10 agosto 2022)

³⁷ Guerrilla Girls, *Top Ten Ways to Tell if You're an Art World Token*, 1995, announcement design, exhibition poster, and flyers on street, Whitney Museum of American Art, New York.

³⁸ “Dizionario Zanichelli”: www.dizionario.zanichelli.it. (7 dicembre 2022)

Negli anni della fondazione del gruppo, la parola d'ordine nel mondo dell'arte era *'multiculturalismo'* e secondo le Guerrilla Girls le istituzioni avevano iniziato a «*giocare al recupero*», mettendo in mostra qualche *token*. Con l'affissione nelle strade di dati inerenti alle disparità nel mondo dell'arte, sotto gli occhi di tutti, secondo queste artiste – che agivano nell'anonimato – nessuno poteva più negare il razzismo, il sessismo e il *tokenism* di suddetto mondo. Agivano nella convinzione che statistiche di questo tipo apparissero sconvolgenti, rivelando la vera natura del *tokenism*, il quale era parte del problema (della discriminazione per genere, etnia e/o provenienza all'interno del sistema arte) eppure, contemporaneamente, finiva per passare come possibile soluzione ad esso.³⁹ Al *token* e al pubblico la notorietà viene presentata come una soluzione a disparate questioni di crescente attenzione e sensibilità contemporanee: razzismo sistemico, sessismo, xenofobia, abilismo, *ecc.*, col rischio di svolgere una funzione di diversivo apologetico e di distrazione. Uno dei difetti della retorica della rappresentazione è che sponsorizza un progetto semplicistico di uguaglianza, in cui le persone minorizzate sono visivamente *incluse* negli spazi solitamente riservati alla classe dominante.⁴⁰ Mostrare nell'ambito del mercato più voci *minorizzate* rappresenta un fenomeno positivo e può equivalere alla promozione di un'apparente idea di progresso sociale. Ma come ci ricorda Monique Wittig in un discorso a proposito della storia della letteratura che risulta facilmente traslabile a quello sulla storia dell'arte, assumere a simbolo un qualunque testo – o una qualunque opera – comporta la perdita della sua «*polisemia*»⁴¹ e come conseguenza si produce uno *svuotamento* di significato. All'intrinseco processo di semplificazione che sta alla base dell'assunzione a simbolo di qualcosa, attraverso la sua *riduzione* a icona, si accompagna una sua minore presa sulla realtà.

Per Giovanna Zapperi, la questione del genere appare sempre più chiaramente come il «*grande rimosso della storia dell'arte italiana del secondo dopoguerra*»⁴², dove

³⁹ Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*, Chronicles Books LLC, San Francisco, 2020, p. 19.

⁴⁰ A. Sko, S. Sko, *Afro-ismo. Cultura pop, femminismo e veganismo nero*, VandA Edizioni, Milano, 2020, p. 133.

⁴¹ M. Wittig, *Il punto di vista: universale o particolare?* (1980), in *Il pensiero eterosessuale*, op. cit., 2019.

⁴² G. Zapperi, *Il linguaggio oltre il rimosso*, in *Arte e femminismo, Il Manifesto*, 31 gennaio 2014.

le accese discussioni sviluppatesi in ambito anglosassone intorno al sessismo insidiato nella disciplina hanno riscosso scarsissima eco. Zapperi sostiene infatti che in Italia le tematiche femministe siano considerate, nella storia dell'arte, un prodotto di importazione anglosassone, di fatto negando che sia esistita una riflessione autonoma e locale. Il femminismo tenderebbe a essere preso in esame come una fase storica, anziché come una chiave di lettura del mondo e dei rapporti sociali – e, di conseguenza anche della storia dell'arte e delle sue metodologie. Se è vero che negli anni Settanta, per la prima volta, il femminismo ha incontrato l'arte, questo non significa che possa essere considerato «*l'ennesimo -ismo da aggiungere a una storia già confezionata delle tendenze artistiche del Novecento*».⁴³ In questo senso, secondo la storica dell'arte, la necessità di portare alla luce il *rimosso* del nesso tra femminismo e arte negli anni Settanta rischia di tradursi in un dispositivo che rinchiude il conflitto tra i generi in un momento storico delimitato. Come insegnano molte artiste, critiche e storiche dell'arte, la prospettiva femminista ci obbliga a riconsiderare in una prospettiva di genere quell'insieme di pratiche, istituzioni e soggettività che definiscono l'arte; ma nelle narrazioni femministe che si stanno affacciando nel dibattito italiano, a parere di Zapperi, trapela qualche difficoltà nel raggiungere l'equilibrio tra «*storicizzazione*» e «*attualizzazione*».⁴⁴

Negli anni Settanta, la pratica e il pensiero sviluppati dal femminismo rivestono un peso considerevole nelle vicende dell'arte italiana. La convivenza tra impegno politico e pratica artistica pone le condizioni di esistenza per la profusione di laboratori di pratica artistica e politica; di collettivi coinvolti nei gruppi di autocoscienza e nel movimento di liberazione della donna; di centri di studi e raccolta di artiste. Il prodotto più fecondo di tale commistione tra arte e politica è l'inaugurazione di mostre come *Mezzocielo* (1978) – incentrata sui temi e sui linguaggi dell'arte legati alle istanze di rivendicazione e che coinvolge numerose artiste e attiviste dei movimenti femministi –, le quali registrano e denunciano la perdita della memoria delle artiste nel tempo.⁴⁵ Il contesto italiano in questi anni è contrassegnato da una presa di coscienza che si rivela via via più profonda a

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ E. Di Raddo, *Lavorare insieme e per sé. Dal collettivo all'individuo nell'arte delle donne tra gli anni Settanta e oggi*, in *OperaViva Magazine*, 18 luglio 2016.

proposito del ruolo rivestito dalle donne nell'arte, registrata puntualmente da Lea Vergine nel 1975:

*«Di nuovo c'è che le artiste (e le intellettuali in genere) hanno smesso di schivare i 'problemi femminili', accorgimento e atteggiamento finora necessari per potere conservare una posizione faticosamente raggiunta nel mondo degli uomini; oggi cominciano a violare la separatezza delle donne (e la separatezza nella sfera del far cultura) solidarizzando nei riguardi nel movimento con meno angoscia di ledere la propria immagine personale».*⁴⁶

Anche la curatrice Romana Loda, nello stesso 1975, si premura di ribadire le distanze dai «*sottili pericoli che si possono annidare in quelle manifestazioni che rischiano, come minimo, di creare ghetti rosa, all'interno dei quali l'esile soddisfazione di abbandonare momentaneamente il limbo dell'emarginazione, impedisce loro di decidere su una realtà di fatto*»⁴⁷, ponendo le basi per una riflessione intorno al modo più *corretto* di porre – ed esporre – la questione femminile nell'arte, attraverso il filtro e secondo una posizione che Elena Di Raddo ha definito «*specificatamente italiana*». Dopo le esperienze più *arrabbiate* delle femministe, le artiste si rendono conto che per affermarsi indipendentemente nel sistema dell'arte occorre innanzitutto slegarsi dai pregiudizi di una mentalità maschilista – che proietta sulla donna la funzione di portatrice di valori esclusivamente intimi e familiari – e smettere di competere con il mondo *maschile* assimilandosi ad esso, mediante l'adozione dei suoi stessi strumenti. Riconoscono così l'esigenza di ribadire una «*specificità tutta femminile*» – al di sopra di ogni distinzione qualitativa tra opere realizzate da artisti e opere realizzate da artiste – ma, allo stesso tempo, quella di «*uscire dal ghetto*», alla ricerca di una propria identità artistica.⁴⁸

Per quanto inerente alla poca visibilità delle artiste in Italia fino agli anni Novanta, dettata soprattutto dalla *politica narrativa* dei testi di storia dell'arte e dalle scelte

⁴⁶ L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, in *Bolaffi Arte*, anno VI, n. 55, dicembre 1975, cit. in E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984, Ricerche di S/Confine*, vol. III, n. 1, 2012.

⁴⁷ L. Vergine, *Magma a Iseo, Spettacoli e società*, Milano, 23 dicembre 1975, cit. in E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile*, op. cit., 2012.

⁴⁸ E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile*, op. cit., 2012.

di curatela delle specifiche figure di settore, Martina Corgnati propone un esempio che trova calzante: Carla Accardi e Dadamaino, personaggi dal rilievo incontestabile, non sono certo assenti dalle mostre dedicate all'arte degli anni Cinquanta e Sessanta, ma secondo la storica vi compaiono in qualità di «*mosche bianche*», eccezioni appartenenti a una corrente perfettamente delimitabile nei suoi confini anche senza citarne i nomi.⁴⁹ Quando negli anni Novanta le artiste invadono ufficialmente la scena – in occasione della vincita del Leone d'Oro da parte delle cinque artiste italiane prima citate alla Biennale del 1999 –, secondo Corgnati la critica minimizza, liquida la questione spendendo poche parole a riguardo e considera l'evento non particolarmente degno di nota, ritenendo ormai inutile soffermarsi su questioni di genere.⁵⁰ Come in passato a causa della scarsa importanza riservata alle donne, oggi per Corgnati i vuoti storici in Italia continuerebbero a essere perpetuati per una parità percepita come raggiunta e che, se dichiarata, violerebbe il *politically correct*. Come conseguenza di questa atmosfera culturale, il fenomeno della diffidenza da parte di molte artiste che preferiscono intraprendere un discorso individuale, non per forza rintracciabile all'interno di una *ghettizzazione femminista*, ne avrebbe paradossalmente determinato una percezione «*sbiadita*» all'interno del sistema dell'arte. Secondo Corgnati, questo *timore* delle artiste italiane – oltre ad essere un prodotto storico-sociale – sarebbe un'attitudine mentale determinata dalla necessità di mantenere la propria identità di *soggetto*, e non come di unità appartenente a una moltitudine.

Facendo tesoro dell'insegnamento di Griselda Pollock, «*Come possiamo utilizzare le informazioni senza una struttura teorica attraverso cui individuare l'originalità del lavoro delle donne? [...] Per evitare l'abbraccio mortale dello stereotipo femminile che omogeneizza il loro lavoro come interamente determinato da un genere naturale, dobbiamo mettere in luce l'eterogeneità del lavoro artistico, la specificità del produrre e delle opere*».⁵¹ Emanuela De Cecco enfatizza l'importanza di ragionare intorno al contesto socioculturale della singola artista,

⁴⁹ M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, op. cit., 2004.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity in Vision and Difference. Femininity, feminism and the Histories of Art*, London-New York, Routledge, 1988, trad. it. in *Modernità e spazi del femminile*, in M. A. Trasforini, a cura di, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, op. cit., 2000.

alle specifiche condizioni all'interno delle quali i percorsi hanno avuto origine individualmente. L'analisi delle relazioni *verticali*, intessute dalle artiste «*con la storia dell'arte, con i cambiamenti introdotti dalle donne artiste nel passato prossimo, con la prospettiva degli studi di genere*»⁵², risulta indispensabile per indagarne e studiarne i percorsi, le diversità, le relazioni e gli eventuali punti di contatto con altre della professione. Secondo la critica e storica dell'arte, non avrebbe più senso sprecarsi in considerazioni su una posizione di svantaggio culturale e critico riservata alle artiste. Superata la fase di arte *arrabbiata* degli anni Settanta in cui era necessario provocare, mostrarsi ed esibire il corpo per risemantizzarlo, decostruire gli stereotipi interpretando la contestazione di specifiche aspettative di genere e sfatare il concetto di *accessibilità sociale* del proprio corpo; oggi le loro opere non devono più rappresentare un'arte *delle* donne, che parli necessariamente *alle* donne o *a nome di tutte le* donne.⁵³ Persino la pioniera Linda Nochlin, nei confronti di quella parte del pensiero femminista che sembrava non preoccuparsi di un'analisi criticamente qualitativa delle opere (che rischiavano di non rivelarsi allo stesso livello di ricerca presente in quelle dei colleghi), esprimeva una posizione ferma e lucida di messa in discussione.⁵⁴ Eppure questo discorso, come visto in precedenza, non appare completamente applicabile al contesto italiano. Persino De Cecco, riferendosi alla contemporaneità, si ritrova a individuare alcuni caratteri stereotipici che a suo parere contraddistinguono il lavoro delle artiste (dopo avere sviluppato delle premesse molto chiare rivolte ad evitare elementi di rischio o fraintendimento)⁵⁵. Tali caratteri ricorrenti sono, ad esempio, l'uso del proprio corpo e la messa in scena di una narrazione, concepita prevalentemente in termini di tipo biografico e/o autobiografico, riguardante singoli aspetti del vivere quotidiano.

⁵² E. De Cecco, *Artiste nel contesto. Narrazioni a margine di una mostra*, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Booklet Milano, 2006, p. 199.

⁵³ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, op. cit., 2002.

⁵⁴ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artist?*, op. cit., 1971.

⁵⁵ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria*, in E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee*, op. cit., 2002.

Quando nel 2004 intervista le artiste coinvolte nella mostra *Non toccare la donna bianca* curata da Francesco Bonami, De Cecco le invita a confrontarsi con questa presunta «eredità di genere». Tra le domande sviluppate, pone le premesse per alcune argomentazioni notevoli ai fini di questa dissertazione. Per esempio, per quanto concerne la relazione con il corpo, Marlene Dumas sostiene che anche dipingere sia indiscutibilmente un'attività fisica.⁵⁶ Altre artiste – come Maja Baievic – ribadiscono la loro presa di distanza rispetto a un'eredità di genere socialmente connotata, pur riconoscendo in essa un innegabile valore di «sedimentazione». Relativamente alla presenza di motivi biografici all'interno della propria ricerca, l'artista iraniana Shirana Shahbazi si chiede retoricamente se un'opera d'arte possa mai davvero svincolarsi dalla dimensione autobiografica. A proposito di un confronto tra presente e passato, varrà la pena riportare alcuni pensieri espressi da Mona Hatoum:

*«Tornando indietro agli anni Settanta, il femminismo ha introdotto il concetto che il personale è politico e questa affermazione non ha influenzato solo il lavoro delle donne artiste ma anche degli uomini. Questo probabilmente ha incoraggiato il venire allo scoperto di molte narrazioni personali, nel mondo dell'arte e altrove, ma non solo nel lavoro delle donne. [...] Vorrei dire che la società, in particolare nei contesti conservatori, ha sempre prescritto certi ruoli per gli uomini e certi ruoli per le donne, perché c'è un interesse acquisito nel fare questo. Spero che ogni persona criticamente consapevole riesca a vedere attraverso questo meccanismo e sia sospettosa dei ruoli prescritti. Non sono davvero interessata a spendere molto tempo guardando l'arte in termini specifici di genere. Infatti, se c'è qualcosa a cui mi sono sempre ribellata, sono i ruoli dati e le aspettative verso il mio stesso lavoro. Quando facevo le mie lunghe performance che arrivavano ad avere una durata di sette, otto ore ed erano impegnative anche da un punto di vista fisico, una volta un critico ha scritto una recensione dicendo: 'Un'altra performance da macho di Mona Hatoum' ... perché si supponeva che solo gli uomini potessero fare quel tipo di lavoro. Odio questo genere di categorizzazioni».*⁵⁷

Se oggi la parità è stata effettivamente raggiunta, se non ha più senso parlare di *marginalizzazione* delle artiste, bisogna chiedersi come mai compaiano nuovi testi

⁵⁶ E. De Cecco, *Artiste nel contesto. Narrazioni a margine di una mostra*, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte*, op. cit., 2006.

⁵⁷ *Ibidem*.

sull'argomento e che trattano specificatamente dell'arte *delle donne*. Sono le stesse autrici a porsi questa domanda – tra le altre, la stessa De Cecco – e la risposta, secondo Corgnati, nel 2004 è da ricercarsi ancora una volta nella particolarità del contesto italiano. La letteratura a riguardo risulta ancora scarna se paragonata a quella prodotta in trent'anni di attività nell'ambito dei *Gender Studies* nei paesi anglofoni: «*Voler considerare l'opera di un'artista nel quadro di un'epoca, infatti, solleva problemi che richiedono l'utilizzo di una strumentazione teorica non solo di tipo storico-artistico, ma anche sociologico, estetico, fenomenologico*».⁵⁸ La stessa Corgnati si interroga circa il taglio dato alla sua ricerca, affine a quello seguito da altre sue colleghe, volto a considerare il lavoro delle artiste come quello di una categoria sociale. Si chiede se, in qualche modo, possa aver fatto emergere «*il femminile nell'arte*» o, meglio, «*i femminili*» – non da intendersi come tassonomie autoreferenziali ma in relazione ai linguaggi del proprio tempo e ai movimenti cui le artiste si sono accostate – per il principio secondo il quale la donna non è una categoria storica, naturalizzata e normalizzata come fenomeno biologico.

Prove evidenti della discriminazione ancora esistente sarebbero da rintracciare nei prospetti informativi pubblicati dai musei – i quali annoverano una minima proporzione di opere di artiste rispetto al totale – e nei testi di storia dell'arte, che continuano a non citare che grandi personalità maschili all'interno dei movimenti artistici e tra i personaggi innovatori del linguaggio fotografico. Il Report *Donne artiste in Italia. Presenza & Rappresentazione* (2017)⁵⁹ condotto dalla NABA riporta una percentuale di mostre personali di artiste pari al 19%, contro l'81% delle personali dedicate ai loro colleghi. La Galleria Nazionale di Roma nel 2020 ha inaugurato il programma *Women Up*, col quale si impegna a valorizzare e a implementare gli spazi e i momenti espositivi dedicati al lavoro delle artiste entro sei anni⁶⁰. Per quanto riguarda il mercato dell'arte, le quotazioni delle artiste sono

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ NABA (Nuova Accademia di Belle Arti), *Donne artiste in Italia. Presenza & Rappresentazione* a cura del Master in Contemporary Art Markets, *Gender %mbalance*, Milano, 2017.

⁶⁰ “La Galleria Nazionale”: www.lagallerianazionale.com in collaborazione con “Google Arts & Culture”: www.artsandculture.google.com: *Programma Women Up, Women Artists in the Collection*, Galleria Nazionale, Roma. La Galleria Nazionale definisce il proprio programma “*radicale*”. Il sito della Galleria offre in disamina tutta una serie di dati numerici e percentuali,

sensibilmente inferiori e le loro opere vengono battute all'asta con un prezzo mediamente pari al 42%⁶¹ di quello proposto per le opere di artisti uomini. Il presidente e fondatore di *Artmarket.com* e del suo dipartimento *Artprice*, Thierry Ehrmann, dichiara che nell'ultimo ventennio la percentuale del fatturato d'asta generato dalle artiste è raddoppiata, ma è passata dal solo 4 all'8%.⁶²

1.2 Il mito linguistico del *Femminile*

In questa sezione tenterò di dimostrare come sia bene coltivare l'esercizio del sospetto in merito all'esistenza di una *specificità* dell'autorialità e dell'espressione artistica femminile. Qualora risulti valido parlare di un *tratto femminile*, connaturato alla donna artista, la *'femminilizzazione'* del talento si traduce sovente in una sua svalutazione. Sarebbe impensabile ricorrere, antitetivamente, al sintagma *arte al maschile* perché non se ne avverte necessità sociale. Tratterò del linguaggio come dispositivo culturale e politico, questione importante per il femminismo, sollevata fin dagli anni Cinquanta e che a partire dagli anni Settanta si è espressa anche attraverso il suo incontro con l'arte, in particolar modo mediante la poesia visuale. Da ciò hanno avuto origine un ampio dibattito e una serie di

talvolta errati (si dichiara che la mostra *Body to body* del 2017 ammontava al 100% di presenze femminili, ma erano esposti gli artisti Claudio Abate e Ulay). Le artiste presenti nella collezione sono 250, pari al 5% del totale, con 516 opere e 26 paesi d'origine. Negli ultimi cinque anni, le opere d'arte realizzate da artiste sono aumentate del 20% e nel 2019 hanno rappresentato il 30% delle acquisizioni. Dal 2016 la presenza di artiste nelle mostre personali e collettive è pari al 25% del totale. Questa retorica dei – relativamente – grandi numeri, questo gusto per l'elencazione e per le infografiche e questa crescita esponenziale sul breve periodo potrebbero tradire l'assestamento di una tendenza sotto il segno del capitalismo rosa, ma rappresentano anche il sintomo manifesto di una crescente presa di consapevolezza. Ci sarebbe da chiedersi se fare leva su numeri e percentuali, piuttosto che sulla qualità artistica delle opere proposte, sia un tipo di narrazione utile oltre che mediaticamente strategico.

⁶¹ S. Bennwitz, *Donne e arte, il gap delle valutazioni resta un muro da scalare. Ma qualcosa sta cambiando*, in *La Repubblica*, 24 aprile 2022.

⁶² *Artmarket.com*, comunicato stampa, 27 aprile 2021: «ancora troppo bassa rispetto al numero delle principali artiste femminili: Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo, Cindy Sherman... Una sessione di vendite dedicata al genere femminile merita, come minimo, un'importante asta serale!». Non cogliendo la discriminazione sottesa all'iniziativa, *Sotheby's* nel 2021 ha inteso conferire maggiore visibilità sul mercato alle artiste organizzando una sessione online problematica fin dal titolo: *(Women) artists*. Tale iniziativa, seguita nello stesso anno da *Christie's*, vorrebbe celebrare il «contributo femminile in 400 anni di storia dell'arte» ma ridurre il ruolo attivo rivestito dalle artiste a mero contributo risulta inaccettabile.

sperimentazioni intese a sovvertire la maschilità prevalente di diverse lingue, soprattutto europee. In seguito a quelle sperimentazioni – non prive di limiti e contraddizioni – si sono generati ulteriori dibattiti e posizioni critiche, a dimostrazione della complessità e delle insidie celate nell'intenzione di rinnovare i linguaggi e le modalità della comunicazione. Nell'era di internet, la questione è ancora accesa a decenni di distanza, *«la sua complessità accresciuta dal fatto che le nuove istanze politiche degli attivismi eredi del femminismo non riguardano più soltanto l'emancipazione delle donne, bensì una concezione non binaria e non normativa del genere e della sessualità che intende accogliere ogni forma di autopercezione, autogestione e mutazione del corpo e dell'identità»*⁶³. Per le femministe il genere è una categoria sociologica, non grammaticale. Nel 1980, Monique Wittig, a proposito di una presunta scrittura socializzata in qualità di *femminile*, si esprimeva così:

«Che una 'scrittura femminile' non esista deve essere detto subito, e deve anche essere detto che sarebbe a dir poco fuori asse chi pretendesse di usare, o di dar credito, a una simile espressione. Che cos'è infatti 'femminile', nella 'scrittura femminile'? 'Femminile', dalla mia prospettiva, sta per mito-della-Donna, e 'scrittura femminile', pertanto, è un'espressione che mira a fondere una data pratica con il mito. Eppure, 'Donna' non può mai essere associata a una pratica come la scrittura, dal momento che 'Donna' è una formazione immaginaria, non una realtà concreta; si tratta semplicemente del vecchio marchio imposto dal nemico [...] serve ad ampliare il campo semantico entro cui la 'femminilità' attualmente si presenta: la Differenza, la Specificità, il Corpo Femminile, o la Natura Femminile. Attraverso quello che potrebbe sembrare un semplice accostamento, l'atto di scrivere [...] cessa di costituire un lavoro, o un processo produttivo. La combinazione delle due parole 'scrittura' e 'femminile' fa infatti passare la prima nei termini di una sorta di produzione biologica peculiare della 'Donna', come fosse una sua secrezione naturale. Così, dire 'scrittura femminile' equivale a dire sia che le donne non appartengono alla storia, sia che la scrittura non è un processo produttivo materiale. La (nuova) femminilità, la scrittura femminile, l'esaltazione della differenza, non sono che un

⁶³ H. Hester, *Xenofemminismo*, Edizioni Nero, Roma, 2018.

*colpo di coda di una tendenza politica, alquanto preoccupata dalla messa in discussione delle categorie di sesso, i due grandi assi della categorizzazione».*⁶⁴

Secondo Wittig, infatti, il genere è l'indicatore linguistico dell'opposizione politica tra i sessi e, provocatoriamente, la filosofa sottolinea il fatto di usare il termine *genere* al singolare, «*dal momento che non vi sono affatto due 'generi'. Ce n'è solo uno: è quello femminile. Il 'maschile' non è un genere. E se il maschile non viene concepito nei termini di un genere è per il semplice fatto che viene considerato il 'generale'. La conseguenza di ciò è che c'è il generale e c'è il femminile, o meglio, il generale e il marchio del femminile. [...] Solo il maschile-generale consente di riferirsi all'astratto. Il femminile, invece, è il concreto (segnala la presenza del sesso nella lingua)*».⁶⁵ Per Wittig, il testo di chi scrive da una prospettiva minoritaria si dimostra efficace e rivela una sua importanza solamente se è in grado di rendere universale tale punto di vista minoritario. Di cambiare quindi «*l'angolo prospettico della categorizzazione*» e affermare energicamente l'esistenza della realtà sociologica dei relativi gruppi di appartenenza, universalizzare il punto di vista di un gruppo sociale condannato al *particolare*, relegato dal linguaggio «*al rango del subumano*».⁶⁶

In proposito, Francesca Pasini asserisce: «*Nello sforzo di definire nel linguaggio chi eravamo e da dove venivamo [...] [l'essere umano] ha dimenticato le donne. Da allora la specie ha preso per tutti e per tutte il nome di uomo. Non è stata una questione di comodità linguistica, ma una vera battaglia in cui i vinti sono state le donne. [...] Se il nome dell'uomo diventa valido per tutta la specie, quello del padre dà origine alla genealogia. Anche l'attributo artista è declinato sul termine uomo, acquistando così una valenza neutra [...]*».⁶⁷ L'esigenza di esplorare e porre in discussione i limiti – fisici e concettuali – della lingua e delle parole, dimostrandone

⁶⁴ M. Wittig, *Il punto di vista: universale o particolare?* (1980), in M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, op. cit., 2019.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ M. Wittig, *La marcatura di genere* (1985), in *Il pensiero eterosessuale*, op. cit. 2019: “*Gli uomini si sono appropriati de l'homme, dell'homo, il cui primo significato è 'genere umano', non 'genere maschile'. L'uomo inteso come maschio dovrebbe essere solo un derivativo, un significato secondario*”.

⁶⁷ F. Pasini, *L'arte non ha un maschile né un femminile: un vecchio luogo comune* in *Gli spazi dell'arte*, Atti dei convegni di Chiavari, 16-17 aprile 1994 e di Sarzana, 12-13 novembre 1994, a cura di M. Cristaldi, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1995.

le implicazioni con la cultura patriarcale, trova riscontro sin dagli anni Settanta nella ricerca artistica, esemplare e paradigmatica, di Anna Oberto. L'artista esprime infatti l'urgenza di una trasformazione radicale del linguaggio, necessaria per «recuperare un'espressione creativa autonoma».⁶⁸ Secondo Raffella Perna, per questo, «il femminismo ha costituito la sfida forse più radicale al pensiero occidentale e alla cultura patriarcale della società capitalista».⁶⁹ In Italia, l'attività dei gruppi femministi è attraversata da divergenze talvolta anche molto profonde e, complessivamente, il movimento non ha mai presentato una fisionomia unitaria. Al contrario, ha da sempre espresso prospettive e orizzonti multiformi e permesso la produzione di un vasto e composito novero di teorie volte a comprendere il funzionamento delle istituzioni, dell'ideologia e, soprattutto, dei meccanismi attraverso i quali il linguaggio e le immagini creano significati – e su come con essi influenzino il fruitore o la fruitrice – dando avvio a un attento processo di critica e di ridefinizione delle modalità della rappresentazione.⁷⁰ Nel 1976 si svolge la prima esposizione italiana dedicata specificatamente ai rapporti tra femminismo e fotografia: *Altra misura*, a cura di Roma Loda, Una rassegna internazionale e compatta, che si concentra sul lavoro di cinque artiste: Annette Messager, Verita Monselles, Natalia LL, Stephanie Oursler e Suzanne Santoro. Il titolo stesso, *'Altra misura*, suggerisce implicitamente una certa idea di femminile, concepita in termini di alterità e differenza. Se appare giustificabile l'identificazione di una *alterità*, ossia di una specificità autoriale femminile culturalmente o esteticamente connotata, è solo in relazione al contesto socioculturale che ha posto le condizioni di fruizione dell'arte degli artisti come espressione di un punto di vista scientificamente obiettivo, generale, *universale*. Come scrive De Beauvoir, «*Porre la donna significa porre l'Altro assoluto, senza reciprocità, negando contro l'esperienza che la donna sia un soggetto, un simile all'uomo*».⁷¹

Nel 1997, Lea Vergine viene chiamata da Francesca Pasini per offrire un contributo ad un progetto editoriale – nato da un convegno internazionale organizzato dal

⁶⁸ R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano, 2013, p. 5-13.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2012, cit. in J. E. Sady Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon Editore, Roma, 2021.

Castello di Rivoli – a proposito dell’idea di *creatività femminile*. Già allora, Vergine affermava di non avere nessuna certezza a riguardo, e anzi molti dubbi: «*Leggo che ‘la qualità del lavoro è riconosciuta a livello internazionale’, che ‘nelle più importanti rassegne si arriva ad un equilibrio ormai paritario tra presenze maschili e femminili’. Ma allora com’è che siamo qui? Davvero solo per collegare ‘processo ideativo e storia personale’? E quante volte abbiamo scritto, parlato, dibattuto intorno alla ‘storia personale’ degli artisti che donne non sono? Via, andiamo!*».⁷² Vergine ricorda che, nel 1980, nel momento in cui inaugurò la mostra, da lei curata, *L’altra metà dell’avanguardia* – da lei stessa definita ironicamente «*storia di lazzaretto di regine*» e «*suicidata*» – spesso le venne chiesto quale fosse lo specifico del lavoro delle artiste e in che cosa si differenziasse l’arte *femminile*. La sua risposta fu: «*La disobbedienza, l’ironia, il coraggio*». Per la critica, la donna – quella del passato così come quella del presente – sarebbe colei che, come una *kamikaze*, sempre più sovente mette il pubblico davanti alla realtà, denunciandone le ingiustizie e guidandolo all’interno dell’arte contemporanea con maggiore chiarezza e «*meno filosofia*». Vergine è sicura che, dagli anni Ottanta, le donne abbiano scosso il mondo, ma è altrettanto convinta che ciò sia avvenuto «*a caro prezzo*».⁷³

Ancora nel 2021, Raffaella Perna partecipa ad una videoconferenza organizzata dalla sezione Arti Visive del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna (DAR)⁷⁴ e, alla fine del suo intervento, le vengono poste domande simili: quale sia la differenza fra la ricerca *maschile* e quella *femminile*, se gli artisti e le artiste utilizzino gli stessi strumenti, se coltivino interessi simili - l’identità, il corpo, la trasformazione, *ecc.* – e se ci siano delle differenze a livello linguistico e a livello di scelte. Claudio Marra – professore di storia dell’arte e moderatore dell’incontro – dichiara che: «*il lavoro ‘delle donne’ è sicuramente più personale, molto più legato a un proprio vissuto. Questa ‘personalizzazione’ gli uomini la scoprono più avanti [...] però ecco, gli artisti uomini degli anni Settanta che fanno azioni, fanno*

⁷² L. Vergine, *I focolai di sedizione*, in F. Pasini, *Scrivere, vivere, vedere*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1997.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ DAR – Dipartimento delle Arti, Bologna, *L’invenzione del femminile: riflessioni su arte, fotografia e femminismo in Italia*, conferenza di R. Perna (Università di Catania), I Mercoledì di Santa Cristina, 17 febbraio 2021. (www.site.unibo.it/damslab 10 agosto 2022)

performance, mettono in gioco se stessi e il proprio corpo e che usano la fotografia in maniera complice in questo tipo di ricerche, li vedo a volte con un atteggiamento un po' più [...] 'da maestrini'; mentre invece mi sembra di capire che da parte delle donne ci sia un coinvolgimento più diretto e personalizzato, e lo fanno, ripeto, in anticipo. Ci sono artisti uomini che scoprono questa dimensione partecipativa e personale, però lo fanno molto più tardi». La ricercatrice risponde:

«Io credo che, in effetti, si senta questa urgenza di espressività e creatività [...] questo 'Personale', questo non essere distaccate e quindi questo coinvolgersi pienamente nella pratica performativa e, poi, nell'uso dell'immagine fotografica, proprio con questa urgenza di esprimere qualcosa, come se fosse rimasto (appunto) inespresso per tanti anni, per cui questa quasi 'ubriachezza' di libertà, di questa pratica di liberazione che il femminismo è. Poi, credo che ci sia un'altra differenza: le artiste lavorano molto di più sull'idea dello stereotipo femminile, mentre in quegli anni, in Italia soprattutto, artisti che lavorino sullo stereotipo della mascolinità, mi sembra ce ne siano meno. Se penso a livello internazionale, un artista come Vito Acconci lo ha fatto, ce ne sono ovviamente, però in maniera diversa e meno legata a questa idea. Ovviamente anche la mascolinità ha un bagaglio di stereotipi visivi e culturali che si porta dietro, ma credo che gli artisti ci abbiano lavorato più tardi [...] e credo in maniera minore, rispetto a questa lotta per andare a ribaltare gli stereotipi della visione come donna oggetto. [...] Quando Linda Nochlin mette due fotografie della fine dell'Ottocento a confronto, una con una donna nuda e due mele accanto, una con un uomo e delle banane accanto, con questi frutti che vanno a identificare gli organi sessuali maschili e femminili ci si rende conto che mentre leggiamo la donna come un simbolo provocante e sessualizzato, nel caso dell'uomo si ha un'immagine ridicola. [...] Come uscire da quel tipo di immaginario che noi donne interiorizziamo sin da bambine [...] diventa fondamentale per le donne di quel momento, quindi come non farsi complici e come poterlo trasmettere attraverso l'immagine. Questo è un problema che, secondo me, gli uomini non hanno affrontato o lo hanno fatto in maniera minore».⁷⁵

Secondo Federica Timeto, negli anni Settanta, in ambito artistico il *personale* diventava *politico* semplicemente *trasferendo* al livello del contenuto manifesto dell'opera i tabù privati della femminilità – dalle mestruazioni ai lavori domestici – attraverso l'autocoscienza, pratica molto diffusa come esercizio di preparazione

⁷⁵ *Ibidem.*

artistica.⁷⁶ La percezione dell'arte delle artiste come pratica biografica e/o autobiografica, legata ad eventi e microazioni del vivere quotidiano, potrebbe derivare da questo cortocircuito. Il ventaglio delle esperienze artistiche che si dispiega a partire dalle interferenze con il femminismo e con la militanza politica e sociale, può apparire intimistica o autoreferenziale solo dimenticando di tenere in considerazione la rilevanza politica che il *Personale* assume a partire dalla iconologica pubblicazione del celebre saggio di Carol Hanisch nel 1970.⁷⁷

Trasforini propone come esempio la ricerca dell'artista italo-francese Gina Pane, i cui richiami all'identità di genere sono resi manifesti dalle messe in scena di ferimenti corporali e aperture di ferite mediante il reale utilizzo di lamette, «*quasi a riprodurre o a mostrare in pubblico 'ferite originarie'*»⁷⁸, in un atteggiamento che non è autobiografico, bensì che compromette consapevolmente i cardini degli *immaginari sociali* del corpo e del valore («*intoccabile*») della sua integrità. Secondo la sociologa, quella che viene proiettata sui corpi è un'asimmetria di potere *regolata* e costitutiva della loro «*diversa consistenza sociale*»: forti, *attraversanti* quelli maschili e *attraversabili*, accessibili e violabili quelli femminili.⁷⁹ La stessa Gina Pane agisce nella convinzione che l'esperienza fisica del dolore permetta di aprirsi all'*altro*, liberandosi dal Sé, e ribadisce il carattere non autoreferenziale del proprio lavoro:

«*La ferita (blessure) è una sorta di scrittura (écriture), che manifesta e fissa simbolicamente un altro genere di ferita (plaie), stavolta interiore, placandola. [...] Se apro il mio corpo perché voi possiate vedervi il vostro sangue, è per amore nei vostri confronti: l'altro. P.S.: Ecco perché ci tengo alla vostra presenza durante le mie azioni.*»⁸⁰

⁷⁶ F. Timeto, *L'arte al femminile, percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in *Studi culturali*, Il Mulino, 1° giugno 2005, p. 129.

⁷⁷ C. Hanisch, *The Personal is Political*, in *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, 1969. (www.carolhanisch.org, 2 dicembre 2022)

⁷⁸ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé. Genere, narrazioni e costruzioni dell'autoritratto*, in *Psicoterapia e Scienze Umane*, fascicolo 3, Franco Angeli, Parma, 2006, p. 633.

⁷⁹ M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile. Una riflessione su corpi di genere, violenza e spazio*, in *Polis*, Il Mulino, 2 agosto 1999, p. 193: «*Non esiste infatti un corpo neutro, escluso dal continuo processo di produzione culturale di significato; così come non esiste un corpo che attende passivamente la decifrazione oggettiva degli esperti; esistono invece un vocabolario e una sintassi del corpo, che, come quelli di tutte le lingue, sono culturalmente datati.*»

⁸⁰ D. Le Breton, *Body Art: la blessure comme œuvre chez Gina Pane*, 2003, cit. in M. A. Trasforini, *Le insegne del sé*, op. cit., 2006, p. 193; M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile. Una riflessione su corpi di genere, violenza e spazio*, op. cit., 1999.

Timeto propone un altro esempio, quello di una performance come *Interior Scroll* (1975) di Carolee Schneeman, spesso liquidata come modello datato di una *body art* ‘essenzialista’. In *Interior Scroll*, la conoscenza del corpo proviene *dal* corpo e avviene *nel* corpo, la performance sarebbe un caso strategico di «testualità incarnata»: non per palesare al pubblico l’interiorità del corpo (essa stessa invenzione del linguaggio patriarcale) ma per capovolgere il meccanismo del contenimento, che presuppone una dicotomia tra dentro e fuori (una delle tante invenzioni del dualismo fallogocentrico), e portare tutto in superficie, «sullo stesso piano immanente di iscrizione».⁸¹ Se l’arte delle artiste ha assunto una parvenza di specificità autoriale *femminile*, ciò è accaduto solo in relazione al contesto delle narrazioni artistiche ‘canoniche’ («leggi: *maschiliste*»⁸²). Per Giovanna Zapperi, risulta chiaro che, in Italia, ogni tentativo di costruire una narrazione omogenea del binomio ‘arte e femminismo’ si sia tradotto in un fallimento, dato il ventaglio di modalità – dirette e indirette – in cui i temi femministi hanno agito nelle elaborazioni artistiche fin dagli anni Settanta.

Dal 1952, la rivista cinematografica britannica *Sight & Sound*, pubblicata dal British Film Institute, ogni dieci anni stila la lista dei migliori film di sempre, invitando critici e critiche a votare ed esprimersi in merito. Tale lista è considerata molto autorevole e influenza ciò che viene ritenuto il *canone*. Nel 2022, per la prima volta in settant’anni, vi si annovera un film realizzato da una donna: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975).⁸³ Chantal Akerman diventa così un perfetto esempio contemporaneo di *alibi* e lo fa in un’industria storicamente sessista come quella cinematografica, con un film dal femminismo radicale. Akerman esplora le tematiche legate all’invisibilità e alla *claustrofobia* della prigionia domestica mediante un accorgimento metanarrativo straniante: l’assenza e/o la *cancellazione* di ogni prospettiva (*gaze*). A tale scopo la macchina da presa svolge una mera funzione documentaristica, restituendo una visione *obiettiva* del contenuto diegetico. La casalinga protagonista, interpretata da Delphine Seyrig, per 195 minuti viene incorniciata da lunghe soggettive o

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² G. Zapperi, *Il linguaggio oltre il rimosso*, op. cit., 2014.

⁸³ “BFI (British Film Institute)”: www.bfi.org.uk, L. Mulvey, *The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, 1 dicembre 2022.

inquadrature a tutto campo senza *sguardo*, senza mediazione sostitutiva, senza commento e senza alcun accesso a una dimensione più intima.⁸⁴ Mentre svolge meticolosamente la sua *routine* scandita dalle faccende domestiche, Jeanne Dielman compie reiteratamente movimenti meccanici e ripetitivi, quasi *coreografati*, a suggerire la natura mortale e disumana del modo in cui è stata programmata la sua esistenza, priva di desiderio, amore o appagamento – anche sessuale. La *palette* dai colori pastello che caratterizza il film sembra sostenere maniacalmente il rigore della pulizia e della cura esplorato nella messa in scena di attività socializzate come *femminili* e *maternali*. Il *cult* diretto da Akerman si rivela un montaggio *politico* di microazioni quotidiane che sillabano il *personale*, promosso a tema proprio perché contingente e potenzialmente sovversivo.

Lo spazio sociale è certamente dominato dalla binarietà, ovvero dalla coppia oppositiva *maschile-femminile*, uomo-donna.⁸⁵ Secondo quanto racconta l'artista Anna Oberto nel corso di un'intervista condotta dalla storica e critica d'arte Elvira Vannini, quelle operatrici visuali italiane che manifestavano un rifiuto verso la partecipazione a selezioni percepite come paradossalmente sessiste – come la rassegna *Esposizione internazionale operatrici visuali* curata da Mirella Bentivoglio, che aveva recuperato le opere e organizzato la mostra al Centro Tool di Milano nel 1972 – in nome della «*priorità della definizione di 'artista' sulla condizione di 'donna'*» compievano un doppio errore:

«*Si possono estrarre due tipi di riflessione sulla negatività di questo atteggiamento: nel tranello giocato dal considerare la situazione dell'artista (uomo o donna) una posizione 'neutra' di privilegio, astratta dalla condizione sociale della divisione delle classi nella società capitalistica, del potere di una classe sull'altra implicante il potere di un sesso sull'altro, e nell'inscindibilità a livello storico-sociale del lavoro prodotto dall'individuo che lo produce, essendo la società in cui operiamo fondata proprio sulla divisione dei compiti in base alla distinzione dei sessi (uomo=produttore dei beni / donna=custode di*

⁸⁴ “MUBI”: www.mubi.com, E. Bittencourt, *The Absent Gaze: Navigating Feminist Cinematography*, 1 agosto 2018.

⁸⁵ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Gammalibri, Milano, 1982: “*Quella tra donna e uomo è la differenza di 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*”, cit. in R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano, 2013.

questi beni, proprietà e famiglia), un condizionamento che inizia dalla nascita, come educazione e cultura, poi come inserimento subordinato e senza potere a livello sociale (lavoro o matrimonio). Le autrici che lavorano sul 'linguaggio di massa' ben conoscono il ruolo di donna-oggetto (ieri come oggi) esplicitato nel linguaggio della pubblicità, della moda: si nota qui l'occasione trascurata di una denuncia attiva dello sfruttamento linguistico (specchio del sociale) di cui siamo oggetto. [...] Il contrasto di atteggiamento politico all'interno di una stessa problematica, che oppone le donne che agiscono 'in cultura' ma pur sempre in termini di una cultura maschile, e per ciò si considerano già liberate, alle proletarie come uniche 'sfruttate', propone anche il problema a dell'indebolimento che si attua nel lavoro culturale della frantumazione molteplice dei vari gruppi e movimenti che si occupano della liberazione della donna, e che sottolinea la impreparazione storica ad affrontare la propria emancipazione, da condurre con una nuova linea di 'lotta poetica'». ⁸⁶

Rigettato il vocabolario maschile, rimane la necessità di formulare un linguaggio nuovo, che, come sottolinea Perna, non venga semplicemente e riduttivamente concepito soltanto in opposizione a quello maschile – dato che lo ricondurrebbe sempre nell'orbita del canone patriarcale – ma che si ponga al di fuori del canone stesso. La ricercatrice suggerisce come esempi di lavori promotori di «alfabeti della differenza»⁸⁷ *Ecce homo* (1976) di Verita Monselles, *Mater – Litanie Lauretane (Poesia vivente)* e, ovviamente, *Alfabetiere murale* (1976) di Tomaso Binga. La presa di coscienza del fatto che la donna, e quindi l'artista, sia 'costretta' a parlare di sé per mezzo del discorso e della lingua dell'altro diviene sempre più manifesta e lampante all'interno del pensiero femminista italiano. Le scritture viventi di Binga, continua Perna, scaturiscono dunque all'interno di questa atmosfera culturale, con l'obiettivo di costruire creativamente un'alternativa radicale al linguaggio maschile, e sono «progettate per riscattare il processo di occultamento della fisicità attraverso una rivalutazione dell'imperfetto, dell'errore, del fuori posto» per smettere definitivamente di sentirsi entità astratte.

Il femminismo critico, spiega Federica Timeto, anela all'articolazione di un discorso sull'arte in cui la *storia* – intesa non come mera cronologia, bensì come

⁸⁶ Redazione, "Liberiamo il linguaggio e libereremo la donna!" *Intervista ad Anna Oberto*, in *Hot Potatoes*, 16 febbraio 2020.

⁸⁷ R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, op. cit., 2013.

«dinamica trasformativa» – non possa più essere disgiunta acriticamente dalla storicità dei sistemi ideologici, intorno ai quali si foggiano il discorso estetico e i modi della rappresentazione. La forzata separazione modernista tra ambiti culturali, secondo la studiosa, produrrebbe come conseguenza la *femminilizzazione* della cultura bassa: il romanzo, il ritratto, ecc.⁸⁸ Trasforini spiega come la convenzionale distinzione tra ‘arte’ e ‘artigianato’ (che oggi le categorie post-moderne hanno messo criticamente in discussione) abbia operato in qualità di un «confine sociale ritualizzato»⁸⁹, che rimanda al genere e che contemporaneamente «produce e riproduce genere». Secondo la studiosa, infatti, al concetto di arte sarebbe associato l’autore uomo (il *Maker*); a quello di artigianato, invece, quello di donna, autrice di un prodotto *utile* e che è spesso frutto di un’operazione collettiva. Trasforini riporta anche il calzante esempio di un critico d’arte che, in occasione di una grande esposizione di arte tessile realizzata da donne Navaho, invitava a guardare i tessuti esposti come se si trattasse di quadri, e di immaginarli realizzati da «sconosciuti maestri di arte astratta», piuttosto che da donne. Trasforini non parla di alibi o *tokenism*, ma inquadra un fenomeno che si delinea negli estremi della coppia oppositiva «dilettante/professionista», secondo il quale: «la posizione della dilettante legittima e rafforza quella del professionista».⁹⁰

1.3 Autoritratto e la sua eredità

«Fare della critica oggi è vivere nevroticamente il bisogno di conoscenza».⁹¹

In questa sezione cercherò di mappare il retaggio critico, politico e culturale del femminismo di Carla Lonzi (1931-1982). A partire dagli anni Settanta, il discorso femminista ha evidenziato il ruolo dell’arte come pratica culturale, storica e sociale. Ne è conseguita la messa in luce di come le posizioni e le *rappresentazioni* delle donne – soggetto e oggetto dell’arte – siano intrinsecamente connesse a specifici

⁸⁸ F. Timeto, *L’arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, op. cit., 2005, pp. 129-154.

⁸⁹ M. A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione tra genio, talento e storie dell’arte*, op. cit., 2001.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017.

sistemi di valore e di esercizio del potere. Nel contesto di un dibattito ampio e diramato a proposito dei rapporti tra arte, società, cultura e politica, in cui la critica vive una profonda crisi ed è travolta da un'urgenza di rinnovamento⁹², Carla Lonzi attraversa la sua *bruciante* parabola nella critica d'arte, ribaltando le prospettive e mettendo in discussione dinamiche di potere e statuti ormai consolidati. Tra il 1965 e il 1969 lavora alla stesura di un libro – purtroppo – poco citato e di difficile ricognizione: *Autoritratto*, nel quale interpola una serie di interviste rivolte a quattordici artisti, appartenenti a generazioni e correnti di ricerca differenti, qualcuno già affermato e qualcuno no. Le conversazioni erano state registrate su audiocassette e successivamente trascritte dall'autrice rispettandone l'articolazione frammentata, pause, insicurezze e incompiutezze, conservando usi vagamente imperfetti della lingua e restituendo la traccia del parlato. Secondo Lonzi, la critica si era posta in una posizione asimmetrica e predominante rispetto alla figura dell'artista⁹³ e la sua intenzione era quella di ribaltare la situazione di distacco venutasi in questo modo a creare, riconfigurando una professione che percepiva come *fasulla*. Non avendo mai accettato del tutto l'identificazione di sé come *critico* d'arte («*al maschile, come usava allora*»⁹⁴), Lonzi avvertiva il «*disagio di una relazione sbilanciata che aveva prodotto un allontanamento irreversibile*»⁹⁵ e, secondo Laura Iamurri, sotto forma della ricerca di una relazione autentica in *Autoritratto* fa la sua comparsa il «*germe remoto*» che l'ha condotta all'abbandono della critica d'arte e alla fondazione – insieme a Carla Accardi ed Elvira Banotti – di Rivolta Femminile (1970).

Il titolo, come già rilevato da Maria Luisa Boccia, sottolinea il ruolo attivo che gli artisti e le artiste rivestono nel parlare in prima persona di sé, dell'arte e del «*proprio stare nell'arte e nel mondo*». Ma il titolo evoca anche la «*possibilità di dire di sé parlando d'altro*»: il senso di *convivio* (Boccia), di conversazione apparentemente

⁹² L. Conte, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, a cura di, *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.

⁹³ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017: «*In questi anni ho sentito crescere la mia perplessità sul ruolo critico, in cui avvertivo una codificazione di estraneità al fatto artistico insieme all'esercizio di un potere discriminante sugli artisti*».

⁹⁴ L. Iamurri, «*Un mestiere fasullo*»: note su *Autoritratto* di Carla Lonzi, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, op. cit., 2006.

⁹⁵ *Ibidem*.

colta nella sua spontaneità – e invece prodotto di un «*consapevole e raffinato artificio*» (Iamurri) attraverso un accorto procedimento di raccolta e montaggio – trapela fin dalla prima pagina e si riconferma nel fluire ininterrotto di domande, risposte e considerazioni senza cesure o divisioni in capitoli. «*Tutti si discostano, girano intorno agli argomenti, sfuggono e poi ritornano al discorso sull'arte, sul sistema, sul fare [...] Tutti, in qualche misura, escono dal ruolo dell'artista concentrato unicamente sul proprio lavoro: le esperienze, gli incontri, i ricordi, le passioni civili e politiche animano continuamente il tessuto del libro*».⁹⁶ Il rinnovamento di questo *mestiere fasullo*⁹⁷ si nutre della pratica dell'ascolto. Quella dell'autrice è solo una tra le voci, Lonzi sottrae alla critica il dominio discorsivo, restituendo spazio alla professione e alla condizione dell'artista anche quantitativamente. Per Lara Conte, infatti, Lonzi individua nella condivisione e nella «*disponibilità alla partecipazione*» il punto di partenza per condurre la sua diversa azione critica. Nel disegno di ridurre l'*estraneità* della critica al fatto artistico importando nel sistema dell'arte le sollecitazioni partecipative e sociali degli anni Sessanta, e nell'anelito a mettere in crisi la struttura fissa dei ruoli di artista, critico, gallerista e pubblico, la sua «*nuova politica dell'atto critico si determina in un percorso da vivere accanto – e mai al di sopra – dell'artista*».⁹⁸

Il corredo iconografico di *Autoritratto* intrattiene una relazione particolare con il testo del libro, le immagini accolte nel volume non sono esclusivamente incentrate sul lavoro e sul fare critico o artistico (delle centocinque fotografie, solo diciannove sono riproduzioni di opere d'arte), bensì restituiscono «*la valenza praticabile, la dimensione processuale, in senso fisico e mentale, del lavoro, in cui gli stessi confini fra contemplazione e partecipazione del fruitore sono continuamente rimessi in discussione*».⁹⁹ L'irrompere della dimensione privata e della memoria

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017: “*Ma chi sono i critici [...] della gente che viene e sta sulla porta... e non ci è mai entrata dentro*” (P. Consagra); “*La nostra società ha partorito un'assurdità quando ha reso istituzionale il momento critico distinguendolo da quello creativo e attribuendogli il potere culturale e pratico sull'arte e sugli artisti. Senza rendersi conto che l'artista è naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua struttura creativa*”.

⁹⁸ L. Conte, *Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate*, in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, a cura di, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Etal Edizioni, Milano, 2012, p. 693-704; L. Conte, “*La critica è potere*”, 2011, op. cit.

⁹⁹ *Ibidem*.

familiare si dissemina nelle foto d'infanzia provenienti da album di famiglia, nei ritratti, nei paesaggi, nelle immagini di opere o installazioni – in cui la presenza delle persone sottolinea il carattere performativo e/o ambientale delle stesse, oltre che connotare tali immagini di un elemento temporale finito e irripetibile – e nelle fotografie che ritraggono Lonzi nelle tappe della sua vita biografica ma anche della sua carriera: all'inaugurazione di una mostra, al fianco di un artista o di un'artista, a lavoro nel suo studio, *ecc.*

Con la sua scrittura chiara e diretta, in una narrazione corale «*che si dilata all'ennesima potenza*», Lonzi propone «*un'analisi in cui elemento biografico e lettura del lavoro procedono di pari passo [...] in modo da restituire quella dimensione dell'arte come 'esperienza totale' che è per lei 'la condizione prima di ogni autentica autorealizzazione'*». ¹⁰⁰ Lara Conte asserisce che attraverso la pratica della registrazione Lonzi intendeva abolire la distanza e il filtro che si istituisce tra atto critico e pensiero dell'artista. ¹⁰¹ Per Iamurri, l'operazione chiave di *Autoritratto*, con la parola data agli artisti e alle artiste perché parlassero di sé in prima persona spostando il baricentro del discorso «*dalle opere alla propria identità*», conserva intatto il proprio valore di ricerca di senso nella pratica dell'arte contemporanea, dimostrato «*non attraverso l'oggetto ma dalla credibilità del processo*» e di conseguenza insostituibile con una mera fruizione dell'opera. ¹⁰² Eppure, in questo ambizioso progetto, qualcosa non funziona, «*la rete dei rapporti non si ridisegna, non si esce dal modello della relazione artista/spettatore*». ¹⁰³

Sembra che alla «*presa di coscienza dell'impossibilità di costruire uno spazio di relazione autentica, di reale condivisione reciproca tra il critico e l'artista*» ¹⁰⁴ e alla percezione dell'inadeguatezza strutturale inscritta in quella relazione,

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ L. Conte, “*La critica è potere*”, op. cit., 2011, p. 94: “*Registrare, riascoltare e trascrivere le parole dell'artista non significa tuttavia annullare l'operazione critica, ma accettare di mettere in discussione il gioco di ruoli imposto dal sistema. Significa saper intraprendere un percorso interpretativo che accetta il dubbio, la pausa, e anche il silenzio*”.

¹⁰² C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017, p. 176: “*sconfessare la cultura in quanto canale di estraniamento dai motivi liberi, di autoregolazione, da cui nascono le opere d'arte*”; L. Conte, “*La critica è potere*”, op. cit., 2011, p. 100: “[...] rifiutare la riduttiva funzione di ‘commento’ e ‘testimonianza’ [...] per assumere ‘un impegno d'apertura, di compromissione, di coinvolgimento’”.

¹⁰³ L. Iamurri, *Un mestiere fasullo*, op. cit., 2006.

¹⁰⁴ L. Conte, *Carla Lonzi a Torino*, op. cit., 2012.

corrisponda la prosecuzione della sua attività nel femminismo. Unica artista tra gli altri tredici radunati nel volume, la conclusione di *Autoritratto* viene affidata a Carla Accardi, che per tutto il dispiegarsi del libro svolge una funzione di *critica alla critica* e riveste un «ruolo riflessivo profemminista» (Trasforini): «[...] Adesso... voglio che ci sia questo problema, donna-uomo, e basta. Un giorno uno mi dice 'non c'è tanto'. No, no, no... io la mattina dopo mi rialzo e il problema c'è».¹⁰⁵ Secondo Iamurri, Lonzi nel 1970 trova già più interessante la rivoluzione sessuale, in quanto rivoluzione *dei e nei* rapporti, che non le questioni più apparentemente proprie della politica o della critica, discipline che sentiva continuassero ad appartenere ad un mondo più *maschile*, dal quale le donne erano di fatto escluse.¹⁰⁶ La *prospettiva esistenziale* che emerge in *Autoritratto* infatti lascia emergere nelle conversazioni temi come l'erotismo e la sessualità, il rifiuto della cultura e della mediazione culturale («abolire il tramite della critica per un rapporto, supposto autentico, fra l'artista e lo spettatore»), che tornano nella riflessione femminista.¹⁰⁷

Secondo quanto esposto da Zapperi nel corso di un intervento presso l'Università degli Studi di Bari (in occasione della VI edizione del *Festival delle Donne e dei Saperi di Genere* del 2017), sono due le questioni che renderebbero Carla Lonzi più «illeggibile» all'interno di quell'insieme di discorsi e lavori storiografici intorno all'arte delle artiste negli anni Settanta (o ai rapporti tra arte e femminismo). La prima risiede proprio nel fatto che lei stessa rifiutava di occupare il ruolo della critica d'arte *femminista*. Lonzi, infatti, non voleva essere una '*storica dell'arte femminista*' che si interessasse di difendere il lavoro delle artiste in quanto tali – come altre hanno fatto, anche in Italia, basti pensare a Mirella Bentivoglio, Lucy Lippard, ecc. Di conseguenza, interrogarsi sul femminismo di Lonzi dal punto di vista dell'arte comporta uno slittamento della narrazione dei rapporti tra arte e femminismo che tende a «chiudersi in un'ulteriore categoria»: la cosiddetta '*arte femminista*'. Zapperi prende manifestamente le distanze da questa categoria, che giudica «assolutamente problematica»:

¹⁰⁵ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017, p. 394.

¹⁰⁶ I. Iamurri, *Un mestiere fasullo*, op. cit., 2006.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

«Perché? Perché non esiste uno stile femminista per l'arte, non esiste un movimento organizzato 'arte femminista' come può essere Dadaismo, Surrealismo, Minimalismo, ecc. il femminismo non è un ennesimo '-ismo' in una storia dell'arte così a compartimenti stagni, ma rimanda al modo in cui alcune azioni politiche attraversano il lavoro e le opere d'arte. Quindi questa categoria di 'arte femminista' mi sembra anche un modo per contenere le istanze femministe dentro a un confine preciso, dentro a un contesto preciso, dentro all'identificazione di alcuni stili, ecc. e non funziona. Perché se guardiamo il lavoro delle artiste che in qualche modo sono state attraversate dal femminismo negli anni '70 ci troviamo di fronte a cose estremamente eterogenee ma anche fortemente contraddittorie tra di loro ed è impossibile definire uno 'stile femminista' nell'arte. Quindi interrogarsi sull'arte dal punto di vista di Carla Lonzi ci porta anche a disfare queste idee, forse un po' rassicurante perché "c'è stata un'arte femminista, ora è all'interno del museo in una sala d'arte femminista, che sta lì e rimane chiusa lì ma non ci disturba più di tanto..." Interrogarsi sull'arte dal punto di vista di Carla Lonzi significa portare avanti una critica delle strutture patriarcali che governano i rapporti nel mondo dell'arte, che governano le categorie che definiscono l'arte, ma anche che governano il modo che abbiamo noi di guardare l'arte ecc. In questo senso, introdurre Carla Lonzi dentro a una discussione sul femminismo nell'arte e sulla critica femminista d'arte produce un effetto spiazzante rispetto a molta storiografia recente che infondo finisce con il contenere l'azione delle artiste all'interno di categorie già definite».¹⁰⁸

La seconda questione, forse quella di maggiore ostacolo a una sua lettura in tal senso, è rappresentata da suo rapporto con le artiste stesse. Lonzi, secondo Zapperi, si è effettivamente poco interessata delle artiste negli anni Sessanta e palese risulta l'asimmetria della rappresentazione *tredici contro uno*, nonostante la riconosciuta radicalità del testo, che viene a riflettersi in *Autoritratto*.¹⁰⁹

«Non solo non si è interessata alle artiste negli anni Sessanta, ma poi negli anni Settanta ha incominciato ad elaborare, attraverso gli scritti femministi, una critica ben strutturata all'organizzazione patriarcale dell'arte, del mondo dell'arte e della produzione di sapere sull'arte. Non solo se l'è presa tantissimo con gli artisti in quanto l'incarnazione di un idolo, del fallo, ma anche con le artiste (peggio ancora) perché accusate di mimare in qualche modo una posizione così fortemente compromessa nell'ordine patriarcale. Quindi

¹⁰⁸ G. Zapperi, *Carla Lonzi tra Arte e Femminismo*, VI Festival delle Donne e dei Saperi di Genere, UniBA, 11 aprile 2017.

¹⁰⁹ Ivi: "La prima reazione è: Ma non ci sono le artiste, come fa ad essere femminista?"

quello che non perdona alle artiste è di accettare uno stato delle cose in cui la loro posizione non può essere altro che subalterna. [...] c'è una disamina, una decostruzione del modo in cui anche l'arte, come è stata praticata e come è stata raccontata, è completamente integrata dentro ai rapporti di potere dei sessi».

Vero è che Lonzi lascia in qualche modo l'ultima parola a Carla Accardi, e che in ultima battuta l'artista parla della condizione di essere donna e dei rapporti di potere che intercorrono tra i generi, consacrando la fine del libro, comunque, a una lettura di tipo *femminista*. Ma, soprattutto, il dialogo *di e con* Accardi rappresenta uno dei fili più importanti dell'opera e traduce l'operazione di *Autoritratto* come «operazione di trasformazione di sé». Trasformazione di sé che avviene nel perimetro di una relazione di amicizia che sta diventando sempre più investita del suo significato politico. In questo senso è vero che Lonzi non ha mai scritto sulle artiste, se non su Accardi, «*ma non ha mai scritto sulle artiste come critica d'arte militante che difende. Il suo percorso di soggettivazione avviene dentro una relazione con un'artista, e grazie a una relazione con un'artista*». ¹¹⁰

Anche per Lara Conte, nel desiderio di sottrarsi a certi atteggiamenti che avevano trasformato la critica in un «*pericoloso strumento di potere*» e al fine di esperire una diversa responsabilità che non rinunciasse all'individualità e al *Personale*, Lonzi rinnova la propria disciplina attraverso la relazione. Una relazione del «*trascorrere accanto*» ¹¹¹ intessuta tra l'esperienza critica e quella artistica, simile alla posizione assunta dall'artista nei confronti della propria opera: entrambe tese «*verso l'esplorazione del contingente*» e di una nuova *fenomenologia del sé*. In questo processo Lonzi asseconda quel suo «*bisogno di intromissione nella situazione di altri*» ma i confini si fanno evanescenti e le si insinua il seguente dubbio: «*Cosa rimane, adesso che ho perso questo ruolo all'interno dell'arte. sono forse diventata artista? Posso rispondere: non sono più estranea. Se l'arte non è nelle mie risorse come creazione, lo è come creatività, come coscienza dell'arte a disposizione del bene*». ¹¹²

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, Roma, 2013, pp. 84-93.

¹¹² C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017, p. 45.

Come sottolineato inoltre da Conte, Lonzi in *Autoritratto* sovverte i ruoli e anche l'*autorità* del testo stesso. Quando si ritrova a pronunciare, nei confronti della professione che aveva occupato sino ad allora tutta la sua vita adulta, la severa sentenza di mestiere *completamente fasullo*, di fatto sancisce una rottura definitiva con un'istituzione: quella dello storico e critico d'arte. Tale istituzione poggiava su un prestigio «*quasi sacerdotale*» conferitogli dalla facoltà di interpretazione, vissuta ormai da Lonzi come un intollerabile esercizio di dominio e controllo dell'autenticità artistica, e identificato irrimediabilmente con la cultura dominante – patriarcale, maschilista e *fallologocentrica* – che rinnegava.¹¹³ Tutto questo non è da considerarsi una svolta repentina, bensì una sorta di *punto di non ritorno* all'interno di un percorso di progressiva presa di coscienza, accumulando negli anni *autenticità* e onestà intellettuale senza compromessi. Nel volume di Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* (2016), emergono con chiarezza alcuni momenti di «*sospetto e inquietudine*» più precoci, a dimostrazione di quanto il rapporto con il mestiere di critico sia stato dialettico e *combattuto*, sin dagli esordi come allieva «*dissidente*»¹¹⁴ di Roberto Longhi. La professione ha da sempre rappresentato per Lonzi un terreno di continua ricerca intellettuale, arena di una riflessione sempre lucida e *intransigente*. Il titolo del volume di Iamurri è tratto da una lettera all'amica Marisa Volpi (assieme alla quale mosse i primi passi nella critica d'arte) risalente a dieci anni prima della stesura di *Autoritratto*:

«Ricostruire l'iter di un individuo è difficile, ma facilmente ipotizzabile in maniera astratta: la realtà è che la cultura genericamente passa attraverso le università, gli incontri importanti, gli avvenimenti politici e sociali, ecc., ma c'è un margine che sfugge a questo determinismo e che si rivela con un certo imbarazzo dalle interviste, dalle memorie, dalle conversazioni e che coglie, ancora alla lontana sia pure, quel fatto complesso che è una vocazione artistica, una propensione spirituale. Per cui la mia riserva è nel timore di una "astratteria" un po' accademica. In un certo senso preferisco un atteggiamento un po' più

¹¹³ M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte. Carla Lonzi e il soggetto imprevisto contro la dialettica*, in *Aura, OperaViva Magazine*, 19 settembre 2016.

¹¹⁴ M. Baldini, *Le arti figurative all'"Approdo"*. *Carla Lonzi: un'allieva dissidente di Roberto Longhi*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 38, n. 3, settembre/dicembre 2009, pp. 115-130.

*cronachistico, meno in super-visione, l'attacco scientifico lo vedo piuttosto nell'analisi del linguaggio».*¹¹⁵

In queste righe, ancora in nuce, si possono riconoscere e intravedere alcuni temi fondamentali della riflessione di Lonzi sul rapporto tra arte e critica, che mediante l'immedesimazione «*intellettuale ed esistenziale*» nell'atto creativo porterà alla dichiarazione di assoluta autonomia – ed *autenticità* – della creazione; alla negazione totale del ruolo della critica (in qualità di soggetto e strumento di potere patriarcale) e all'applicazione delle «*radicali strutture analitiche e di linguaggio*» alle problematiche legate ai temi di femminismo e sessualità. Le perplessità nutrite nei confronti di un determinismo fondato sui consueti strumenti e luoghi della comprensione – e dunque della critica – di un'opera sembrano risolversi nella ricerca diretta di un rapporto empatico con la personalità da cui l'opera stessa scaturisce e nella costante attenzione al linguaggio. Quest'ultimo, mai inutilmente astratto, «*sempre attinente alla superficie, al dato ottico, e che non cada nel contenutismo*».¹¹⁶ Questo retaggio, destinato a conclamarsi nel *Manifesto di Rivolta Femminile* e negli scritti di *Sputiamo su Hegel* (1970), si consegna ai posteri come radicale rifiuto della cultura e del sistema binario hegeliano e maschilista 'Io-Altro', 'Uomo-Donna', ecc., come strumento di lotta per *divenire Soggetto* e di ricerca per un linguaggio ed un ordine simbolico aggiornati. Per esempio, è anche in virtù della sua propensione al lavoro di gruppo che si trova a scrivere, contro il mito della mente *geniale* e isolata:

*«La società vuole sapere chi sono i Raffaello e i Michelangelo della situazione, per continuare la sua concezione museale dell'arte: avere in mano la scala gentilizia, il nome del Maestro, sapere a chi rivolgere il tributo di feticismo».*¹¹⁷

Maria Antonietta Trasforini fa inoltre notare come, nella pratica artistica che definiamo *autoritratto*, siano iscritte molte informazioni, tra cui il dato di genere,

¹¹⁵ L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)*, Quodlibet, 2016, cit. in M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte. Carla Lonzi e il soggetto imprevisto contro la dialettica*, op. cit., 2016.

¹¹⁶ M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte*, op. cit., 2016.

¹¹⁷ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., 2017.

e insiste sulla differenza significativa che sussiste tra l'autorappresentarsi e il venire rappresentati (o rappresentate):

*«L'autoritratto è infatti un raro 'luogo' in cui, anche se non sempre, è data evidenza e visibilità al genere dell'artista, al suo essere uomo o donna nel campo sociale dell'arte, [...]. Gli autoritratti delle artiste sono dunque vere e proprie narrazioni culturali [...]. Nel corso della storia, l'ingresso nella auto-rappresentazione e nella simbolizzazione – nella forma di immagine o di testo scritto – ha in effetti rappresentato per molti gruppi 'marginali', senza potere o dimenticati, un passaggio alla visibilità e un momento di costruzione di una propria identità sociale. Rappresentarsi e raccontarsi con un proprio linguaggio è, ad esempio, quanto è avvenuto alla fine del 1900 nella letteratura cosiddetta postcoloniale con la nascita di nuove narrazioni, ed è quanto è avvenuto a partire dal Rinascimento per le artiste in occidente, carsicamente presenti nelle tradizioni mnemoniche dominanti».*¹¹⁸

La costruzione dell'autoritratto, anche per Trasforini, «*si configura, oltre che come narrazione, anche come un lavoro di relazione, o meglio, come l'esplicitazione di relazioni e reti di appartenenza o come ricerca di un dialogo o di una provocazione*». Questa «*consapevole auto-collocazione all'interno di genealogie professionali e familiari*» comporterebbe un'azione che si rivela, al contempo, pubblica e privata.¹¹⁹ L'architettura del volume si dipana evidentemente tra narrazione, biografia e restituzione di volti reali e quotidiani; ma anche tra riflessione, gioco, progetti e identità artistiche in un insieme di *riflessi, riflessioni* e incontri «*con tutto il rischio dell'incontro*» (Trasforini), in cui è possibile la comprensione ma anche l'incomprensione. Lonzi non voleva limitarsi ad assumere il ruolo di spettatrice ideale nei confronti delle *autenticità* dei suoi interlocutori, forza trainante di *Autoritratto* è l'autenticità di Lonzi stessa, che dava agli artisti e all'artista Carla Accardi «*occasione di manifestarsi*», in un esperimento di scambio e co-creazione che riteneva reciproco. L'avvertimento di uno scacco irreversibile e

¹¹⁸ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé. Genere, narrazioni e costruzioni dell'autoritratto*, op. cit., 2006, p. 625.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 630.

l'abbandono dell'attività critica e del mondo dell'arte avviene come conseguenza della presa di coscienza del fatto che «*l'artista non scambia*».¹²⁰

Nel 1981, Germano Celant sta confezionando il catalogo per la mostra *Identité italiennes* al Centre Pompidou di Parigi e, grazie al tramite di Dora Stiefelmeier¹²¹, ottiene un breve intervento scritto da Lonzi, la sua *ultima battuta*¹²²:

«*Dando per scontato che l'opera è solo il prodotto dell'artista, spostavo su di lui la questione che un tempo era posta sull'opera. Per diversi anni questo interrogativo l'ho vissuto con loro, aderendo alle loro risposte esplicite e implicite. Poi ho avuto bisogno di pensare al problema per i fatti miei, in prima persona, e lì non c'era altra via che fuori dall'istituzione, la quale non ammette che le cose vadano troppo oltre. Ma ormai avevo imparato dai miei artisti e andarmene non mi ha spaventato, anche se è spaventoso. Questa uscita mi ha permesso di arrivare a un distacco che mi permetterà di tornare. Al punto in causa, non all'istituzione*».¹²³

Il focus posto da Lonzi sulla questione suggerisce l'esigenza di ripristinare la priorità prospettica riservata all'opera, ai danni dell'immagine talvolta divistica dell'artista inteso (o intesa) come personalità creatrice, o semplicemente dell'attenzione riposta nel genere del suo esecutore (o della sua esecutrice). Già in *Taci, anzi parla*, si era così espressa:

«*Fuggo le femministe-artiste (e viceversa): con l'alibi di potenziare l'espressione femminile mettono a profitto gli spunti esistenziali delle donne nel solo campo dove alligna il profitto, la cultura maschile, e tradiscono le compagne che non accettano di vendersi in cambio dell'identità sociale*».¹²⁴

Proprio nell'eredità indicata dalla scrittura *in rivolta* di Lonzi si inseriscono le ragioni d'essere dell'attività curatoriale di Francesca Pasini. Nella precisa

¹²⁰ Ivi, p. 637. Anche Lea Vergine, che femminista non era, in un'intervista del 2019 ha affermato: «*Ci sono colleghi che hanno prediletto il vivere con gli artisti. Io no. Gli artisti spesso sono noiosi e pieni di sé, significa farsi vomitare addosso una volta e due e tre, tutto il loro mondo conscio e inconscio. Quindi no. Mi riservavo un certo distacco*», in S. Gaudiosi, *Necessario è solo il superfluo. Intervista a Lea Vergine*, op. cit., 2019.

¹²¹ Redazione, *How to take care of a radical feminism (conversazione su Carla Lonzi tra A. Marzullo, A. Cestelli Guidi e D. Stiefelmeier)*, in *Hot Potatoes*, 7 aprile 2019.

¹²² M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte. Carla Lonzi e il soggetto imprevisto contro la dialettica*, op. cit., 2016.

¹²³ G. Celant, *Identité italiennes*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou Parigi, 1981, cit. in M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte*, op. cit., 2016.

¹²⁴ C. Lonzi, *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974.

intenzione di delineare il proprio *Autoritratto*, Pasini prende in qualche modo le distanze dalla sua mentore al fine di dedicarsi puntualmente alle artiste e alla traduzione linguistica delle *questioni di genere* in arte, rifiutando con convinzione il concetto di neutro. La necessità di separarsi dalla logica *soggetto-oggetto* in arte, per Pasini, era già stata individuata da Lonzi nel sostenere che dalla dialettica intercorrente tra opera (soggetto) e chi vi si pone dinanzi scaturiscano sia l'auto-ritratto del soggetto osservante, sia il ritratto del soggetto osservato. Infatti, grazie a Carla Lonzi, Pasini ha potuto comprendere la possibilità dell'esistenza di un dialogo in arte e sviluppare la teorizzazione di un rapporto di tipo *Soggetto-soggetto*.

Dal 1970 alla più stretta contemporaneità, la storia critica di Carla Lonzi e la sua fortuna sono state attraversate da cancellazioni e *riscoperte*, non raramente correndo il «*rischio di essere ridotta a icona*»¹²⁵ (Trasforini spiega come, per almeno un trentennio, da *Autoritratto* agli inizi del terzo millennio, sia stata iconografata come *Santa Carla* o come *La Femminista Radicale*). Le incompiutezze e le contraddizioni della parabola di Rivolta Femminile – uno degli schieramenti d'origine del femminismo italiano – non possono certo essere rimosse, prima fra tutte quella dell'idea di una identità femminile supposta *autentica*, «*prossima al dato biologico, come polo altro rispetto alla cultura, alla politica*».¹²⁶ Ma altrettanto oscurata dalla storia culturale italiana è stata l'esperienza di Lonzi come critica d'arte *pre-femminista*. Così come l'inabissamento dal mercato librario della sua opera più famosa: *Autoritratto*, per la cui ristampa, dopo la prima pubblicazione nel 1969, si è dovuto attendere il 2010 dell'edizione curata da Laura Iamurri. Solo successivamente – grazie a due recenti pubblicazioni a cura della stessa autrice: nel 2012 quella degli *Scritti sull'arte* di Lonzi (fino ad allora mai comparsi in un'unica raccolta) e nel 2016 quella del volume *Un margine che sfugge* – si sono riconosciute le linee di continuità e i contributi teorici commutati tra le sue due parti biografiche, quella di critica e quella di femminista, altrimenti

¹²⁵ M. A. Trasforini, *Deculturalizzare? Femminismi, mostre e ritorni di Carla Lonzi*, in *Critique d'Art*, n. 56, primavera-estate 2021, pp. 86-96.

¹²⁶ *Ibidem*.

restituite dalla memoria storica come compartimenti stagni fortemente ideologizzati.

Oggi, si è testimoni di un palpabile *effetto virale* del caso Lonzi, secondo Trasforini anche grazie all'avvento sulla scena del sistema dell'arte di una nuova generazione di storiche e curatrici *post-femministe*.¹²⁷ Si riscontra, infatti, una diffusa ripresa delle pratiche femministe dal punto di vista della ricerca e il progetto PRIN condotto – tra le altre e tra gli altri – da Federica Muzzarelli, Lara Conte, Raffaella Perna e Cristina Casero si configura come un esempio calzante.¹²⁸ Trasforini intercetta un doppio fenomeno: da una parte, il «*configurarsi di una vera e propria estetica femminista radicale*» e, dall'altra, la realizzazione di numerose mostre che si ispirano a Lonzi soprattutto nei titoli: *The Unexpected Subject. 1978: Art and Feminism in Italy* (FM Centre for Contemporary Art, Milano, 4 aprile-26 maggio 2019), *Doing Deculturalization* (Museion Bolzano, 12 aprile-3 novembre 2019) e *'Io dico io' (I say I)* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1° marzo-6 giugno 2021). Queste rassegne attestano tutte lo stesso fenomeno, ovvero la sconfinata varietà di linguaggi, media espressivi impiegati, sperimentazioni, *ecc.* presenti in Italia dagli anni Sessanta e Settanta ad oggi, attraverso l'esibizione di artiste appartenenti a generazioni e linee di ricerca diverse sullo sfondo della rivoluzione culturale promossa dai movimenti femministi. In particolare, la mostra *Doing Deculturalization* al Museion di Bolzano (che Trasforini considera insieme al suo ricco catalogo di saggi) costruisce delle *isole di senso* per rimarcare «*il doppio spazio dell'incongruenza*» dei lavori esposti, ovvero gli spazi *cavi* e *negativi* dei sistemi linguistici in cui potersi inserire per cominciare a decostruire e risemantizzare la cultura. Di queste *discontinuità* parlava Anne Marie Sauzeau (critica d'arte e femminista) già nel 1976, a proposito dei nuovi linguaggi adoperati dalle artiste – per esempio Carla Accardi, Ketty La Rocca, Marisa Merz, Suzanne Santoro, *ecc.* – in cui riconosceva «*in negativo*» le tracce costitutive di un *nuovo simbolico*. Trasforini fa però notare come, nei diversi saggi del catalogo di *Deculturalize*, non venga mai esplicitato o interrogato in alcun punto il fatto che

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ PRIN Fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere, progetto congiunto delle Università di Bologna, Università di Parma, Università di Catania, Università Roma Tre, 2020. (www.dar.unibo.it 15 gennaio 2023)

Lonzi «non stava più in quel luogo dove l'arte accadeva e dove le artiste stavano invece diventando proprio il soggetto inaspettato e non colonizzato che lei auspicava ma che non riteneva possibile». ¹²⁹

All'epoca di Lonzi, le artiste facevano comunque la loro comparsa all'interno di «spazi di sopravvivenza» (Trasforini) decisivi per la loro visibilità come le pionieristiche rassegne curate da Romana Loda tra il 1974 e il 1978: *Coazione a mostrare* (1974), *Magma* (1975, 1976, 1977) – la cui visita alla prima edizione ispirò a Vergine l'idea di organizzare *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (1980) – *Altra misura* (1976) e *Il volto sinistro dell'arte* (1978). ¹³⁰ All'epoca, tali mostre riscossero considerevole rilevanza nel sistema artistico internazionale e ampia attenzione da parte tanto del pubblico, quanto della critica e della stampa specializzata. Ad esse parteciparono Niki de Saint-Phalle, Gina Pane, Marina Abramovic, Annette Messager e molte altre tra le artiste più acclamate e significative del panorama europeo. Eppure, anche l'attività curatoriale di Loda è rimasta ai margini della ricerca storico-artistica, similmente a quanto accaduto all'attività critica di Lonzi fino a tempi problematicamente recenti. Iaquina e Trasforini sono concordi nel constatare che queste esperienze, così come quelle promosse da Bentivoglio, siano solo da poco entrate nell'alveo degli interessi accademici, nonostante la loro riuscita e notorietà storica. Un altro imprescindibile episodio nel quale l'arte delle artiste ha potuto irrompere significativamente manifestando la propria portata è stato infatti rappresentato dalla sezione della Biennale di Venezia del 1978 curata da Mirella Bentivoglio (lei stessa artista), intitolata *Materializzazione del linguaggio* e che ha coinvolto ben ottanta artiste. A fronte di questi importanti e tempestivi precedenti, Trasforini si chiede:

«Cosa stiamo dunque guardando oggi retrospettivamente ma in modo contemporaneo, del rapporto fra arte e femminismo attraverso queste mostre? E' una storia non diacronica di accostamenti e incontri che, come nel "virtual museum" di Griselda Pollock, fornisce leggibilità, visibilità e connessioni alle opere di molte artiste del passato recente o del

¹²⁹ M. Trasforini, *Deculturalizzare?*, op. cit., 2021.

¹³⁰ R. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015; C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, in *Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 13, EUM Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2022, pp. 939-955.

*presente, creando nessi fra le opere viste come documenti singolari, alcuni dei quali a lungo trascurati o invisibili alla storia dell'arte».*¹³¹

In questa sorta di *incontri* in un immaginato «*virtual feminist museum*»¹³², rivendica legittimamente un posto di rilievo la stessa Carla Lonzi autrice, per mezzo della dissidente stesura di *Autoritratto*, della scrittura *traumatica* (Trasforini) spesa per Rivolta Femminile, delle sue fotografie e del suo archivio, pietra miliare nella narrazione degli sviluppi dei rapporti intercorsi tra arte e femminismo in Italia e nella mappatura di questo «*nuovo territorio di frontiera del soggetto inaspettato*».

1.4 Gli Anni Settanta

In questa sezione affermerò come gli anni Settanta abbiano rappresentato un nodo cruciale per le evoluzioni critiche connesse alle artiste e alla loro promozione. Partirò da una ricognizione del contesto internazionale e soprattutto americano per poi trattare nella sua specificità il caso italiano. Globalmente, sempre più artiste irrompono nel panorama della produzione artistica reclamando maggiori spazi, opportunità di sviluppo professionale e riconoscimenti all'interno di un sistema che, al contempo, criticano e di cui sottolineano la natura sessista e classista. Esse non sono mosse unicamente da ragioni di emancipazione e di rivendicazione. Come è noto, gli anni Settanta rappresentano per le donne un momento di grandi trasformazioni a livello artistico e soprattutto sociale; ma tali cambiamenti avvengono in un periodo in cui, più genericamente, a livello storico si verificano notevoli sviluppi nella relazione con l'altro e nel rapporto con se stessi, nell'invenzione di nuovi linguaggi espressivi e nel sovvertimento dei modelli sociali. Questa trasformazione avviene tanto a livello individuale quanto a livello sociale e politico, sia in campo artistico che in altri ambiti. Negli Stati Uniti, le donne si organizzano in gruppi di orientamento esplicitamente femminista dandosi da fare in prima persona nell'allestimento di mostre, nella fondazione di riviste, di

¹³¹ M. A. Trasforini, *Deculturalizzare*, op. cit., 2021.

¹³² Trasforini sta citando G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive*, Routledge, Londra, 2007.

cooperative di sole artiste e nella promozione del proprio lavoro. Le artiste che operano in questo momento fanno sovente parte di gruppi di attivismo politico per i diritti civili e la parità di tutte le identità sociali minorizzate. Spesso mirano a distinguersi in quanto soggetti di genere femminile proponendo modalità di sentire, tematiche e problematiche percepite come tipiche delle donne della propria generazione dal punto di vista politico, privato, pubblico e artistico. Secondo Mariella Pasinati, è come se le artiste avvertano la necessità di parole *autentiche* da pronunciare nell'esigenza di sovvertire lo sguardo maschile – «*sulle donne, sull'arte, sul mondo*»¹³³ – per rivendicare una propria visione autonoma. Anche coloro che non assumono tematiche dichiaratamente femministe e che non riconducono in maniera esplicita la propria ricerca estetica alla militanza politica, non esitano a «*riconoscere il proprio essere donna come punto di partenza imprescindibile della propria arte, senza per questo fare un'arte 'ideologica'*».¹³⁴ La questione del corpo, visto come oggetto passivo della rappresentazione da togliere al dominio – discorsivo e fisico – dell'uomo, è molto sentita (rivoluzione sessuale, controllo delle nascite, diritto al divorzio, all'aborto). La rottura dei tabù iconografici atta a decostruire lo stereotipo della passività trova un'inedita valvola di espressione e di azione creativa attraverso la sperimentazione di nuove forme espressive: video, performance, fotografia, ecc. La *body art* diventa la corrente più efficace nell'imporre il corpo femminile come soggetto creatore di un discorso.¹³⁵ Corgnati individua come capostipite di questi linguaggi il movimento Fluxus, impegnato particolarmente in performance artistiche sperimentali che enfatizzano il processo artistico rispetto al prodotto finito. Al suo interno, le artiste esibiscono una sessualità aggressiva e/o disinibita, attestata dalle esperienze maturate per esempio da Shigeko Kubota e Yoko Ono. Al di fuori di Fluxus, le performance di Ana Mendieta conferiscono voce e visibilità alle molteplici forme della violenza di genere e offrono contemporaneamente delle occasioni per la rielaborazione di traumi, sia personali che sociali. Secondo Trasforini, la rievocazione della violenza di questa arte «*metonimica*» nata con il femminismo vuole sortire l'effetto di rendere tangibile e insopportabile proprio ciò che rappresenta e che quindi, in un

¹³³ M. Pasinati, *Grandi artiste, ipotesi di genealogie femministe*, op. cit., 2014.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, op. cit., 2004.

certo senso, «*raddoppia*».¹³⁶ Artiste impegnate in azioni di questo tipo non avrebbero avuto accesso al precedente sistema chiuso delle gallerie. Grazie al complesso ristrutturarsi del mondo dell'arte, un gran numero di artiste – affiancate la maggior parte delle volte da collezionisti, musei, fondazioni, università, case editrici specializzate e case d'asta – acquisiscono sempre maggiore interesse e popolarità.¹³⁷ Oggetto di inedita e crescente attenzione da parte delle gallerie, all'interno delle quali vengono rappresentate sia da donne che da uomini, per la prima volta le artiste vedono le proprie opere stimate e pagate quanto quelle dei loro corrispettivi colleghi.

Contemporaneamente, la situazione europea vive una condizione di arretratezza rispetto agli Stati Uniti, a causa di ritardi legislativi e sociali differenti da paese a paese. In generale, in Europa, il mercato dell'arte sembra mantenere una certa dose di diffidenza nei confronti delle artiste, che appaiono lasciate in disparte. Secondo Corgnati, l'inefficace sviluppo di un movimento femminista che si dimostrasse pari a quello americano, sommato all'assenza di *Women Studies*, avrebbe determinato una minore visibilità delle artiste europee fino, almeno, agli anni Novanta. Paradossalmente, il contemporaneo sviluppo e aumento di studi americani sull'argomento avrebbe penalizzato la loro carriera gettandole ancor più nell'ombra.¹³⁸ Anche in Europa l'*effervescenza* del movimento politico femminista trova sfogo soprattutto nella performance, in merito si dimostrano emblematiche le parabole artistiche di Marina Abramovic, Gina Pane, Rebecca Horn, VALIE EXPORT, Annette Messager, ecc. A differenza delle colleghe d'oltreoceano, le artiste europee tendono a lavorare sul corpo destrutturandolo, eliminando pezzo per pezzo le caratteristiche che corrispondano al singolo genere sessuale e dando vita a un essere tendenzialmente neutro (*de-connotato*), che secondo Corgnati risulterebbe antesignano del *post human* e dei *cyborg* anni Novanta. Un altro elemento che per la studiosa contraddistinguerebbe le artiste europee risiede nella dimensione narrativa, che rispetto a quella americana – costruita attraverso supporti mediatici e strumenti pubblicitari – sembra iniziare come un lavoro più privato e

¹³⁶ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé*, op. cit., 2006.

¹³⁷ M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, op. cit., 2004.

¹³⁸ *Ibidem*.

«*povero di mezzi*». Pasinati ricorda però che, in Italia, artiste attive nell'ambito della poesia visiva come Ketty La Rocca e Lucia Marcucci già negli anni Sessanta affrontavano con lucidità, ironia e «*straordinario tempismo*» le tematiche della rappresentazione stereotipica e stereotipata del femminile nei *mass media*, in un'atmosfera artistica sagacemente impegnata a risemantizzare il rapporto tra i concetti di donna, arte e creatività.¹³⁹ L'*Autoritratto* delle artiste, secondo Trasforini, dagli anni Settanta fino agli anni Novanta si manifesta nella messa in scena di un corpo politico, in quello che la studiosa definisce un «*teatro di rappresentazione del 'femminile culturale'*», il quale viene mimato e contemporaneamente, per mezzo della sua stessa riproduzione, denunciato.

In Italia, le questioni politiche hanno una fortissima influenza sulla vita privata e culturale del paese e si sviluppa un forte interesse per il sociale, che sembra favorire quegli artisti che dimostrano particolare attenzione al rapporto con il pubblico¹⁴⁰ a fronte del sempre maggiore coinvolgimento emotivo di quest'ultimo dopo la nascita della *performance*. Questo, secondo Corgnati, potrebbe avere comportato la messa in disparte di coloro che si sono rivelate più sensibili e inclini a una dimensione privata e soggettiva. Corgnati sostiene inoltre che anche le artiste che si sono dedicate alle questioni della società contemporanea, e al ruolo storico-sociale interpretativi all'interno, abbiano preferito spostare l'attenzione più sui contenuti che non sulla creazione di un inedito linguaggio artistico. De Cecco, d'altro canto, sostiene che in Italia una delle più grandi ripercussioni del «*prevalere dell'aspetto politico in ambito culturale*» sia stata quella di avere favorito una maggiore concentrazione sul problema dell'essere donna e sulla condizione femminile, piuttosto che sullo sviluppo e sul riconoscimento di nuove linee di espressione artistica.¹⁴¹

Il contesto italiano risulta particolare nel suo genere perché, rispetto ad altri contesti culturali, ha sviluppato una maggiore marginalità dell'esperienza artistica *femminile* come conseguenza dei motivi socioculturali che avrebbero favorito una

¹³⁹ M. Pasinati, *Grandi artiste, ipotesi di genealogie femministe*, op. cit., 2014.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee*, op. cit., 2002.

presunta *scarsità* di artiste. Tale *scarsità* sarebbe sintomo e al contempo prodotto delle difficoltà d'accesso alla formazione, d'inserimento nel mondo del lavoro e di conciliazione tra carriera e famiglia, aspettative sociali e vita privata. La formicolante attività culturale di radice politica degli anni Settanta ha dato vita a numerose *mostre-ghetto* – come per esempio *Il complesso di Michelangelo* alla galleria Giulia di Roma nel 1976, organizzata da Simona Weller – o alla pubblicazione di riviste specializzate, come *Grattacielo. Occhi di donna sul mondo*, le quali, tuttavia, non hanno lasciato in eredità tracce significative per la memoria collettiva.¹⁴²

In realtà, Giovanna Zapperi dichiara che quello della scarsa presenza di artiste italiane sia un mito da sfatare, insieme a quello del mancato, o tardo, incontro tra arte e femminismo in Italia.¹⁴³ In una recensione dei libri *Arte, femminismo e fotografia in Italia* di Raffaella Perna e *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta* di Marta Seravalli, afferma che il presupposto che accomuna i due volumi è la constatazione della *sorprendente tempestività* delle esperienze italiane nel contesto internazionale. Spiega Zapperi: «*Si tende troppo spesso a dimenticare che l'emergere di una coscienza femminista nel mondo dell'arte è stata ovunque un fatto minoritario e marginalizzato perché entrava in conflitto con tutto quell'apparato mitico-istituzionale che metteva al centro la figura dell'artista maschile, la sua originalità e virilità*».¹⁴⁴ Secondo la storica tale affermazione rimarrebbe valida anche se applicata agli Stati Uniti, sovente evocati come virtuoso termine di paragone e dove, certamente, le esperienze artistiche femministe ottennero maggiore visibilità e rilevanza. Caterina Iaquina spiega come in ambito artistico, negli anni Settanta, il rapporto-scontro tra lavoro teorico femminista e «*forme del sapere rappresentate dal presidio teorico maschile*»¹⁴⁵ dia luogo a incessanti interrogazioni e a una feconda pluralità di interazioni tra artiste, storiche, critiche, curatrici e studiose. La stesura del manifesto di Rivolta Femminile (1970),

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ G. Zapperi, *Il linguaggio oltre il rimosso*, op. cit., 2014.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, op. cit., 2022, pp. 939-955.

ricorda Iaquina, aveva significato per Lonzi *in primis* il passaggio inaugurale verso un nuovo orientamento teorico.

In controtendenza rispetto alla maggioranza dei movimenti europei e americani, il femminismo in Italia ha assunto una posizione «*antagonista*» rispetto al modello emancipazionista e *garantista* affermatosi nelle società liberali occidentali dalla fine del XIX secolo.¹⁴⁶ Esso avrebbe svolto un'azione di critica radicale nei confronti dei propositi di conquista di uguaglianza giuridica e di parità formale, scorgendo nelle istituzioni atteggiamenti paternalisti. Molti gruppi del neofemminismo, come spiega Perna, si sono schierati contro le leggi di protezione delle donne varate a partire dai primi anni Settanta perché in esse riconoscevano l'idea, implicita, che la cura domestica e familiare fosse un dovere sociale riservato alle donne. Inoltre, dietro al concetto di emancipazione perseguito mediante queste forme politiche di protezione, intuivano un modo per «*ratificare la presunta debolezza del sesso femminile*» e contemporaneamente promuovere un doppio ruolo di lavoratrice e *angelo del focolare*. Il neofemminismo italiano muoverebbe così sulla base dell'assioma che la differenza non richieda tutela o protezione, bensì semplice *diritto di esistenza*. Perna sottolinea quanto, ai fini di operare un'autentica critica al sistema maschile allora dominante, fosse avvertita la necessità di allontanarsi dallo stesso, mettendo in atto forme di separatismo e dando vita a gruppi, sovente di dimensioni ridotte, in cui sperimentare la pratica dell'autocoscienza. Soltanto nella seconda metà degli anni Settanta, si assiste invece a quello che appare come un avvicinamento, da parte di numerosi gruppi militanti, alle istituzioni e alle organizzazioni femminili dei partiti della Sinistra storica.¹⁴⁷ Inoltre, a sottolineare l'apporto dell'esperienza femminista internazionale all'interno del contesto artistico italiano, Perna ricorda il rilevante numero di artiste straniere impegnate sul fronte della ricerca sull'identità femminile stabilitesi in Italia: Suzanne Santoro, Stephanie Oursler, Verita Monselles, Iole de Freitas, Nicole Gravier, *ecc.*

Progettare mostre di sole donne negli anni Settanta appariva una tappa fondamentale nel disegno del percorso femminista, da un lato per restituire la

¹⁴⁶ R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, op. cit., 2013.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

dovuta attenzione ad artiste fino ad allora marginalizzate, dall'altro per rivendicare finalmente uno spazio in cui «*comprovare e condividere quel sofferto processo di emancipazione attraverso l'arte e i suoi linguaggi*». ¹⁴⁸ Certo è che, per quasi tutta la durata del decennio, le artiste italiane si dimostrano più renitenti all'idea di esporre le proprie opere all'interno di mostre collettive femminili o femministe e De Cecco, a tal proposito, riflette sulle parole espresse da Vergine in un articolo del 1977:

«Lea Vergine indica l'avvenuto superamento della fase più difficile per le artiste perché constatata che esse sono meno spaventate rispetto a qualche anno prima – e sottolinea il 'meno', non la scomparsa dello spavento – dall'affrontare la posizione faticosamente raggiunta in un mondo gestito dagli uomini. In effetti il timore del giudizio dall'esterno e il timore che l'associarsi tra donne possa portare a un'esclusione definitiva dal dibattito intellettuale hanno probabilmente giocato un ruolo non secondario nel rallentare fino alla paralisi, in Italia, le occasioni di confronto e di lavoro condotte autonomamente dalle artiste». ¹⁴⁹

Anche Corgnati individua in questo *timore* una vera costante del caso italiano, dalla quale dipenderebbe anche un approccio più riservato destinato al rapporto con il proprio corpo. ¹⁵⁰ L'arte femminile italiana, *schacciata* dalla «*dichiarata diffidenza del politico nei confronti del privato*», soffrirebbe dunque di un'atmosfera artistica e culturale più dimessa rispetto alle esperienze americane o di altre zone d'Europa, in cui trionfano l'aggressività e/o l'esibizionismo della corporeità. A parere di Corgnati, le caratteristiche delle artiste italiane che mirano a mettere in mostra la propria specificità di soggetto autonomo (e non in quanto appartenente alla *comunità femminile*) sono: una carente attenzione al corpo e al suo linguaggio, una quasi totale assenza di performance e la preferenza per l'impiego di «*filtri*» come la scrittura, esperienza cruciale per le artiste italiane. Pur riconoscendo l'esistenza degli orientamenti artistici più disparati, la storica e critica d'arte riscontra un'eccezionale concentrazione d'interessi per la pratica della '*scrittura*'. Termine da intendersi nella sua accezione più ampia possibile e sotto la cui categorizzazione

¹⁴⁸ C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni*, op. cit., 2022.

¹⁴⁹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee*, op. cit., 2002.

¹⁵⁰ M. Corgnati, *Artiste*, op. cit., 2004.

Corgnati accomuna artiste diversissime, tra cui Carla Accardi – attiva partecipe della militanza femminista e tra le fondatrici del gruppo Forma degli anni Quaranta, punto di riferimento per le successive ricerche astratte internazionali – per la quale s'intende *scrittura* la ripetitività e la modularità del segno grafico, le cui ricerche sulla struttura, sul colore e sulla forma darebbero vita ad una scrittura «*ridotta all'osso*».¹⁵¹ Anche per le artiste della generazione successiva la scrittura «*illeggibile*» (Corgnati) sembra riconfermarsi un'ossessione: alcune sono particolarmente impegnate sul piano politico come Dadamaino¹⁵², che negli anni Settanta attraversa l'adesione a gruppi di estrema sinistra e la fase più *personale* della sua ricerca. A proposito di artiste che si sono riservate maggiori libertà e dagli esiti meno '*rigorosi*', come Tomaso Binga (pseudonimo di Bianca Menna), Corgnati ricorda le parole di Mirella Bentivoglio, che ha studiato a lungo la loro produzione e ha osservato come la scrittura venisse intesa soprattutto come «*discorso corporeo [...] prelinguistico*», «*sorta di liberazione dal linguaggio della schiavitù del senso e di ritorno all'origine, alla valenza ancestrale della traccia che è anche la memoria del corpo, riappropriazione della gestualità*». Bentivoglio afferma che la donna non ha Storia, di conseguenza il suo *testo* corrisponderebbe alla registrazione dei propri «*ritmi interiori*» e, «*in quanto tale, sfiora l'universalità a monte del linguaggio codificato, quindi a monte della cultura 'maschile'*».¹⁵³ Le ragioni di una maggioranza femminile all'interno di questi gruppi di ricerca, per Corgnati, sarebbero da ricercare nel fatto che l'atmosfera di impegno politico e la predisposizione polemica che contraddistingueva la loro pratica artistica rendevano possibili un maggiore ascolto e una sincera attenzione nei confronti della condizione femminile.

In questo contesto si iscrive la sezione curata da Mirella Bentivoglio dal titolo *Materializzazione del linguaggio* all'interno della Biennale di Venezia del 1978 (*Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*). La mostra coinvolge ben tre continenti, compie una ricerca temporale che risale ai primi decenni del secolo e prende in considerazione i più disparati modi di utilizzo del referente linguistico,

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

dalla poesia lineare a quella di ricerca, dalla storia dell'arte alla linguistica. Il fatto che la rassegna ospiti solamente artiste, dal punto di vista di Bentivoglio, mette in luce una tensione doppiamente giustificata: «è l'accerchiamento dell'opposto o l'avvicinamento al complementare?». ¹⁵⁴ L'artista verbovisiva e curatrice osserva che, se le donne in passato riuscirono a distinguersi, non fu attraverso le attività che richiedevano la lavorazione dei materiali (pittura e scultura), ma nell'uso del più «impalpabile», smaterializzabile dei codici, ovvero il linguaggio. La poesia visuale comprende numerose sfaccettature: la poesia concreta, logoiconica, spazialista, simbiotica e scritturale. Queste nuove forme di espressione poetica costituiscono per la donna il punto di incontro tra il patto sociale, *Logos* (linguaggio e legge) e la donna nel suo significato biologico di *Mater* (materia-madre, origine), ossia le due diverse entità che, nel corso della storia, sono state separate nei due principi di maschile e femminile. Il titolo, *Materializzazione del linguaggio*, è stato appunto voluto per evidenziare la radice *MATER*- come a implicare che la nuova poesia rappresenti la riappropriazione da parte della donna di ciò che, insieme all'uomo, ha elaborato sin dagli esordi della sua esistenza: il linguaggio, disciplinato dall'universo maschile e in seguito strumentalizzato per rinchiuderla in ruoli di dipendenza e passività. ¹⁵⁵

Bentivoglio dichiara che, in Italia, alle *Mostre-Ghetto* va riconosciuto il fatto di avere permesso la diffusione e la conoscenza della qualità del lavoro delle artiste, attivando scambi di informazione che hanno rimediato alla loro mancata autopromozione. ¹⁵⁶ L'ipotesi che avanza Trasforini è che la ricerca sul linguaggio fosse strettamente collegata alla transizione sociale e culturale che stava

¹⁵⁴ M. Bentivoglio, *Post Scriptum, Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra a cura di A. M. Fioravani Baraldi e M. Bentivoglio, VIII Biennale Donna, Palazzo Massari, Ferrara, Siaca arti grafiche, Cento, 1998.

¹⁵⁵ M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio* in XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo a cura di Z. Kraus, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1978, p. 244.

¹⁵⁶ M. Bentivoglio, *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, op. cit., 1998, p. 3-4: "Le 'Mostre-Ghetto' degli anni '70 hanno portato frutto. Hanno permesso di far concentratamente conoscere la qualità del lavoro femminile e hanno attivato scambi di informazioni. Forse l'espressione derisoria con cui questo tipo di esposizioni venne battezzato si codificherà in segno positivo come le definizioni di Impressionismo e Cubismo, che, nate da ironizzazioni critiche, entrano a pieno diritto nel nobile vocabolario della storia dell'arte. Senza alcun timore per chiamarle così, aggiungerò che le Mostre-Ghetto (a cui dal '71 anche io mi dedicai assiduamente a livello critico-organizzativo) diedero prova anche delle capacità propositive delle artiste, una volta che queste fossero 'stanate' e collegate".

interessando quegli anni, la studiosa definisce queste artiste «*decostruzioniste ante-litteram*» per un legame da lei individuato tra le tecniche di montaggio/smontaggio di segni e immagini della poesia visiva e le pratiche decostruzioniste dell'arte tipiche dell'età post-moderna, intendendo con *decostruzione* la strategia di chi produce arte e si interroga sulla propria posizione all'interno del linguaggio, dichiarando «*da dove parla*» e creando così una distanza tra spettatore e testo, mettendo in discussione la posizione di chi osserva. Il lavoro di queste artiste nasce in un'epoca di profondo cambiamento del linguaggio mediale: in Italia, la crescita e la diffusione di nuovi media come cinema, tv e pubblicità creano le condizioni per una rapida modernizzazione e la poesia visiva compie l'operazione esattamente opposta, utilizzando le immagini in modo dissacratorio. Ad accomunare le artiste per Trasforini sarebbe l'appartenenza generazionale, soprattutto la condivisione di una comune esperienza storico-sociale che inciderebbe sui propri comportamenti e sulle proprie scelte. La comunità delle loro esperienze si traduce in emancipazione individuale attraverso l'arte, all'interno del contesto sociale italiano e della sua modernizzazione nel secondo dopoguerra (nascita della cultura dei consumi, crescita delle città, espansione dei *mass-media*, nuova attenzione legata ai fenomeni del sesso). Con il venire meno delle barriere formali (accesso alle professioni e scolarizzazioni in classi miste) sono le prime ad essere sottoposte a una competizione con l'altro sesso e, secondo Trasforini, non danno vita a vistosi comportamenti collettivi ma sperimentano forme di emancipazione individuali e solitarie.¹⁵⁷ Non a caso, in Italia il femminismo attraversa esplicitamente il lavoro di alcune, implicitamente quello di altre e per nulla quello della maggioranza. L'emancipazione è ribadita come evento individuale anziché vissuto all'interno di un percorso collettivo e, rispetto alle trasformazioni avvenute, più di un'artista ribadisce il proprio distacco – se non il proprio sospetto – nei confronti di pratiche separatiste.

Un'altra arena privilegiata per l'articolazione delle tematiche *femminili* o femministe è tradizionalmente costituita dalla fotografia, campo particolarmente fertile per la sperimentazione identitaria. L'uso di questo *medium* permette alle

¹⁵⁷ Trasforini, *Donne d'arte*, op. cit., 2006.

artiste una maggiore libertà rispetto ad altri supporti, investiti di una tradizione più consolidata alle spalle.¹⁵⁸ È proprio per mezzo della fotografia che si dispiega quel «*teatro delle identità*» che, su scala internazionale, costituisce una delle specificità distintive delle sperimentazioni di questi anni: si pensi ai *tableaux* fotografici di Verita Monselles o alle autorappresentazioni collettive di Marcella Campagnano. La riflessione sui ruoli di genere che viene così a delinearsi prende le mosse dall'analisi dei meccanismi della «*reificazione*» dell'identità femminile, promossi dalla pubblicità e mediati dalla cultura di massa. Il rapporto tra immagine e linguaggio è, invece, uno dei temi al cuore delle ricerche di artiste come Cloti Ricciardi, Ketty La Rocca o Stephanie Oursler. Come rilevato da Perna, la contestazione del linguaggio – attraverso il ricorso a gesti e immagini nella formulazione di un *riscatto discorsivo* – rappresenta un tema centrale per le artiste che considerano la parola scritta come «*uno strumento del dominio patriarcale*». Questa critica del linguaggio assume rinnovata importanza se letta alla luce della centralità della parola scritta nella storia del femminismo italiano, spesso restituito dalle memorie come un movimento focalizzato soprattutto sulla parola e sulla poesia, tralasciandone la dimensione visuale e il suo rilievo.

Gli anni Settanta sono l'età dell'impegno femminista di Carla Lonzi, delle mostre antesignane di Romana Loda e della maturazione dell'esperienza sia artistica che curatoriale di Mirella Bentivoglio. La sua parabola è certamente non comune, come afferma Corgnati: «*quella della Bentivoglio è una posizione rara se non unica, vissuta con consapevolezza e rivendicata come valore, forma di creatività più complessa e matura*».¹⁵⁹ In qualità di artista ma anche di tecnica, per anni si dedica a ricerche sulla creatività femminile, organizzando mostre di sole artiste e rivestendo la duplice posizione di critica e, soprattutto, di artista tra artiste:

«Per me è la stessa cosa fare un'opera o fare una mostra collettiva. C'è un'elaborazione dei rapporti, perché io metto in atto dei rapporti. [...] Erano tutte da stanare. Io, nelle mie possibilità, quelle che ho potuto, le ho stanate... La voce pubblica della donna era tabù, soprattutto in quelle della mia generazione riconosco continuamente... che c'è ancora un

¹⁵⁸ G. Zapperi, *Il linguaggio oltre il rimosso*, op. cit., 2014; R. Perna, *Arte, femminismo e fotografia in Italia*, op. cit., 2013.

¹⁵⁹ M. Corgnati, *Artiste*, op. cit., 2004.

tabù... con delle cancellazioni incredibili. C'erano delle donne che si facevano male ogni volta che avevano una mostra. Non lo facevano apposta, era l'inconscio... Perché le donne lavoravano e facevano di tutto per non farsi conoscere o perlomeno non se ne preoccupavano. È vero che è molto più difficile lavorare se si è delle donne, è vero che c'è una maggiore invidia da parte degli uomini se una donna si afferma, però è anche vero che... è la donna stessa che non se ne curava, lo faceva perché le piaceva, perché voleva fare queste cose, non si dava da fare, spesso non si collegava con i gruppi». ¹⁶⁰

La sezione da lei curata all'interno della Biennale di Venezia del 1978 comprende ottanta artiste provenienti da Brasile, Canada, Cecoslovacchia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Jugoslavia, Polonia, Portogallo, Spagna, Stati Uniti e Unione Sovietica. La sua mostra ingloba un settore ben definito dell'arte, ossia quello della poesia visiva, termine-ombrello che incorpora poesia concreta, poesia spazialista, poesia logoiconica, simbiotica e scritturale. Nonostante l'elevato numero di donne inclini a praticare questa forma d'arte, Bentivoglio tiene a precisare che, in essa, il rapporto numerico tra artisti ed artiste è uguale a quello che si ritrova in altri ambiti di ricerca. La rassegna non è impostata sull'inasprirsi della *lotta tra i sessi* di quegli anni, ma, più tatticamente, sulla presa di coscienza da parte delle artiste della propria identità di donne. ¹⁶¹ Nel 1998, Bentivoglio collabora all'ottava Biennale Donna di Ferrara, dal titolo *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, dedicandosi al medesimo tema come sorta di completamento al lavoro di una vita intera. All'interno della mostra, sono esposte solo opere realizzate in Italia, da artiste straniere residenti o da italiane residenti all'estero, nell'arco di tempo che intercorre in questi decenni. Dal 1971, l'artista e critica d'arte si è sempre occupata delle *mostre-ghetto*, a suo parere fondamentali per la conoscenza e la promozione culturale delle capacità artistiche femminili e per l'avvio di fecondi scambi di informazioni. Corgnati paragona l'attività professionale di Bentivoglio a quella di Barbara Kruger, entrambe avrebbero scoperto e conquistato gradualmente il proprio personale linguaggio artistico attraverso lo studio della teoria dell'arte. A differenziarle, è l'incolmabile divario tra Italia e Stati Uniti: l'importanza e la celebrità di cui gode Kruger non è

¹⁶⁰ M. Bentivoglio, *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, op. cit., 1998.

¹⁶¹ M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, op. cit., 1978, p. 244.

neanche lontanamente equiparabile a quella di Bentivoglio, per la quale lo sviluppo di una carriera parallela, di artista e di critica, in Italia è sempre stato ostacolato dal mancato riconoscimento del valore del suo originale operato.

1.5 Gli anni Ottanta e Novanta

In questa sezione tratterò degli anni Ottanta, ingiustamente noti come gli anni del *riflusso* e, invece – per quanto concerne l’attivismo politico – teatro di importanti esperienze rimaste semiconosciute, anche a causa dell’idea dominante che vede il decennio come caratterizzato dal *disimpegno*. Anche qui comincerò dal contesto americano per poi approdare a quello italiano e alle sue peculiarità. Agli inizi degli anni Ottanta, negli Stati Uniti, si registra una sorta di inversione di percorso lungo la parabola del movimento femminista e del fenomeno di crescita delle artiste. Corgnati individua come possibile concausa l’imporsi del gusto per il neoespressionismo di matrice europea, considerato anche dal critico Calvin Tomkins una pittura *machista* ed esclusivamente dominata da figure maschili. Nonostante le artiste in America rappresentino ormai il 40% del panorama attivo nelle arti visive, alla fine degli anni Ottanta il guadagno medio di un’artista è di 5700 dollari l’anno, contro i 13000 del reddito medio di un collega, e la situazione sembra essere del tutto simile a quella attestata prima degli anni Settanta.¹⁶² Non appare dunque una coincidenza la nascita di gruppi e di collettivi come quello delle Guerrilla Girls (1985), nate come «*coscienza nel mondo dell’arte*»; a discapito dell’allentamento dell’attivismo collettivo diagnosticato da Corgnati. Compagnia di artiste che decidono di rimanere nell’anonimato per protestare contro le discriminazioni che hanno luogo nel sistema dell’arte, le Guerrilla Girls utilizzano mezzi del decennio precedente – cartelloni pubblicitari, volantini, *ecc.* – ricchi di informazioni sarcastiche contro un maschilismo imperante denunciato sulla base di dati obiettivi. Profondamente convinte che le istituzioni che non espongono il lavoro delle artiste e/o di artisti di diverse etnie non raccontino autenticamente la

¹⁶² F. Timeto, *L’arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, op. cit., 2005, p. 129-154.

storia di una cultura, dichiarano fieramente il proprio essere sovversive e desiderano confrontarsi con il pubblico attraverso verità che ritengono shockanti, nella speranza di produrre attivamente un cambiamento a livello della coscienza sociale.¹⁶³ Anche in altre realtà ci si dedica alla protesta e alla contestazione, ma le artiste sembrano sviluppare una tendenza alla *specializzazione* e alla «*appropriazione*»¹⁶⁴ di alcuni settori particolari della creatività – come la *Public Art* e la *New Media Art* – che prevedono multidisciplinarietà nell'esecuzione.

A partire dagli anni Settanta, sempre più artiste cercano di toccare nodi cruciali dell'esperienza storico-sociale a partire dalla propria *personale* esperienza del mondo, e sviluppando uno sguardo sia critico che autocritico che non esaurisce la propria spinta propulsiva nell'arco del decennio. L'autocritica trova le proprie origini, appunto, quando negli anni Settanta performer e *body artist* nel processo di *riappropriazione del proprio corpo* erano alla ricerca di idee cui ispirarsi per la costruzione di una nuova iconografia del *Soggetto*, e negli anni Ottanta dilagano i riverberi creativi di tale fenomeno. La ricerca di un'artista quale Cindy Sherman, secondo Corgnati, sarebbe un'evoluzione diretta della *body art*, compiutasi in uno strumento mediatico, ironico e dalla forte saturità sociale. L'uso e l'esposizione del proprio corpo non sono più strumenti per *liberarsi*; bensì per mostrare quanto il concetto di identità – soprattutto *femminile* – si riveli ormai problematico e sfuggente. Appropriandosi di qualsiasi immagine, ruolo o stereotipo estraniati dai media, «*in un'interminabile galleria di maschere drammatiche*» (Trasforini), Sherman dimostra come l'identità sia ridotta a una costruzione, ovvero a una «*falsificazione*» secondo una pratica che Corgnati definisce tipicamente postmoderna. Su questa scia, si procede nel tentativo di smitizzare l'immagine della *Wonder Woman* creata negli anni passati: Barbara Kruger, per esempio, utilizzando immagine e parola, concentra la sua attenzione sul linguaggio rielaborando le sperimentazioni accumulate come *graphic designer*, *art director* e teorica d'arte.¹⁶⁵ In opere come *Untitled (We Have Received Orders Not to Move)* (1982), secondo Trasforini, Kruger esorcizzerebbe e denuncerebbe la «*agorafobia socialmente*

¹⁶³ M Corgnati, *Artiste*, 2004, op. cit.; E. De Cecco, *Kathe, Frida e le altre*, in J. Perna, *Guerrilla Girls. Sotto la maschera*, Lit Edizioni S.r.l. Castelvecchi, Roma, 2018.

¹⁶⁴ M. Corgnati, *Artiste*, op. cit., 2004.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

imposta»¹⁶⁶ alle donne attraverso l'invito – implicito ed esplicito – ad occupare poco spazio sociale, lo stesso che avrebbe prodotto «*corpi a competenza limitata e sorvegliata*».¹⁶⁷

Federica Timeto sostiene che, negli anni Ottanta, la problematica femminista riveli l'insufficienza di un'arte che tratti della condizione e dell'esperienza delle donne «*limitando il femminile a livello di contenuto e lasciando intatta la questione cruciale dell'enunciazione*»¹⁶⁸ tanto sul piano della pratica artistica, quanto su quello dell'elaborazione teorica. La storia e la teoria dell'arte femministe, continua la studiosa, esaminano le conseguenze della rappresentazione stereotipica e ideologica del femminile, sortendo l'effetto di lanciare come una sfida a quelle aree «*tradizionalmente considerate non sociali*», come la dimensione privata della femminilità o l'arte intesa come espressione individuale indipendente. L'apertura e la *processualità* della pratica artistica vengono rivestite di maggiore rilievo, in un passaggio dall'analisi del «*soggetto della produzione*» all'analisi della «*produzione del soggetto*». Le iscrizioni socialmente e culturalmente specifiche del *femminile* sono infatti esse stesse costitutive di ideologia e «*produttrici di soggettività*»: già per Griselda Pollock, ricorda Timeto, la presenza ricorrente di alcuni topoi nelle opere delle artiste era da ricondurre a una specifica «*configurazione storica della differenza sessuale*». Alla luce di ciò, il discorso femminista sull'arte impiega strategie d'analisi e strumenti metodologici incessantemente sottoposti a un processo di interrogazione autoriflessivo, ai fini di delucidare le condizioni storiche e materiali che plasmano le relazioni «*tra cultura e politica, conoscenza e potere*».¹⁶⁹ Le strategie di intervento negli spazi pubblici – per esempio di artiste come Jenny Holzer o Barbara Kruger, o di gruppi come le Guerrilla Girls o WAC (Women's Action Coalition) – strumentalizzano il linguaggio per rendere manifesto come i discorsi siano sempre situati all'interno di un contesto – quello dei campi di

¹⁶⁶ M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile. Una riflessione su corpi di genere, violenza e spazio*, op. cit., 1999, pp. 191-211: La studiosa spiega come la percezione della propria vulnerabilità sia un fenomeno fortemente condizionato dal genere, e individua la maggiore paura delle donne rispetto allo spazio esterno come conseguenza della discrepanza retorica tra la «*geografia della paura*» e quella «*della violenza*».

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ F. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, op. cit., 2005, p. 129-154.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

utilizzazione, di esperienza, di esercizio, *ecc.* – e come, di conseguenza, essi producano degli effetti materiali sui corpi per mezzo di una ricezione che può essere anche *passiva* o interiorizzata.¹⁷⁰ Secondo Timeto, le opere delle artiste degli anni Ottanta dimostrerebbero una più intensa e complessa consapevolezza del ruolo personale dell'artista, all'interno del sistema arte e più genericamente in ambito culturale, estendendosi all'intera società. Trasforini sostiene che le origini della «*tensione alla mentalizzazione del corpo*» siano da rintracciare proprio in questo decennio, in lavori «*iconoclasti*»¹⁷¹ che conducono ad una crescente interiorizzazione e dematerializzazione.

In Italia, la situazione non si discosta molto da quella americana: all'inizio del decennio prende forma una fase tradizionalmente considerata *di riflusso*, conseguente a un rapido abbandono, nei circuiti più ufficiali e *mainstream*, dell'impegno politico e delle tematiche più propriamente *femminili*. Nonostante il virtuoso inizio tracciato da *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (Palazzo Reale, Milano, 1980), la forza propulsiva scaturita dal fenomeno d'interesse nei confronti della scrittura e di tutte le manifestazioni del concettuale sembra esaurirsi a favore di una riproposizione della pittura e del figurativo. Lea Vergine inizia a progettare la sua impresa già nel 1975, costituendo «*un raro esempio nazionale di ricerca di genere*»¹⁷² e intraprendendo un grosso lavoro di ricognizione di personalità artistiche da lei definite «*suicidate*» e «*annegate*» in un terreno caduto «*al di fuori della memoria storica*». L'insofferenza nei confronti di eventi precedenti e coevi, assimilabili al fenomeno delle mostre-ghetto, la anima a realizzare una rassegna che non si limiti a una mera elencazione di nomi accomunati dalla sola peculiarità di essere *donne*, «*a metà strada tra dato antropologico e romanzeria*».¹⁷³ A fronte dell'assenza delle artiste dalle storie dell'arte e del monopolio maschile del discorso critico¹⁷⁴, appare infatti fondamentale la

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé*, op. cit., 2006.

¹⁷² G. Bertolino, *Il lavoro del nostro corpo e l'opera delle nostre mani. Intervista all'artista e racconti di ruolo*, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte*, op. cit., 2006, pp. 153-159.

¹⁷³ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, Comune di Milano – Ripartizione cultura, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1980.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

promozione di iniziative che siano contrassegnate da una concreta ricerca di un'identità culturale *femminile*. Il limite più ingombrante alla realizzazione del progetto è rappresentato dall'impossibilità di affidarsi a interlocutori, interlocutrici o precedenti ricerche scritte: secondo Vergine, infatti, nessun altro argomento possiederebbe una letteratura tanto deficitaria. In questa particolare circostanza, il suo lavoro di storica dell'arte si svolge spogliando archivi e attraverso lunghi viaggi alla ricerca di superstiti delle avanguardie storiche da intervistare, nel determinato proposito di rintracciarle e raccogliere più informazioni possibili. L'impostazione data alla mostra e al catalogo diventa una sorta di «atto di giustizia storico» – oltre qualsiasi settorializzazione estremista – e suscita, ciò nonostante, quelle perplessità che si registrano tipicamente nel contesto italiano, tanto da parte di chi avrebbe dovuto organizzare la rassegna, quanto da parte delle sue protagoniste.¹⁷⁵

Onde evitare possibili disordini nella narrazione storica e dare maggiore rilievo a testimonianze che, se isolate dal contesto, apparirebbero forse sbiadite, Vergine nel catalogo della rassegna utilizza come chiave di lettura l'appartenenza delle artiste a gruppi e movimenti artistici nella loro successione temporale; mentre attraverso il rifiuto di elenchi tradizionali evidenzia la presenza di artiste non come *seguaci* ma come forza trainante degli stessi. Trattando di artiste marginalizzate dal loro contesto, non paventa mai l'ipotesi di una ricerca formale artistica *femminile* da contrapporre a una *maschile*. Vergine non si professa femminista e, anzi, sul movimento esprime più volte le proprie personali riserve; tuttavia, «nonostante la sua severità e il suo apparente generale distacco»¹⁷⁶, si dimostra in grado di cogliere lo *Zeitgeist* del suo tempo. Non rinuncia ad occuparsi di tematiche legate

¹⁷⁵ La lettera in cui Dorothea Tanning declina il suo rifiuto a prendere parte alla mostra è inclusa e pubblicata nel catalogo della mostra: “[...] Davvero, con la migliore buona volontà, io non posso, in tutta coscienza, partecipare ad una mostra, la quale non si occupa che della metà degli esseri (le donne) escludendo l'altra metà (gli uomini). D'altronde, supponiamo che io non sia realmente donna? Mi sembra che per un progetto come il Suo, un esame medico s'imponesse. Soprattutto in questo momento in cui l'impostura risorge e in cui una donna supposta tale può essere rivelata... un uomo! Creda, signora, se i miei quadri hanno figurato nelle mostre di donne, io ne sono totalmente all'oscuro. Ahimè! Come impedirlo? [...]”. Da *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, cat. a cura di L. Vergine, 1980, op. cit., p. 276.

¹⁷⁶ P. Ugolini, *Lea Vergine: “L'arte non è faccenda di persone per bene”*, in *Exibart*, 23 ottobre 2020.

alla *questione di genere* e, come visto precedentemente, tenta anche di riconoscere ed individuare uno *specifico* nell'arte delle artiste, ma sempre mantenendo una buona dose di circospezione a riguardo. Certo è che la curatrice di *L'altra metà dell'Avanguardia 1910-1940* per mezzo della sua attività critica e storiografica riporta alla luce le opere di alcune artiste oggi considerate *mainstream*, prima tra tutte Carol Rama. Difatti, tale inedita collettiva anticipa significativamente la riscoperta mercantile del talento delle artiste che permea il tempo presente.

Accanto all'ambiziosa ricostruzione delle Avanguardie storiche a carattere *femminile* operata da Vergine in apertura del decennio, si configura tuttavia un ritorno all'ordine e alla figurazione, avvertito come «*necessario*».¹⁷⁷ Si affermano la *Transavanguardia*, guidata da Achille Bonito Oliva (che, come ricorda Corgnati, non annovera al suo interno una singola artista), i *Nuovi nuovi* di Renato Barilli e gli *Anacronisti* di Maurizio Calvesi; mentre i gruppi femminili e/o femministi sono in grado di continuare la propria attività di ricerca solo in ambienti meno ufficiali.¹⁷⁸ Per Corgnati, tutto ciò avrebbe come conseguenza, o almeno contribuirebbe ad alimentare, la progressiva rarefazione delle artiste e una diminuzione delle presenze femminili presso le esposizioni più significative. Tra le «*attività isolate*» (Iaquinta) di artiste che continuano a lavorare in questo mutato contesto avvalendosi di spazi non istituzionali e di rassegne internazionali, varrà la pena ricordare il Gruppo Immagine di Varese¹⁷⁹ e il gruppo Metamorfosi¹⁸⁰, costituitisi rispettivamente nel 1974 e nel 1977. L'Italia certamente non dà vita a gruppi eversivi come le Guerrilla Girls, né ad una critica disposta a rilevare puntualmente il fenomeno. Anche secondo De Cecco la percepita *scomparsa* delle artiste dal panorama artistico (sia a livello nazionale che internazionale) è da considerare connessa a questo diffuso ritorno a pittura e figurazione.¹⁸¹ È tuttavia in questa composita atmosfera culturale

¹⁷⁷ C. Iaquinta, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, op. cit., 2022, pp. 939-955.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Stabilmente composto negli anni da Milli Gandini, Mariuccia Secol, Silvia Cibaldi, Clemen Parrocchetti e Maria Grazia Sironi e fondato nel 1974.

¹⁸⁰ Sorto intorno a Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi (E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984*, op. cit., 2012).

¹⁸¹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile dagli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, op. cit., 2002.

che – in una piccola realtà provinciale come Ferrara, con il supporto dell'amministrazione locale – si inserisce l'istituzione della Biennale Donna, inaugurata nel 1984. Tale iniziativa, nata dall'UDI Ferrara (Unione Donne in Italia), si pone come obiettivo la valorizzazione e la promozione delle qualità autoriali e creative delle artiste, porgendo le dovute attenzioni a non compiere opere di ghettizzazione. Inoltre, nel 1987, Simona Weller congiuntamente ad altre artiste è impegnata nella fondazione dell'Unione Nazionale Donne Artiste, collegata alla IAWA (International Association Women Artists), per sostenere mostre e convegni che potenzino la creatività femminile, ponendosi come traguardo l'amplificazione della propria rete sociale.¹⁸²

Trasforini colloca all'inizio degli anni Ottanta un percorso di risemantizzazione dell'*autoritratto* mediante il ricorso alla fotografia come strumento di *auto-rappresentazione* non realistica o «*de-rappresentazione*», «*lungo il solco di una critica radicale dei corpi naturali*».¹⁸³ Numerose artiste, afferma la studiosa, proclamano così la «*totale performatività*» e costruzione sociale delle identità di genere. A dimostrazione del fatto che l'identità è performatività, e dunque gioco ed effetto della cultura.¹⁸⁴ In questo contesto, rivestono un ruolo di primordine le messe in scena dei *femminili* possibili attraverso dei travestimenti cui corrispondono altrettanti (s-)mascheramenti. Lo strumento fotografico si è certamente evoluto rispetto agli anni Settanta e a proposito del grande numero di artiste che vi ricorrono per le proprie ricerche estetiche e creative Corgnati in proposito asserisce: «*Inevitabile [...] che sia proprio la fotografia lo strumento prediletto, anzi l'unico possibile delle artiste di questa generazione, non più femministe, secondo le loro asserzioni, ma il cui punto di vista sul mondo e sull'arte si sviluppa a partire dalla loro posizione umana e quindi anche di donne*».¹⁸⁵

¹⁸²M. A. Trasforini, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 158: "Avevo notato una cosa: che infondo tutti gli artisti che hanno avuto un riconoscimento forte, lo hanno avuto perché appartenevano a un gruppo, [...] se tu vai a vedere i futuristi, parte il primo gruppo, poi c'è il secondo... Alla fine basta che tu una volta abbia mandato una cartolina a Marinetti... comunque ti sei creato una tua nicchia nella storia".

¹⁸³ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé*, op. cit., 2006, p. 632.

¹⁸⁴ *Ibidem*; J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, op. cit., 2017.

¹⁸⁵ M. A. Trasforini, *Le insegne del sé*, op. cit., 2006.

Critiche, critici, storiche e storici dell'arte sono convenzionalmente d'accordo nell'individuare negli anni Novanta il decennio in cui è avvenuta la svolta definitiva per le artiste, aumentate esponenzialmente e affermatesi all'interno del mondo dell'arte. De Cecco, nell'intenzione di fornire spiegazioni plausibili a giustificazione del fenomeno, si interroga su come sia avvenuta tale trasformazione del «*silenzio*» in «*moda*». Si domanda inoltre se sia stata raggiunta una effettiva parità o se, al contrario, siano ancora rintracciabili come validi alcuni «*elementi linguistici propri di un'arte tipicamente femminile*».¹⁸⁶ Secondo Pasinati, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta, alle sempre più complesse articolazioni che gravitano intorno alla riflessione sui temi di identità, *corpo* – sessualità, fertilità, maternità, *ecc.* –, creatività, potere e violenza, si affiancano lavori orientati alla decostruzione dell'immaginario visivo attraverso la critica, la sovversione e il rifiuto dell'uso del corpo delle donne come oggetto.¹⁸⁷ Timeto diagnostica nel sentire comune un bisogno di «*re-incarnare*» il soggetto del fare e vedere arte, dopo le tendenze alla mentalizzazione intercettate da Trasforini nel decennio precedente. L'indugio a corpi grotteschi, *mostruosi*, aperti, sanguinanti e fluidi si inscriverebbe lungo la stessa linea di sovversione della nozione di corpo come «*totalità chiusa e stabile*» incoraggiata dalla pratica della performance. La messa in scena e personificazione di un ruolo si traduce nell'azione incarnata dell'artista, che secondo Timeto utilizza il proprio corpo come fosse materiale di un *happening*. Le artiste femministe strumentalizzano consapevolmente gli stereotipi della femminilità, fissando il *femminile* come oggetto dello sguardo, catturandolo nella immobilità della posa e/o, viceversa, mobilitandolo per mezzo di strategie di straniamento o distanzianti come l'iperbole o la ripetizione fino allo sfinimento, per «*far collassare la falsa profondità del piano simbolico nella letteralità*».¹⁸⁸

Gli anni Novanta sono notoriamente caratterizzati dal cambiamento tangibile rappresentato dalla fine dei movimenti in arte e, secondo De Cecco, dagli anni Ottanta-Novanta la soggettività postmoderna porta alla ribalta i valori di una propria sfera intima e personale. Il decennio è anche attraversato da importanti mutamenti

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ M. Pasinati, *Grandi artiste*, op. cit., 2014.

¹⁸⁸ F. Timeto, *L'arte al femminile*, op. cit., 2005.

sociali, all'abbandono del *gruppo* corrisponde per l'artista l'assumersi personalmente delle responsabilità e sviluppare una maggiore sensibilità nei confronti delle differenze. Con gli anni Novanta si congedano così gli strascichi del linguaggio femminista, il de-costruttivismo sembra interrompersi e ci si lascia, parzialmente, alle spalle il confronto con i media.¹⁸⁹ Si riscontra, nelle artiste e negli artisti, la tendenza a rifiutare l'autopromozione e i fenomeni *neo-pop* e si affermano casi finora meno noti come quelli rappresentati dalle esperienze di Ana Mendieta o di Francesca Woodman, le quali espongono pubblicamente il *privato* in maniera significativa. Anche quando sembrano narrare storie personali, le artiste celano in realtà un *secondo livello semantico*, di tipo *pubblico*, che riconduce le esperienze private ad un discorso collettivo. Parallelamente negli anni Novanta le artiste sembrano liberarsi del peso dell'esigenza di dichiarare la sessualità del proprio operato e non sentono più l'urgenza di trattare tematiche che evidenzino la differenza di genere. Si delineano nuove possibilità performative e si riconferma il ritorno del figurativo, ma la riapparizione dell'immagine non implica necessariamente il ricorso alla pittura e, anzi, il suo conseguimento è reso possibile anche attraverso il disegno, la fotografia e il video.¹⁹⁰

Il cambiamento cui si assiste sulla scena italiana degli anni Novanta, ovvero il ritorno di un numero significativo di artiste, si è dispiegato in tempi brevissimi e De Cecco individua una delle «*molteplici anomalie*» del sistema italiano nella sua ambivalenza: da un lato perpetuando una certa diffidenza e resistenza alle innovazioni; dall'altro mettendo in pratica una veloce assimilazione di situazioni inedite molto vicine a fenomeni di moda.¹⁹¹ Il panorama artistico ovviamente cambia in relazione alle variazioni culturali, sociali e politiche, e anche in Italia aumenta l'interesse per il quotidiano, per ciò che è immediatamente vicino e per la sua dimensione intima interpretata alla luce del sociale. Torna la centralità del corpo, intesa ora come deposito della memoria culturale, e secondo De Cecco costituiscono fuochi d'attenzione l'esigenza di lavorare partendo da un personale punto di vista, l'attenzione a temi come lo scorrere del tempo, l'uso di forme

¹⁸⁹ E. De Cecco, *Contemporanee*, op. cit., 2002.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ E. De Cecco, *Trame*, op. cit., 2002.

narrative e l'impiego di materiali poveri di derivazione artigianale. Griselda Pollock, osservando il loro «*rifiuto emotivo*», ma soprattutto *intellettuale*, «*di definirsi femministe*», paragona la nuova generazione di artiste a figlie che si ribellano alle madri, e non ai padri, come invece era stato per le «*ragazze arrabbiate degli anni Sessanta*».¹⁹² Ma forse anche proprio in questo modo il lavoro delle artiste torna alla ribalta, accolto con maggiore interesse e minori pregiudizi rispetto al passato, riscuotendo riconoscimenti internazionali.

La 48° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1999, curata da Harald Szeemann e intitolata *dAPERTutto*, viene accolta dalla stampa e dall'opinione pubblica come la '*Biennale delle donne*', apparentemente popolata da una nuova generazione di artiste che, come non avvertendo il peso del passato, affrontano le tematiche in maniera meno esplicitamente politicizzata, attraverso l'ironia e la provocazione (e forse per questo più *commercializzabile*). In realtà, Trasforini – sebbene riconosca al curatore il merito di avere operato con uno sguardo attento sia al genere che alla produzione artistica di aree tradizionalmente considerate *periferiche*, come la Cina – fa notare come il numero delle artiste esposte (benché più alto rispetto a quanto registrato in edizioni passate¹⁹³) è pari al 21%, «*nonostante il grande clamore dei media*» suscitato nei confronti di quella che è addirittura stata percepita come una Biennale *al femminile*.¹⁹⁴

L'arte selezionata da Szeemann è costituita per la maggior parte da videoproiezioni, videoinstallazioni, gigantesche fotografie, tecnologie sofisticate e sovrabbondanti assemblaggi di oggetti; nell'alveo della video arte, che sembra dimostrarsi la protagonista indiscussa della mostra internazionale e trovarvi la propria consacrazione¹⁹⁵, i nomi posti in rilievo sono prevalentemente di artiste: Pipilotti Rist, Rosemarie Trockel e Grazia Toderi.¹⁹⁶ Varrà la pena sottolineare che Monica Bonvicini è l'unica tra le cinque artiste vincitrici ad avere a cuore il tema femminile

¹⁹² G. Pollock, *Artemisia e le altre*, ne *Il Manifesto*, 20 ottobre 2001.

¹⁹³ M. A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione fra genio, talento e storie dell'arte*, op. cit., 2001, pp. 618-619: “[...] in una manifestazione importante come la Biennale di Venezia dai suoi inizi (1885) sino all'edizione del 1995 è stimabile una presenza di artiste (su un totale di circa 150000 artisti che hanno esposto) fra il 10 e il 15%.”

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ D. Bernarbo Silorata, *La Biennale delle donne e dei video*, in *Op. Cit. Selezione di critica d'arte contemporanea*, Electa Napoli, n. 106, settembre 1999.

¹⁹⁶ “La Biennale”: www.labiennale.org (2 dicembre 2022).

in maniera evidente: sfruttando l'ambiente architettonico in qualità di spazio sociale, tipicamente costruito, Bonvicini esplora le implicazioni storiche e politiche dell'architettura e del ruolo storico riservato alla donna da una disciplina che è stata a lungo appannaggio esclusivamente maschile – gli uomini al momento della progettazione terrebbero presenti bisogni specifici e ne tralascerebbero altri¹⁹⁷ – in *I Believe in the Skin of Things as in that of Women* (1999). L'opera è composta da pannelli da costruzione, a formare una struttura semplificata all'interno della quale le pareti sono disseminate di testi, caricature e lacerazioni della superficie. Il titolo, in primis, è tratto da Le Corbusier e sono riportate citazioni tratte dalla storia dell'arte e dell'architettura che suggeriscono come, in ambito accademico, si sia plasmata e codificata una certa idea di dominio (politico e sociale) attraverso l'architettura stessa. Il sottotesto della ricerca di Bonvicini consiste nel fornire gli strumenti per una riflessione intorno alla spazialità e alla manipolazione latente dell'identità sessuale all'interno dello spazio sia pubblico che privato.¹⁹⁸ In seguito a quella che passerà alla storia come la *'Biennale delle donne e dei cinesi'*, molte pubblicazioni – comparse su testate specifiche e non – verseranno inchiostro a proposito della *questione femminile*. Ad essere rilevata non è solo una presunta «rinascita artistica femminile», ma più in generale la crescita del numero di donne che lavorano nel settore, all'interno di un sistema che pone sempre maggiore attenzione alle relazioni, al tema dell'identità e alla sfera del quotidiano.¹⁹⁹

Dopo lo sguardo soggettivo degli anni Ottanta, le questioni etiche e politiche tornano infatti a rivestire grande importanza. In questo rinnovato contesto, le artiste guadagnano una posizione centrale nel sistema dell'arte, divenendo le destinatarie di attenzioni mai ricevute. Ovviamente, non devono più lottare per rivendicare la loro esistenza, eppure secondo De Cecco i temi – *ancora* – considerati *femminili* sono: la narrazione biografica o autobiografica, l'intimità, lo sguardo soggettivo, l'esperienza del quotidiano e la contaminazione con «*pratiche minori*». C'è chi sostiene che l'arte più *radicale* sia ormai prerogativa delle donne e le quotazioni di artiste quali Fiona Rae, Kiki Smith, Katarina Fritsch, Rebecca Horn, Annette

¹⁹⁷ “Monica Bonvicini”: www.monocabonvicini.net (2 dicembre 2022)

¹⁹⁸ “AWARE Archives of Women Artists Research & Exhibitions”: www.awarewomenartists.com (2 dicembre 2022)

¹⁹⁹ E. De Cecco, *Trame*, op. cit., 2002.

Messenger, Mona Hatoum, Shirin Neshat, Barbara Kruger, Pipilotti Rist e Luisa Lambri sono in rapida ascesa. Anche le artiste italiane attraversano un periodo di crescita esponenziale e, pur non facendo parte di un movimento o riferimento a una comune tendenza, presentano aspetti simili. Oltre alla rivalutazione del mondo pop, con una particolare attenzione rivolta al mondo della pubblicità e del fumetto, ad accomunarle è l'interesse per il corpo – specialmente quello femminile, analizzato sotto la lente di un erotismo necessariamente diverso da quello maschile – che tornerebbe a rivestire il ruolo di protagonista pressoché indiscusso. L'aumento delle artiste italiane e dell'attenzione nei loro confronti può essere dedotto inoltre dal discreto numero di mostre, personali e collettive, a sfondo *femminile*, anche se De Cecco riconduce nuovamente tali manifestazioni al riflesso di un fenomeno di moda, scaturito a seguito della 58° Biennale di Venezia.

Tra le tecniche preferite dalle artiste, troviamo ancora la fotografia – ad essa, secondo la studiosa, si assocerebbe la preferenza per tematiche introspettive – e il video. Pipilotti Rist ha definito quest'ultimo, sarcasticamente, come «*una borsetta capiente*» che include tutto, dalla letteratura alla pittura alla musica.²⁰⁰ Il cinema sperimentale, la videoarte e l'arte dei nuovi media rappresentano da sempre dei linguaggi in cui la presenza delle artiste è stata ampia e, soprattutto, significativa. Storicamente, le pratiche audiovisive sperimentali costituiscono uno spazio privilegiato dell'agire di quest'ultime: la natura onnicomprensiva e contaminata del video permette di esprimere innanzitutto se stesse, spostando i confini dell'auto-rappresentazione. Ne deriva un'arte spesso in opposizione ai valori dominanti, che consente di denunciare e prendere di mira i temi tradizionalmente considerati *femminili* (la casa, il corpo, l'accudimento, i sentimenti, il quotidiano) mettendo insieme, sfrontatamente, intimità diaristica e tecnologica, citazioni erudite e immaginario pop, ironia e critica sociale.²⁰¹ È soprattutto questo tipo di arte che, a partire dai suoi albori nella seconda metà degli anni Sessanta sino ai nostri giorni,

²⁰⁰ C. Tomkins, *The colorful worlds of Pipilotti Rist*, in *New Yorker*, 14 settembre 2020: “[...] (with) room in them for everything: painting, technology, language, music, lousy flowing pictures, poetry, commotion, premonitions of death, sex, and friendliness” (Pipilotti Rist).

²⁰¹ L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi, *Introduzione in Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media* in *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020. Per approfondire si veda: L. Cardone, E. Marchesini, G. Simi, *Cinema oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, Postmedia books, Roma, 2021.

ha fatto parlare di una specificità propria dell'autorialità delle artiste e che ha posto le condizioni per l'individuazione di uno *sguardo femminile* (*Female gaze*) suscettibile di essere definito come «*antiegemonico e sovversivo*»²⁰². Nell'assenza di costrizioni censorie tipica dei circuiti indipendenti e sperimentali, le tematiche più sfruttate appaiono la sessualità, il corpo e la casa (elemento fondamentale dell'orizzonte psicologico dell'italiana media e dell'italiano medio), ossia lo spazio domestico deputato alla proiezione di desideri e rivalse sociali. Dalle pratiche artistiche che prendono avvio dal femminismo degli anni Settanta per proseguire fino alle più attuali riflessioni sulle «*persistenze patriarcali nella cultura visuale contemporanea*»²⁰³, la ricerca di un passato *rimosso* – sui cui inscrivere nuovamente storie, racconti della memoria, immaginari, riletture del mito e moderne iconografie – nella costruzione di archivi come «*spazi aperti di ricerca e di nuove narrazioni*» è tra le più ferventi e feconde.

A partire dagli anni Novanta, la figura che si occupa maggiormente e più costantemente della *questione femminile* e della sua traduzione linguistica in arte è, senza dubbio, Francesca Pasini. Il suo percorso comincia, in un certo senso, dove si conclude la parabola critica di Lonzi. Avvertita l'urgenza e la necessità di delineare il proprio *Autoritratto*, ne prende le distanze per potere approfondire il proprio impegno con le artiste. Contrariamente a quanto sostenuto, per esempio, da Marisa Volpi; Pasini non condivide l'idea dell'esistenza di un concetto di *neutro* in arte, poiché secondo lei la comprensione dell'opera risiede nelle sue stesse origini ed è, di conseguenza, imprescindibile dalla personalità del suo creatore o della sua curatrice. Pasini racconta come la sua partecipazione alle esperienze editoriali di *Fluttuaria* e *Grattacielo. Occhi di donna sul mondo* l'abbiano aiutata a fare coesistere impegno politico, collettivo e femminista, e tensione creativa, propria e personale, nel deciso tentativo di vivere e di approcciarsi all'arte nel modo «*meno neutro possibile*».²⁰⁴ È proprio dall'intuizione di Lonzi nel costruire il proprio autoritratto restituendo contemporaneamente quello del proprio interlocutore (o della propria interlocutrice) e della sua opera, che Pasini elabora la formula *Soggetto-*

²⁰² L. Conte, F. Gallo, *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis, Milano-Udine, 2021.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ M. Corgnati, *Artiste*, op. cit., 2004, pp. 283-284.

soggetto. Fino ad allora, in arte, si sarebbe sempre data per scontata una relazione del tipo *soggetto-oggetto*, che riflette il rapporto mente-corpo. Pasini insiste sull'appropriazione dell'esperienza concreta della singola o del singolo artista e sulla dissoluzione dello stato neutro dell'opera a favore della ricerca di particolarità individuali specifiche, le quali rendono l'opera un «*soggetto dialogante*». La necessità di separarsi dalla logica *soggetto-oggetto* in arte, per Pasini, era già stata individuata da Lonzi nel sostenere che dalla dialettica attiva tra l'opera (*soggetto*) e chi la guarda (un altro *soggetto*) prendano forma sia l'auto-ritratto del *soggetto* osservante, sia il ritratto del *soggetto* osservato. Grazie a Lonzi, Pasini contempla così la possibilità dell'esistenza di un dialogo in arte, di un rapporto di tipo *Soggetto-soggetto* (aspetto, invece, maggiormente ignorato dalla critica anglosassone, che ha dimostrato una preferenza a concentrarsi di più sull'artista e su tutto ciò che lo/la riguarda). Riverberi culturali di tale conquista teorica sarebbero, secondo Corgnati, rintracciabili nelle opere delle artiste di questi anni. Le artiste, ormai, tenderebbero a concepire le loro opere come «*soggetti animati*» in costante dialogo con il proprio vissuto e con quello di altre donne, testimoniando un processo di avvenuta presa di coscienza tanto delle assonanze quanto delle disarmonie costituenti l'identità femminile.

La persona di Pasini critica non può essere scissa da quella di curatrice: è stato mediante il susseguirsi delle mostre *al femminile* da lei curate che ha avuto modo di affinare i capisaldi del suo pensiero critico. Nel 1993, per esempio, cura la rassegna *Peccato di novità* presso la galleria Emi Fontana di Milano, nella quale si pone retoricamente la domanda «*Possiamo ancora definirci con un neutro che esprime l'universalità dell'essere attraverso l'impronta maschile?*»²⁰⁵. Il tutto, ovviamente, lungo il filo conduttore della concezione dell'opera d'arte non come oggetto immobile o passivo, bensì in qualità di *soggetto* creatore di relazioni. L'anno seguente, insieme a Giorgio Verzotti, è curatrice della mostra *SoggettoSoggetto* al Castello di Rivoli. Quest'ultima prevede la partecipazione sia di artiste che di artisti, volutamente atta a sottolineare i rinnovati rapporti calibratisi

²⁰⁵ F. Pasini, *L'arte non ha un maschile né un femminile*, op. cit., 1995

tra uomo e donna.²⁰⁶ Segue *Inizio di partita* (1995), rassegna organizzata per il Comune di Castelvetro di Modena, nella quale si prosegue il discorso dell'opera come soggetto in grado di interagire e della riappropriazione del potere di interazione e significazione linguistica da parte delle donne. Le artiste coinvolte sono: Vanessa Beecroft, Eva Marisaldi, Liliana Moro e Grazia Toderi. Nel 1996, sempre al Castello di Rivoli, si tiene la mostra curata da Gudrun Imboden *Il logos del corpo vivente*, cui è legato il convegno *Scrivere vivere vedere*.²⁰⁷ Imboden parte dal presupposto che, se l'Ottocento è il secolo delle rivoluzioni, il Novecento è quello dell'emancipazione e della liberazione della donna e dell'arte.²⁰⁸ Pasini, partendo dalla constatazione dell'aumento di presenze femminili nel mondo dell'arte visiva registrato nei quindici anni precedenti, idea un convegno che sappia porre in dialogo diverse discipline – letteratura, arte, filosofia, femminismo, scienze, storia, critica d'arte – per indagare la nozione di creatività e, più nello specifico, che sappia affrontare il rapporto che intercorre tra processo creativo e percorso personale, politico e storico dell'artista. Evidenziando la relazione tra processo creativo e vissuto privato, ancora una volta, Pasini ribadisce la necessità di superare e cancellare il concetto di neutro, attraverso il recupero e l'enfasi delle caratteristiche personali del soggetto creatore.²⁰⁹ Nel 1998, Pasini partecipa al convegno *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, svoltosi a Torino. Per l'occasione, a dimostrazione della sua teoria

²⁰⁶ F. Pasini, *La nuova età del soggetto*, in *SoggettoSoggetto. Una nuova relazione nell'arte di oggi*, catalogo della mostra a cura di F. Pasini, G. Verzotti, Castello di Rivoli, Edizioni Charta, Milano, 2004: “Soggetto-soggetto non è per me una pura intuizione intellettuale, ma una modalità politica con la quale stabilire una diversa relazione tra uomini e donne, e anche inventare un modo più attivo di interagire con i mutamenti prodotti dalla tecnica contemporanea. [...] il titolo SoggettoSoggetto non è un tema da indagare, ma un dato di realtà, o meglio una percezione che si è attuata. La maggioranza degli artisti e delle artiste presenti rendono esplicita questa deviazione dalla rigidità binaria, proprio attraverso un uso degli apparati tecnici che mette in scena un'inedita intersoggettività. Essa, infatti, si attua non solo tra sé e sé, tra sé e l'altro/a, ma anche tra gli strumenti tecnici che partecipano alla definizione delle loro immagini e figure.”

²⁰⁷ Il titolo del convegno, *Scrivere vivere abitare*, deriva dalla triade heideggeriana “costruire-abitare-pensare”.

²⁰⁸ “Castello di Rivoli”: www.castellodirivoli.org. (4 dicembre 2022)

²⁰⁹ F. Pasini, *Introduzione*, in *Scrivere vivere vedere*, a cura di F. Pasini, op. cit., 1997: “Uomini e donne abitano insieme il mondo, si tratta dunque di definire lo spazio dove la costruzione femminile possa crescere e svilupparsi. Che non vuol dire ipotizzare due luoghi speculari e contrapposti, ma concepire un'idea della dualità diversa da quella classica, uomo-donna, mente-corpo, soggetto-oggetto, che peraltro non è stata un'invenzione da poco. Da qui sono nate la ragione, la scienza e lo stato moderno. Rifiutare questa polarità non significa rinunciare alle scoperte che ha prodotto, ma ampliare gli schemi della dialettica conoscitiva”.

secondo la quale l'interpretazione e il significato delle opere d'arte sono il risultato del dialogo tra realtà diverse, fa realizzare da nove artiste dei video o delle immagini da proiettare durante il suo discorso, in modo tale da intrecciare i loro pensieri e porre le condizioni d'esistenza per una commistione di individualità, intervenendo «non sulle artiste ma con le artiste».²¹⁰

1. 6 Gli anni Duemila

In questa sezione tenterò di dimostrare come negli anni Duemila la *normalizzazione* dell'intervento femminile nell'ambito delle pratiche artistiche sia avvenuta solo parzialmente. Con l'avvento del nuovo millennio, il fenomeno della crescita di visibilità delle artiste sembrerebbe finalmente stabilizzarsi e rientrare nella *normalità*. Renato Barilli afferma che la svolta rappresentata dall'anno Duemila si configura anche con una sempre più fitta presenza di artiste. Guardando al passato, ricorda come negli anni Ottanta sembrasse ragionevole stabilire una sorta di protezionismo per permettere loro di imporsi e ottenere popolarità in un ambiente a dominanza maschile; mentre, secondo il critico, il confronto si giocherebbe ora finalmente alla pari. Tale constatazione deriva, ovviamente, anche dall'osservazione dei mutamenti avvenuti nei costumi sociali e Barilli rileva che, dove le attività si fanno più estrose e «mobili», l'occupazione femminile aumenta d'incidenza; mentre un certo tipo di svantaggio continua a essere riconosciuto presso quelle professioni che «reggono la struttura dell'economia e della produzione».²¹¹ Barilli diagnostica quindi un fenomeno di *femminilizzazione* o di ammorbidimento del lavoro intellettuale e artistico, con le implicazioni e i giudizi di valore che ciò comporta. Dando per scontato che alla coppia *oppositiva* «tecnologia dura, pesante, del ceppo meccanico» e tecnologia «più mobile e irrequieta di specie elettronica, o riposta sui piani della biogenetica» corrisponda un'altra coppia oppositiva, quella

²¹⁰ F. Pasini, *Storie di genere: my opinion in L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Atti del convegno, Torino 4 dicembre 1998, a cura di N. Leonardi, R. Spitaleri, Agorà, Torino, 2001.

²¹¹ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006, pp. 191-193.

uomo-donna, il critico d'arte postula infatti una sorta di «femminilizzazione dell'intera condizione umana» e dichiara che:

«[...] i presupposti odierni della sperimentazione artistica sono tali che l'essere femmina, magari per quella parte di femminilità che è insita anche nel maschio, facilita, piuttosto che rallentare, il verso giusto della produzione».²¹²

Una tale enunciazione, che la distanza ultraventennale ci restituisce non priva di elementi di problematicità, va senz'altro ricondotta al contesto storicoculturale a cavallo del nuovo millennio e al clima di fermento trasformatore del cosiddetto *decennio breve*. Ancora nel 2004, all'uscita del suo libro *Artiste*, Martina Corgnati si vede porre in un'intervista la faticosa domanda: se la *questione femminile* sia ancora una questione.²¹³ Quantomeno nell'alveo dell'arte contemporanea, le problematiche legate alla discriminazione e/o alla marginalizzazione delle artiste sembrano essersi esaurite. La quantità di artiste di rilievo e di successo economico è tutt'altro che esigua e – nonostante il vertice del mercato dell'arte contemporanea continui a essere occupato da soli uomini – le presenze femminili sembrano intrigare sempre maggiormente il centro della contemporaneità. Corgnati risponde:

«È incredibile ma ancora oggi, le artiste visive nell'ambito dei fenomeni mediatici diventano interessanti nel momento in cui hanno una biografia più o meno romanzata, più o meno straordinaria. La storia personale è più importante dell'opera: se una donna è bella, è trasgressiva e soffre è il massimo: è la principessa moderna, un personaggio da favola, se in più è americana; quindi, rivendicata da un mercato che ha bisogno di star, c'è l'incremento del valore delle sue opere. In questo caso c'è una proporzione dal punto di vista dei valori storici? Questa è la domanda che io mi farei rispetto a che cosa fa parlare, a che cosa fa "costare" una donna (cioè l'opera di una donna, di un'artista)».²¹⁴

Le artiste sono, indubbiamente, entrate a pieno regime a fare parte del contesto artistico contemporaneo, ma la completa parità non è stata ancora raggiunta. Per Maria Antonietta Trasforini, la provocazione proposta vent'anni prima dalle Guerrilla Girls si rivela ancora attuale nel 2008, se non altro per mantenere aperta

²¹² *Ibidem*.

²¹³ G. Cianfanelli, C. Iaquina, *Con Artiste... apriamo le danze*. Gaia Cianfanelli e Caterina Iaquina intervistano Martina Corgnati, in *Dissertare/Disertare*, 3 ottobre 2005.

²¹⁴ *Ibidem*.

e viva la *questione* – uno dei manifesti delle Guerrilla Girls alla Biennale di Venezia del 2005 denunciava una presenza di artiste al Metropolitan Museum of Art di New York ancora più bassa rispetto a quella del 1989.²¹⁵ L'arte si riconferma da sempre come uno dei campi in cui si misurano, e si riflettono, i rapporti sociali e di conseguenza anche quelli di genere. Trasforini dichiara inoltre che alla molta visibilità concessa ad alcune personalità di spicco corrisponda all'inverso un arretramento dal punto di vista dei *grandi numeri*: «C'è una *divaricazione in termini percentuali tra le artiste presenti e la loro visibilità. Basta guardare le aste online: c'è Carla Accardi e poche altre. Il perché è chiaro e banale: c'è un arretramento del potere delle donne*».²¹⁶ Nonostante molto sia cambiato e stia cambiando – le artiste hanno finalmente conquistato fama e visibilità e anche le curatrici, le direttrici di riviste, di gallerie o istituzioni rappresentano ormai una presenza forte, garante al contempo di professionalità e di *appeal* sul grande pubblico –, la vera tenuta secondo Trasforini si registra nel tempo, nella «*capacità di entrare nei libri*» e dunque nella storia dell'arte tramandata.

Secondo il sito delle Guerrilla Girls, la percentuale di artiste presente alla prima Biennale del 1985 era del 2,4% mentre, un secolo dopo, nel 1995, ha raggiunto il 9%. Alla Biennale del 2005 sono rappresentati più paesi di quanto mai accaduto prima, ma, ad eccezione di Egitto e Marocco, il continente africano è «*MIA*»: *Missing in Art*.²¹⁷ È opinione comune che la 51° Esposizione Internazionale d'arte di Venezia sia stata particolarmente significativa a livello di presenze femminili. Differentemente dall'edizione del 1999, il fenomeno sarebbe stato rilevato ma non avrebbe suscitato lo stesso stupore mediatico, e ciò andrebbe a confermare la relativa percezione di *normalità* nei confronti della partecipazione delle artiste. Le curatrici sono Rosa Martinez e Maria de Corral, le prime della storia della Biennale: circostanza certamente appetibile dal punto di vista della comunicazione, che infatti la sottolinea a diverse riprese, ma che di fatto dovrebbe essere irrilevante nell'ottica di un'autentica parvenza di parità.²¹⁸ Nata nel lontano 1895, la Biennale di Venezia

²¹⁵ M. Zuccari, M. L. Prete, *La donna nell'arte, dall'asimmetria all'identità di genere. Interviste a Maria Antonietta Trasforini e ad Anne Schloen*, in *Inside Art*, n. 43, maggio 2008.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ “Guerrilla Girls”: www.guerrillagirls.com (21 settembre 2022)

²¹⁸ F. D'Amico, *Sulla LI Biennale di Venezia, e su un suo ipotetico futuro*, in *Predella*, anno IV, n. 16, dicembre 2005.

è ancora oggi considerata tra le più celebri e illustri manifestazioni riservate all'arte contemporanea a livello mondiale. Non sarà allora inutile sottolineare il fatto che si siano dovuti attendere centodieci anni e cinquantuno edizioni per trovare alla guida della storica rassegna una donna, o, anzi, due. Tale soluzione di curatela *affiancata* adottata nel 2005 ha – «naturalmente»²¹⁹ – suscitato qualche ilarità e polemica, «quasi il messaggio fosse che per sostituire un uomo servissero due donne».²²⁰ L'assunzione della direzione della più famosa esposizione internazionale d'arte contemporanea da parte di un'unica curatrice dovrà attendere il 2011, con Bice Curiger, direttrice artistica della 54° edizione intitolata *ILLUMInazioni /ILLUMInations*.

Martinez e de Corral si sono divise gli spazi occupandoli con due rassegne, rispettivamente: *Sempre un po' più lontano* (allestita all'Arsenale) e *L'esperienza dell'arte* (ai Giardini). Tra oltre novanta partecipanti, più di un terzo delle presenze è costituito da artiste, tuttavia, la scelta delle convocazioni sembra essere ricaduta su nomi consolidati, che avessero mantenuto una posizione e una continuità almeno nel corso del decennio precedente. Maria de Corral, accusata di avere dato forma ad una mostra internazionale dallo spirito femminista, si difende negando tale intenzione: «Vorrei che l'esposizione parlasse di intensità, non di categorie».²²¹ Eppure, asserisce:

«Le donne hanno uno sguardo più completo e globale che non si ferma solo all'arte ma alla vita anche quotidiana. Si preoccupano poco della formalità e molto del contenuto. Tentato più di capire che di presentare qualcosa di 'bello'».²²²

Rosa Martinez, invece, dice di credere nelle «discriminazioni positive», ammette di avere cercato il più alto numero di artiste possibile e dichiara: «[...] non cerco un'esposizione che, in termini di quote di partecipazione da tutti i paesi e i continenti, proponga un modello falso di universalità».²²³ Secondo Donatella

²¹⁹ F. Matitti, *Artiste alla Biennale di Venezia*, in *Noi Donne*, 30 maggio 2015.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ M. Corral, *L'esperienza dell'arte*, in *51° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, Roma, 2005.

²²² M. Marotta, E. Marotta, *La scandalosa Biennale d'arte delle donne*, in *Società*, *La Gazzetta di Sondrio*, 1° marzo 2006.

²²³ A. Artista, *Esposizione Internazionale d'Arte, dalla Conferenza stampa tenuta a Roma il 7 marzo 2005*, in *Arte e cultura*, *AidaNews.it*, 8 marzo 2005.

Franchi, i percorsi delineati dalle curatrici rivelerebbero la consapevolezza di quanto l'arte contemporanea sia debitrice al grande impatto sulle arti visive dimostrato dalle pratiche artistiche sorte dal femminismo degli anni Settanta. Per l'artista infatti aprire i percorsi espositivi con opere e artiste provenienti dalle esperienze *dei femminismi* significherebbe attribuirvi simbolicamente le origini della libertà creativa di oggi, dalle ricerche e trasformazioni del linguaggio visivo alla messa in discussione della tradizione e dell'esistenza stessa delle correnti artistiche.²²⁴ Non a caso il Leone d'Oro alla carriera viene assegnato a Barbara Kruger e il Leone d'oro per il miglior padiglione straniero alla Francia di Annette Messager (con *Casino*). Quello della categoria Giovani artisti è vinto da Regina Jose Galindo con *Himenoplastia*, performance sul tema della verginità come imposizione istituzionale (presentando tramite video l'intervento chirurgico di ricostruzione del proprio imene), e il Premio per la giovane arte italiana dalla trevigiana Lara Favaretto, con la videoinstallazione *La terra è troppo grande* (2004). Le esperienze artistiche di personalità come Regina Josè Galindo sono il risultato di culture violente e di un interesse nei confronti della realtà che trova un importante alleato nel video come strumento di pura documentazione. Galindo si pone due obiettivi durante le sue performance: uno *personale*, nel tentativo di curare qualche sofferenza privata, e uno concreto (più *politico*), sfruttando il senso di responsabilità che prova in quanto essere sociale, oltre che il suo punto di vista in qualità di artista. Quando in un'intervista le viene chiesto se il suo essere donna abbia influenzato il suo lavoro (e se essere uomo per lei avrebbe comportato delle differenze nel suo modo di approcciare le medesime tematiche), Galindo risponde:

«Non dovrebbe colpire da chi viene la voce, ma la potenza del messaggio. Quando ho considerato problematiche come la fragilità della vita, il mio lavoro è stato visto come una denuncia di genere. Nell'opera 'No perdemos nada con nacer' (Non perdiamo nulla nella nascita) mi sono messa in un sacco di plastica, in posizione fetale, rimanendo per ore, come un rifiuto umano, nella discarica municipale di Città del Guatemala. Non voleva essere un discorso sull'aborto o sui problemi della donna, ma qualcosa di più universale,

²²⁴ D. Franchi, *51° Biennale d'arte di Venezia. Riflessioni*, in *Per amore del mondo*, n. IV, inverno 2005-2006.

*che rispondesse alla mia sofferenza per il fatto di non riuscire a collocarmi nella società umana senza penare. Non mi considero un'artista di genere. Io sono, soltanto, e faccio».*²²⁵

Consultando il catalogo della Biennale del 2005, ci si rende conto che la maggioranza delle artiste presenti si mantiene estranea a tematiche prettamente considerate *femminili*, segno, secondo De Cecco, di una «occidentalizzazione» dell'arte e in generale di un maggiore sviluppo in ambito sociale, perlomeno per i paesi convocati. Tuttavia, le opere che sono sicuramente rimaste più impresse nella memoria delle cronache sono quelle che seguono il filone della cosiddetta condizione femminile, *fil-rouge* di molte tra quelle esposte nella sezione *Sempre un po' più lontano* di Rosa Martinez. Tra queste *A Noiva (La Sposa, 2001)*, il sontuoso lampadario da palazzo reale della portoghese Joana Vasconcelos, la quale, per la sua opera, composta interamente di assorbenti interni, è stata accusata di un femminismo fin troppo scontato e «letterale». Nelle sue opere è frequente l'accumulo, il reimpiego e la reinterpretazione di oggetti e materiali quotidiani che grazie al suo intervento ricevono una nuova identità, alla luce della volontà dell'artista di denunciare le dinamiche della società contemporanea attraverso la strumentalizzazione dei suoi stessi prodotti.²²⁶

Nel 2007, la 52° Esposizione Internazionale d'arte di Venezia, per volontà del direttore Robert Storr, vede la reintroduzione del Padiglione Italia e l'arricchimento di nuovi padiglioni: quello nazionale della Turchia (l'India declina l'invito) e uno speciale Padiglione Africano, che nelle intenzioni del curatore dovrebbe mostrare una prospettiva sul contemporaneo della diaspora africana.²²⁷ L'interesse di Storr è quello di ampliare i confini di interesse dell'arte contemporanea, ancora troppo eurocentrica e americanocentrica, con settantasei padiglioni nazionali. Gli artisti e le artiste presenti sono nomi consolidati, molti ultrasettantenni, e consultando il catalogo è evidente un gran numero di convocate, tra cui Tracey Emin, Isa Genzken, Sophie Calle, Louise Bourgeois, ecc. «Così come sono numerosissime le curatrici

²²⁵ I. Bombelli, *Salve Regina*, in *Flash Art*, agosto-settembre 2005.

²²⁶ “Joana Vasconcelos”: www.joanavasconcelos.com (4 dicembre 2022); Redazione, *Joana Vasconcelos. Invasione di quotidianità e femminilità*, in *Arte Satura*, 31 maggio 2017.

²²⁷ Redazione, *Biennale 2007, a Venezia ci sarà anche uno speciale Padiglione Africano*, in *Speednews, Exibart*, 13 gennaio 2007.

chiamate ad inventare le diverse esposizioni nazionali»²²⁸, tra le quali Ida Gianelli, Nancy Spector e Maria Hlavajova. Ciò farebbe avanzare l'ipotesi, sollevata da alcuni, che «*Questa 52° edizione della Biennale di Venezia fornirà forse l'occasione per la definitiva chiusura di un ormai stanco discorso critico attorno all'esclusione dell'arte femminile dai circuiti che contano*». ²²⁹ Critici e critiche affermano che la presenza femminile nel corso del tempo si è conquistata una condizione di normalità talmente stabile da non essere, ormai, più degna di essere rilevata e le testate giornalistiche, specialistiche e non, sembrano non menzionare la partecipazione di notevoli artiste alla Biennale del 2007. Come fatto notare da Trasforini, potrebbe anche essere che, alla messa in evidenza di alcuni grandi nomi, si accompagni una perdita, una regressione dal punto di vista dei grandi numeri, e che ciò in realtà sia sintomatico di un nuovo arretramento del potere delle artiste e, più genericamente, delle donne. In effetti, la Biennale presentata da Storr è composta all'80% da artisti uomini. Una delle poche critiche positive mosse a favore del curatore – cui si rimprovera di non avere puntato su personalità emergenti piuttosto che su nomi sicuri e di avere allestito una Biennale tutto sommato noiosa, «*scialba, irrilevante, inutile*»²³⁰ – sarebbe quella di avere agito secondo un modo di sentire l'arte (cogliendo l'occasione di usare un'espressione problematica) *al femminile*.²³¹

Alla 53° edizione della Biennale di Venezia del 2009, intitolata *Fare Mondi // Making Worlds* e curata da Daniel Birnbaum, si contano ben settantasette partecipazioni nazionali, con cinque paesi alla loro prima esperienza all'Esposizione Internazionale d'arte: Montenegro, Principato di Monaco, Repubblica del Gabon, Unione delle Comore ed Emirati Arabi Uniti. Le artiste, gli artisti e i collettivi coinvolti sono un centinaio, tra cui si contano una quarantina di presenze femminili. A proposito della rassegna, così asserisce il curatore: «*Il titolo*

²²⁸ E. Del Drago, *Padiglioni "Al femminile"*, ne *Il Manifesto*, 2 giugno 2007.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ F. Cavallucci, *52° Biennale di Venezia*, in *Flash Art*, agosto-settembre 2007.

²³¹ A. Detheridge, *Ombre al femminile*, ne *Il Sole 24 Ore*, 10 giugno 2007: «*[...] La verità a volte è paradossale e questa Biennale curata da un maschio wasp americano potrebbe essere definita sommariamente 'femminile' per l'attenzione che ha saputo dimostrare per la verità nelle pieghe delle cose, per le forme non gridate. E non si tratta del solito omaggio "obbligato" alla differenza di 'genere', ma di una presenza significativa di personalità dotate di forza poetica in grado di sostenere una visione sotterranea non perché subalterna, ma soltanto perché inascoltata*».

stesso della 53. *Esposizione Fare Mondi // Making Worlds* – esprime il mio desiderio di sottolineare il processo creativo. Un’opera d’arte è una visione del mondo e, se presa seriamente, può essere vista come un modo di ‘fare mondi. [...] Un’opera d’arte è più di un oggetto, più di una merce. Rappresenta una visione del mondo, e, se presa seriamente, deve essere vista come un modo di ‘costruire un mondo’. [...] La forza della visione non dipende dal tipo o dalla complessità degli strumenti messi in gioco. *Fare Mondi // Making Worlds* è una mostra guidata dall’aspirazione a esplorare i mondi intorno e davanti a noi. Riguarda possibili nuovi inizi [...]». ²³² Secondo Veronica Caliendo, tuttavia, tale proposito si infrange di fronte alla selezione di opere, artisti ed artiste operata da Birnbaum, che – salvo alcune notevoli eccezioni – sembrano non riuscire ad emanciparsi dall’idea di arte fine a se stessa, dal gusto della citazione (e dall’autocitazione) e dal proprio legame con il passato. ²³³ In generale, la Biennale di Birnbaum non convince gli addetti e le addette ai lavori, per Valentina Tanni «*accontenta gli occhi ma non costruisce nuovo pensiero*» ²³⁴ e ad Anita Pepe appare come un’edizione *formato famiglia*. ²³⁵

Il Leone d’Argento per il più promettente giovane artista della Mostra è assegnato alla svedese Nathalie Djurberg «*per le sue scenografie fiabesche, per le sue fantasie e per la sua ‘Black pedagogy’*». La sua installazione *Experiment* (2009), realizzata con la collaborazione di Hans Berg *ad hoc* per l’occasione, è un surreale giardino dell’Eden in cui tutto ciò che è naturale prende una piega imprevista, raccontato attraverso un film angosciante e ricco di echi infantili. Tale opera di videoarte, realizzata mediante la tecnica *stop-motion*, esplora e sviluppa narrazioni che indagano tematiche quali la lussuria, l’avidità, lo sfruttamento, la paura, *ecc.* Djurberg e Berg orchestrano scene allo stesso tempo violente ed erotiche ²³⁶ ed i *claymation* che abitano le inquadrature sono composti di forme intricate e appaiono ingenuamente dolci e al contempo terribilmente inquietanti. L’opera esporrebbe la

²³² “La Biennale”: www.labiennale.org. (12 gennaio 2023)

²³³ V. Caliendo, *La Biennale di Venezia 2009: 53° Esposizione Internazionale d’Arte*, in *Bollettino Telematico dell’Arte (BTA)*, n. 57, 19 giugno 2009.

²³⁴ V. Tanni, *Biennale 2009 – Opinioni. Il mestiere delle mostre*, in *Exibart*, 8 ottobre 2009.

²³⁵ A. Pepe, *Biennale 2009 – Opinioni. Cosa resterà di questa Biennale?*, in *Exibart*, 5 novembre 2009: “*Lasciate che i bambini vengano alla Biennale. Somiglia a tratti a un Kindergarten [...] tale è l’abbondanza di richiami più o meno diretti al fanciullino che c’è in noi*”.

²³⁶ “Tanya Bonakdar Gallery”: www.tanyabonakdargallery.com. (12 gennaio 2022)

paura innata nei confronti di ciò che rappresenta l'ignoto e di quanto sfugge alla comprensione umana, confrontando il pubblico con la complessità del proprio vissuto emotivo.²³⁷ Vengono consegnati due Leoni d'Oro alla carriera, di cui uno a Yoko Ono. Il Padiglione Brasile riceve una menzione speciale grazie all'opera di Lygia Pape, *Ttéia 1, C* (2002). L'opera rappresenta le ultime ambiziose ricerche formali dell'artista verso la tridimensionalità, sulla base di esperimenti intrapresi verso la fine degli anni Settanta, lastre dorate accuratamente ridefinite e illuminate alludono all'immaterialità cosmica.²³⁸

1.7 Intersezionalità, identità e rappresentazione

In questa sezione affronterò la tematica dell'*intersezionalità* in relazione alle pratiche critiche ed espositive. Spiegherò come, nel corso delle sue evoluzioni politiche e culturali, il femminismo si sia arricchito delle istanze di rivendicazione promosse dalle altre minoranze o, meglio, dalle altre identità sociali minorizzate. Minoranze, infatti, da intendersi certamente non dal punto di vista quantitativo e demografico: la cultura occidentale promossa dall'uomo bianco, *cis* ed eterosessuale è espressione di una categoria sociale che – sebbene in svantaggio numerico – detiene il monopolio discorsivo per mezzo dei suoi specifici dispositivi di concettualizzazione dell'esperienza. A fronte del crescente interesse, registrato tanto in ambiente accademico quanto a livello dell'opinione pubblica, verso un approccio *intersezionale* che ripensi anche semanticamente alle trame che si insidiano nella popolarità di un concetto come quello di '*inclusività*', può rivelarsi interessante soffermarsi su alcune nozioni e su alcune parole spese a proposito delle mostre '*vetrina*' – corrispettivo, in ambito postcoloniale, ancora più generalizzante delle mostre *ghetto* – in un discorso, anche e soprattutto espositivo, che si preoccupi di essere multiculturale. È opinione di sempre più persone che parlare di *inclusione* implichi riconoscere e sostenere un sistema di subordinazione, secondo il quale una

²³⁷ "Julia Stoschek Foundation": www.jsc.art. (12 gennaio 2023)

²³⁸ "Designboom": www.designboom.com. (12 gennaio 2023)

parte della società umana dovrebbe *accettare, includere* un'altra parte invece oppressa, subalterna; piuttosto che semplicemente prenderne atto.²³⁹

Carla Akotirene (assistente sociale e ricercatrice brasiliana specializzata in studi femministi) spiega come l'*intersezionalità* corrisponda a un pensiero di sensibilità analitica nato dalla critica femminista Nera, le cui esperienze e rivendicazioni intellettuali sono rimaste inosservate tanto da parte del *femminismo bianco* quanto da parte del movimento antirazzista.²⁴⁰ Nella teoria critica della razza, il termine è stato coniato dalla intellettuale afro-statunitense Kimberlé Crenshaw e, dopo la *Conferenza Mondiale contro il Razzismo, la Discriminazione Razziale, la Xenofobia e Forme Connesse di Intolleranza* (tenutasi a Durban, Sudafrica, nel 2001), avrebbe guadagnato popolarità in ambito accademico «*allontanandosi dal significato originariamente proposto e rischiando uno svuotamento*».²⁴¹ Akotirene spiega che l'intersezionalità prevede come suo scopo ultimo quello di fornire strumenti teorico-metodologici all'inseparabilità strutturale di razzismo, colonialismo, capitalismo e *cis-etero-patriarcato*²⁴², elementi plasmatori di esperienze e di percorsi identitari in cui le donne Nere sarebbero colpite reiteratamente dall'incrocio e dalla sovrapposizione dei «*moderni apparati coloniali*» costituiti da genere, razza e classe. La ricercatrice sottolinea a tal proposito come non esista una gerarchia delle oppressioni e come anzi l'intersezionalità possa fornire degli strumenti per affrontare anche tutte le altre emarginazioni. Ci sono identità che senza dubbio sfuggono allo sguardo occidentale, ma l'interesse dell'intersezionalità non risiede nella individuazione delle differenze identitarie; bensì nella gestione, in termini politici, della matrice delle oppressioni responsabile della produzione delle differenze – etichettate come

²³⁹ A. Caruso, *Introduzione*, in *Queer Gaze. Corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, Asterisco Edizioni, Sesto San Giovanni, 2020, p. V.

²⁴⁰ C. Akotirene, *Intersezionalità*, op. cit., 2022.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ivi*: «Il patriarcato è un sistema politico che modella la cultura verso una dominazione maschile, specialmente contro le donne. È rafforzato dalla religione e dalla famiglia nucleare che impongono, fin dall'infanzia, ruoli di genere fondati su identità binarie determinate dalla nozione biologica di uomo e donna. Le persone cis-genero sono quelle in cui sesso biologico e identità di genere coincidono. A dispetto del genere attribuito socialmente, le persone non-cis, invece, rimangono fuori dall'identificazione estetica, corporea e morfo-anatomica istituite.»; «Il genere iscrive il corpo razzializzato. [...] L'omissione delle spaccature razziste, sessiste e cis-etero-normative strutturate dall'Occidente cristiano è un feticcio epistemicida.»

identità – e quindi delle disuguaglianze. «*L'intersezionalità non è la narrazione teorica degli esclusi*» e la complessità del tema non può essere ridotta e/o riassunta da espressioni come «*il problema della Nerə*», «*la questione femminile*» o «*la questione trans*», ecc. Ad Akotirene gli interessi accademici nei confronti del pensiero intersezionale appaiono come «*il saccheggio della ricchezza concettuale e l'appropriazione del territorio discorsivo femminista Nero*» a causa della sostituzione linguistica e semantica di femminismo Nero con *femminismo intersezionale*, che sancirebbe la totale rimozione del paradigma afrocentrico.

Per Griselda Pollock – storica dell'arte e sociologa britannica di studi femministi postcoloniali – il compito della critica femminista, il contributo che essa dovrebbe apportare alla storia dell'arte, è quello di guardare all'intero campo sociale nelle sue mutue interrelazioni e configurazioni, mostrando quanto le pratiche culturali – tra queste, ovviamente, l'arte e soprattutto quella delle artiste – siano legate a precisi meccanismi storico-sociali di negoziazione dei significati.²⁴³ Homi Bhabha, filosofo indiano naturalizzato statunitense, tra i principali teorici del postcolonialismo, scrive che l'immagine come luogo dell'identificazione è uno «*spazio di scissione*», sospeso tra *domanda* e *desiderio*. Nella produzione e nel consumo di immagini identitarie si apre un problema di duplicazione, differenziazione e dislocazione: un'immagine che rappresenta, per esempio, una donna, non esprime mai in maniera completa un soggetto (o una donna), perché «*la sua storicità eccede sempre la rappresentazione, differisce da essa e può (ri)significarla retrospettivamente e/o provvisoriamente*».²⁴⁴ Come insegna la figura della donna algerina velata²⁴⁵, continua Bhabha, le immagini possono essere manipolate a fini strategici e ideologici.

²⁴³ F. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, op. cit., 2005, p. 129-154.

²⁴⁴ H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York – London, 1994 (trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001), cit. in F. Timeto, *L'arte al femminile*, op. cit., 2005.

²⁴⁵ Ivi, «*Quel velo che un tempo assicurava l'invulnerabilità del confine del domestico – i confini della donna – adesso maschera la donna nella sua attività rivoluzionaria, unendo assieme la città araba e il quartiere francese, trasgredendo il confine familiare e coloniale. Non appena il velo è libero di fare il suo ingresso nella sfera pubblica, di circolare fra le norme e gli spazi sociali superandoli, diviene oggetto di sorveglianza e di interrogativi paranoici: ogni donna velata [...] diventa sospetta*».

A parere di Federica Timeto, risultano necessari un confronto con l'alterità e una presa di coscienza dei meccanismi di alienazione e oggettivazione che intervengono nella relazione visiva alla base di fenomeni come la xenofobia. La rappresentazione è il prodotto di una negoziazione tra «poteri» (Foucault) e «desideri» (Bhabha), forme di soggettività e di «assoggettamento», immagini e processi di identificazione.²⁴⁶ Riconoscere i meccanismi di immedesimazione con le immagini, per esempio, del *femminile* – nel rapporto tra la costruzione dell'identità e l'assunzione delle «posizioni spettatoriali» –, permette di fare luce su precisi regimi scopici. Ovvero sui modi di produrre e interpretare le immagini, legati alle differenze di genere, razza, classe, età dei corpi che guardano e che «sono guardati». Al fine di sottoporre a una critica radicale la nozione stessa di *rappresentazione*, in particolare nel rifiuto delle raffigurazioni stereotipate dell'anatomia, dell'iconografia e dell'esperienza delle donne, Timeto nega la fiducia acritica in una rappresentazione *in sé*, ma non il concetto di rappresentazione *in toto*.²⁴⁷ Non è infatti sufficiente cancellare l'immagine *della* donna e sostituirla con una nuova immagine *per la* donna, se non si indagano al contempo la pluralità dei punti di vista, la continua negoziazione dei significati in sede di consumo e di produzione delle rappresentazioni e la rete degli investimenti che crea le condizioni di fruizione. Diversi studiosi e studiose, sulla base delle esperienze raccolte, sono concordi nell'affermare che le donne, anche quando *guardano*, si percepiscono prima di tutto come l'*oggetto* di una visione mediata dallo sguardo maschile, «una veduta».²⁴⁸ Questo ancora a distanza di cinquant'anni dalle riflessioni sul nudo avanzate da Berger.²⁴⁹ Per esempio, le donne Nere non potrebbero vedersi se non

²⁴⁶ F. Timeto, *L'arte al femminile*, op. cit., 2005, p. 129-154.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano, 1972. Berger spiega come in tutta la storia della figurazione occidentale il nudo femminile sia presente in maniera assai più frequente di quello maschile, introducendo una riflessione antropologica e sociale all'analisi artistica. La donna nuda è una donna che viene guardata dall'uomo, quest'ultimo può essere parte della rappresentazione o coincidere con lo 'spettatore-possessore' in persona (al maschile) senza intermediari finzionali. Sarebbe la donna stessa, così per come è rappresentata dagli artisti, a cercarlo con lo sguardo, "lo spettatore ideale è sempre considerato uomo e l'immagine della donna è modellata per compiacerlo". L'uomo è unicamente soggetto, la donna oggetto e soggetto della figurazione, "gli uomini agiscono e le donne appaiono".

attraverso la percezione degradante della loro immagine veicolata dalla cultura dominante (bianca).

A partire da qui, secondo Timeto, si sarebbe mossa la mobilitazione politica delle rappresentazioni in senso femminista. Secondo la studiosa, nel corso degli anni Ottanta l'incontro con il pensiero postmoderno avrebbe indotto il pensiero femminista a una *ri*-considerazione della differenza sessuale nelle sue interrelazioni con le altre differenze: di classe, genere, etnia e provenienza. Muovendo dalla nozione di cultura, intesa come l'insieme delle pratiche sociali di cui anche la visualità fa parte, il discorso femminista sull'arte e sulla cultura visuale e l'intersezionalità condividono «*l'impulso democratizzante*» a rompere le gerarchie e le asimmetrie del sapere, in direzione dell'interdisciplinarietà e della contaminazione reciproca di ambiti prima considerati come nettamente distinti: ad esempio, arte *alta* e artigianato, o arte *alta* e cultura di massa.

Alessandro Del Puppo ricorda come «*il presupposto per un efficace giudizio di valore sia la fusione degli orizzonti normativi*»²⁵⁰:

*«L'avvicinamento all'altro' deve cioè avere modificato abbastanza i costumi mentali dell'io' da poterli accantonare, in sede di giudizio, in favore di criteri appunto altri. Diversamente, [...] un giudizio favorevole emesso prematuramente non sarebbe solo condiscendente, ma anche etnocentrico: parlerebbe bene dell'altro perché è come noi».*²⁵¹

Non serve che l'*altro* «*sia*» come noi, è sufficiente che sia «*visto, o esperito*» come ce lo aspettiamo, o come siamo abituati a vederlo ed esperirlo. Del Puppo prende le mosse contro la vetrina modernista, intesa come figura retorica in cui riconoscere una sorta di rappresentazione delle difficoltà del discorso allestitivo. Secondo lo studioso, all'essere, in un certo senso, *obbligati* a guardare delle opere attraverso una teca – fisica, ma anche metaforica – corrisponderebbe il venire posti davanti a un sistema di dualismi. In particolare, per quanto concerne le mostre post-coloniali o etnografiche, la «*presunzione di trasparenza*» (il mostrare) e allo stesso tempo l'impossibilità di una manipolazione tangibile dell'opera (o del manufatto)

²⁵⁰ A. Del Puppo, «*Je suis l'autre*», *ma chi è che parla?*, in G. Tomasella, a cura di, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento*, Quodlibet, Fondazione Passaré, 2020, pp. 217-227.

²⁵¹ C. Taylor, *Multiculturalismo: la politica del riconoscimento*, Anabasi, 1993, cit. in A. Del Puppo, «*Je suis l'autre*», op. cit., 2020.

sarebbero alla base della trasformazione del processo di *inclusione* nel percorso espositivo in quella che, di fatto, appare una «*reclusione*». A parte «*l'illusoria convocazione di una cultura*» attraverso l'esposizione del prodotto di una manualità – cui potrebbe forse corrispondere l'identificazione mediatica di un'arte tipicamente *femminile*, che esprima dunque il punto di vista di un'intera categoria sociale, o il ricondurre talvolta forzatamente a temi femministi il lavoro di un'artista – la dissertazione risulta facilmente traslabile anche a quei circuiti espositivi che insistano sulla presenza di artiste al loro interno. In questo senso, la *vetrina*, considerata come dispositivo ideologico, consisterebbe intrinsecamente in un dispositivo ambiguo che genera risultati «*a metà strada tra il museo delle cere e la raccolta naturalistica*». ²⁵² L'impressione è che ogni possibile criterio di obiettività, o di *correttezza politica*, entri in conflitto con i «*dispositivi di spettacolarizzazione*» insiti nel fenomeno.

La *queerness* si situa parimenti in questo panorama intersezionale e *femminista*. A Monique Wittig si deve l'introduzione delle prospettive *gay* e *lesbiche* nelle discipline umanistiche: per la filosofa, le lesbiche non sarebbero *donne*, perché *donna* è una categoria di subordinazione socioculturale che corrisponde a una condizione *derivativa*, si può essere solo la donna *di* un uomo. ²⁵³ Già nel 1999, Judith Butler dichiara che il *drag* dimostra come la conoscenza *naturalizzata* del genere operi nella forma di una «*delimitazione preventiva e violenta della realtà*». Nell'imitare performativamente il genere, il *drag* ne rivela la struttura imitativa e la contingenza:

«*Nella misura in cui le norme di genere (dismorfismo ideale, complementarietà eterosessuale dei corpi, ideali e canoni per definire la mascolinità e la femminilità appropriate o meno, laddove molte di queste norme sono supportate da codici razziali di purezza e da tabù dell'incrocio tra razze) stabiliscono che cosa sarà e che cosa non sarà intelligibile come umano, cosa sarà e che cosa non sarà considerato 'reale', stabiliscono anche l'ambito ontologico nel quale ai corpi può essere data legittima espressione. Se 'Questione di genere' ha un compito positivamente normativo, tale compito sta nell'insistere sulla necessità di estendere questa legittimità ai corpi che sono stati*

²⁵² A. Del Puppo, “*Je suis l'autre*”, op. cit., 2020.

²⁵³ M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, op. cit., 2019.

considerati falsi, irreali e inintelligibili. Il drag altro non è che un esempio per mostrare che la 'realtà' non è poi così fissa come generalmente crediamo. L'esempio mira a svelare l'esilità della 'realtà' del genere per contrapporsi alla violenza della messa in atto delle norme di genere. [...] Il drag è un'imitazione del genere o una messa in scena dei gesti significanti attraverso i quali il genere stesso viene istituito? L'essere femminile costituisce un 'fatto naturale', una performance culturale, oppure è 'naturalità' costituita attraverso atti performativi discorsivamente obbligati che producono il corpo attraverso le categorie del sesso? [...] Le pratiche di genere nelle culture gay e lesbiche spesso tematizzano il 'naturale' in contesti parodici che mettono in rilievo la costruzione performativa di un sesso vero e originale».²⁵⁴

L'accusa frequente mossa alle comunità *drag* e *trans* dalle femministe trans-escludenti sarebbe quella di un'*appropriazione culturale*, come se alle donne spettasse di diritto l'esclusività di riproduzione di tutte quelle pratiche inscritte sessualmente e socioculturalmente come *femminili*. Tali pratiche sono spesso considerate degradanti, e proprio per questo interessanti da mimare, sovvertire e denunciare parodicamente, secondo modalità vicine agli autoritratti collettivi di Marcella Campagnano, ai lavori di Cindy Sherman e ai travestimenti, cui corrispondono altrettanti *s-mascheramenti*, comuni alle ricerche e alle performance di molte artiste. Tutte le identità che deviano dalla *norma* prescritta dal cis-etero-patriarcato ne mettono in discussione i dogmi, dal binarismo di genere all'*istituzione* dell'eterosessualità, e contribuiscono a decolonizzare e *deculturalizzare* lo sguardo della società umana sul mondo.

1.8 Carol Rama, alibi eretico

In questa sezione mi soffermerò sul fenomeno Carol Rama (1918-2015) e sulla promozione del suo controverso *mito*. Insieme a Carla Accardi può essere considerata la *donna-alibi* delle strategie espositive italiane, tra i pochi nomi di artiste a figurare nelle collezioni dei musei di arte contemporanea. La storia della sua fortuna critica può rivelarsi emblematica per descrivere il passaggio da *silenzio*

²⁵⁴ J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, op. cit., 2017.

a *moda* di cui si è parlato in precedenza. Pur conservando una posizione *ai margini* della scena *illuminata* dell'arte, per oltre settant'anni Rama attraversa disparati movimenti, linguaggi e correnti. «*Non ho avuto maestri pittori, il senso del peccato è il mio maestro. Il peccato è una trasgressione del pensiero*»²⁵⁵, con simili e rese celebri dichiarazioni l'artista dimostra con fiera malinconia la peculiarità della sua esperienza estetica: contraddistinta dal corpo come sede, strumento ed espressione delle pulsioni vitali, considerata «*eccentrica alla storia dell'arte*»²⁵⁶, *scandalosa*, «*difficilmente etichettabile, profondamente femminile in questo suo restare enigmatica sulla tela*».²⁵⁷ Il riconoscimento critico del suo lavoro si fa attendere e, per Mariella Pasinati, «*la sua vicenda artistica rappresenta il caso esemplare di una poetica e di un'estetica così indipendenti e originali da essere costantemente fuori dalle regole e incompatibili con i meccanismi del discorso storico-critico e sessuale dominante*».²⁵⁸ Anche secondo Laura Migliano il tardo riconoscimento pubblico è «*da iscriversi in un perbenismo antecedente che conservava inaccettabili le sue opere corroborate da parti anatomiche erotiche e sfacciate, con innesti di animali, protesi ortopediche, dentiere, scarpe e altre feticci. Adirittura, nel 1945, la sua prima personale fu bloccata e le opere sequestrate, poiché ritenute inaccettabili per il buongusto dell'epoca*».²⁵⁹ Le tappe di tale agnizione tardiva muovono proprio dalla *legendaria* mostra curata da Vergine nel 1980, *L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940*. Seguono una prima antologica nel 1985 – prescritta dalla stessa curatrice – e la sala personale alla XLV Biennale di Venezia del 1993. Dopo il conseguimento del Leone d'oro alla carriera nel 2003 è oggetto di una progressiva e consolidata attenzione internazionale, culminata nella mostra itinerante *La passione secondo Carol Rama*, a cura di Teresa Grandas e Paul Beatriz Preciado. Secondo Niccolò Lucarelli, il titolo enfatizzerebbe il concetto di passione, «*sentimento femminile per antonomasia*», *fil-rouge* per leggere la parabola di «*una*

²⁵⁵ N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima, la pittura "scandalosa" di Carol Rama*, in *Cultura, 2duerighe*, 11 gennaio 2017.

²⁵⁶ M. Pasinati, *Libertà e provocazione di un'artista incandescente*, in *Artiste, femminismo, Letterate Magazine*, LM Home, ottobre 2015.

²⁵⁷ N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima*, op. cit., 2017.

²⁵⁸ M. Pasinati, *Libertà e provocazione*, op. cit., 2015.

²⁵⁹ L. Migliano, *Gli interstizi dell'anima*, in *D'ARS*, anno 54, n. 219, autunno 2014: «*Non solo, una seconda 'scomunica' dalla società arrivò perfino nel 2006, quando il Tribunale di Torino pronunciò l'interdizione di Carol Rama nientemeno che per 'infermità di mente', a causa dei trentotto scatti in cui l'artista posò nuda per l'amico Dino Pedriali*».

*donna sopra le righe con una visione rabbiosa e moderna della femminilità», dall'approccio artistico «marcatamente viscerale e insieme meditato, con profonde implicazioni psicologiche e un sottile dolore in sottofondo».*²⁶⁰

Disubbidiente all'accademismo fascista della Torino del dopoguerra, autodidatta, comincia a dipingere giovanissima. Negli anni Trenta e Quaranta compaiono i nudi di due serie: le *Dorine* dall'erotismo «*prepotente e disperato*» (Pasinati) e le *Appassionate*, più *sofferenti*. Nelle prime opere – firmate *Olgacarolrama* – emerge già una rappresentazione potente, esplicita e «*sgarbata*» del corpo, del desiderio e della sessualità femminili, «*rude ed elegante insieme nella libertà istintiva del suo segno grafico*».²⁶¹ Nell'acquerello *Appassionata* (1940) organico e meccanico si fondono in una continuità tra corpo femminile e componenti della sedia a rotelle, e al contempo la vitalità cromatica e l'esibizione degli attributi sessualmente connotanti (la vulva, la lingua) e della corona di fiori conferiscono all'icona un potente *élan vital*. Pasinati in merito afferma:

«È già evidente fin dagli anni Quaranta una complessità e una maturità che va oltre la mera elaborazione del trauma e l'autobiografismo che, sebbene importanti nel lavoro di Rama, non lo esauriscono né lo risolvono. Le stesse parole tanto citate 'Io dipingo prima di tutto per guarirmi' [...] indicano l'elaborazione di un desiderio dissenziente, di una strategia di resistenza alla normalizzazione poiché per Rama 'lo statuto, il codice, le regole' sono la malattia; e l'arte, di cui ha necessità, è ciò che le consente di trovare risposta per i quotidiani 'desideri non realizzati o realizzati molto male'».²⁶²

Rama stessa definisce il proprio immaginario *autobiografia panica*: inquietante, erotico, *sfrontato*, abitato da dentiere, protesi di legno, pennelli da barba, orinatoio, organi genitali, lingue biforcute, serpenti fallici, calzature femminili e pellicce di volpe, suoi *oggetti-memoria-feticci*. In una vita condotta nell'ombra del suicidio del padre e della malattia psichiatrica della madre, nell'atto creativo sembra trovare un

²⁶⁰ N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima*, op. cit., 2017. Nell'articolo l'autore si sofferma sulla "bellezza enigmatica" dell'artista, testimoniata dalle fotografie che la ritraggono rigorosamente da giovane. È difficile pensare che un simile trattamento venga riservato a colleghi artisti. Trattando della condizione femminile e del *corpo* come confine sociale riservato alla donna, Lucarelli precipita inoltre in espressioni come "per quanto piacevole da ammirare".

²⁶¹ M. Pasinati, *Libertà e provocazione*, op. cit., 2015.

²⁶² *Ibidem*. Pasinati cita un intervento dell'artista in un incontro promosso alla Facoltà di architettura di Milano nel 1981 e voluto da Corrado Levi; E. Del Drago, *Erotico ed eretico, il graffio di Rama*, ne *Il Manifesto*, 25 marzo 2005.

mezzo di elaborazione traumatica e di affermazione della propria personalità «*insofferente alle costrizioni e alle ipocrisie borghesi*».²⁶³ In un'Europa ancora teatro dei nazionalismi e di «*una decadente ebbrezza distruttiva*», Lucarelli registra una generale tendenza alla *perversione* e all'ossessione sessuale. La frequente presenza di nudi femminili – spesso mutilati, legati con cinghie a letti di contenzione, o in sedie a rotelle – tradirebbe un riferimento materno, «*fino ad esprimere sulla tela un sentimento di liberazione e di rabbia, ma anche pulsioni quali feticismo, voyeurismo e sadomasochismo*». La *Romanticizzazione* di questo mito declinato *al femminile* è completa: la precocità del talento, una sessualità ritenuta non convenzionale soltanto perché non vissuta nel segreto, una dose interessante e strumentalizzabile di traumi familiari e biografici, tendenze depressive, la noia per il costume borghese e il misterioso fascino dell'*outsider*.

Lucarelli asserisce che le sue opere sono riconducibili alla corrente *Art Brut*, nozione ideata da Jean Debuffet per inscrivervi le espressioni artistiche di personalità *digiune* di cultura artistica, scaturite *soltanto* dall'autenticità dei sentimenti, condizione frequente negli individui *ai margini*, come detenute e detenuti, pazienti di cliniche psichiatriche, *ecc.* È molto frequente l'associazione a Egon Schiele, il quale sarebbe interiorizzato e reinterpretato dall'artista secondo modalità *tipicamente femminili*.²⁶⁴ Negli anni Cinquanta Rama lascia temporaneamente la figurazione per avvicinarsi al Movimento Arte Concreta di Torino²⁶⁵ e partecipa alle sue prime Biennali di Venezia, nel 1948 e nel 1950. Già intorno alla seconda metà degli anni Sessanta, comincia a inserire fisicamente l'oggetto nella tela, accorpandolo in una fitta trama di significati, lettere e segni matematici, occhi di vetro e porcellana provenienti da bambole o da animali impagliati, fili metallici e altri materiali eterogenei – compresi quelli organici: unghie, peli, *ecc.* A partire dagli anni Settanta, al suo lavoro intriso di storia

²⁶³N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima*, op. cit., 2017: «*Le sue strisce di colore sono autentiche pugnate contro le convenzioni della società patriarcale*».

²⁶⁴L. Petricig, *Carol Rama. Una regale treccia*, in *Self-portrait*, cat., a cura di F. Arensi, Editore Allemandi Legnano, 2009, pp. 44; E. Del Drago, *Erotico ed eretico, il graffio di Rama*, ne *Il manifesto*, 25 marzo 2004.

²⁶⁵C. Subrizi, *Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni Novanta*, in *Boletìn de Arte*, n. 40, 2019, pp. 61-67. Subrizi riporta che l'adesione al Mac fu dettata da necessità esistenziali più che artistiche, Rama dichiarò che credeva di dover guarire dall'*eccesso di libertà* che le era stato rimproverato.

personale, sessualità e *femminilità represses* (Lucarelli), si accostano le ricerche dell'Astrattismo e dell'Arte Povera. Le sue opere si farebbero interpreti di questo decennio violento e politicizzato: l'impiego di camere d'aria e copertoni di biciclette – *Presagi di Birnam* (1970), *Organismi ancora ben definiti ma vulnerabili* (1971) – occhi di vetro e lacerti di pelliccia risulta funzionale all'assemblaggio di collage e installazioni polimaterici volti a rappresentare una società «ormai dedita al culto della violenza e della morte» con «implicazioni androgine e sadomaso».²⁶⁶ Negli anni Ottanta Rama torna a una figurazione di immagini che, secondo Pasinati, affiorano dall'inconscio e si dedica alla rielaborazione dei materiali conosciuti negli anni Quaranta.²⁶⁷ Fra gli anni Novanta e il nuovo millennio la sua arte attraversa una fase di crescente attenzione a problematiche alimentari ed ecologiche. Nella serie *La mucca pazza*, mediante l'allegoria emergono la ricerca di una figura in cui identificarsi – l'animale malato e inconsapevolmente cannibale a causa della presenza di farine di origine animale nei mangimi industriali – e la denuncia della ferocia distruttiva dell'essere umano. Rama è colpita da questi *lutti collettivi*, dalla sofferenza e dall'agonia dell'animale, dalle pose contorte che assume e dai movimenti irrefrenabili in cui sembra possibile scorgere la scompostezza di un doloroso desiderio.²⁶⁸ Crani, zoccoli e mammelle entrano nel repertorio immaginativo e nel lessico iconografico dell'artista. In *La mucca pazza* (2001) tornano i temi del passato – l'erotismo, la follia, il corpo frammentato, le dentiere, le lingue, ecc. – e il collage combinato a una pittura fatta di pennellate dense, in un *assemblage-teatro* dinamico e *dissacrante*.

²⁶⁶ N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima*, op. cit., 2017.

²⁶⁷ M. Pasinati, *Libertà e provocazione*, op. cit., 2015: “La pittura è stesa su fogli già stampati, disegni tecnici e carte catastali che l'artista a volte usa al contrario, come supporto che lascia intravedere una trama lineare e definita contro cui contrasta il segno deciso e vitalistico di Rama, il colore denso che ripropone lingue impudenti e pungenti, esplicite allusioni sessuali, quasi un bestiario di figure animali e di un mondo dove desiderio, emozioni, passione e sofferenza si incontrano e si disfano con poetica intensità e finezza”.

²⁶⁸ C. Subrizi, *Carol Rama e l'animale*, op. cit., 2019, pp. 61-67: “La mucca mi piace perché è pazza, allora ha dei gesti erotici da pazza e ha delle assomiglianze con noi straordinarie... almeno con me. [...] Per me questi sono degli autoritratti straordinari, straordinari... non perché siano belli, ma perché l'idea di queste poppe, di questi cazzi di toro... questo vedere a pezzi l'anatomia di tutti quanti, estrema” (C. Rama, cit. in C. Levi e F. Fossati, *Intervista a Carol Rama*, in *Impresa*, n. 4, gennaio 1997).

Il riferimento alla donna *Dea, Sfinge, Medusa*²⁶⁹, e ad altri miti misogini con cui si è storicamente promossa l'idea della pericolosità *mostruosa* del femminile è molto ricorrente in articoli e saggi che raccontano di Rama. Secondo Jude Ellison Sady Doyle, le donne sono sempre state dei *mostri*, anche per le grandi menti della filosofia, della medicina e della psicologia, per cui «*l'intrinseca eccentricità femminile è un assunto di base*».²⁷⁰ La stessa affinità con il mondo animale suggerisce qualcosa di *oltreumano*. Secondo Laura Migliano, in Rama la vivida visionarietà non dimentica mai la realtà, una realtà *filtrata e circoscritta* alla propria biografia. Il suo immaginario composito esprime un *universo* «*difficile da decifrare con i soli mezzi della critica artistica. Le sue figure filiformi, le commistioni talvolta macabre e sempre insolite, hanno radici connaturate alla sua vita*».²⁷¹ La sua casa-studio a Torino diventa nella percezione comune un vero e proprio *antro* di strega, un laboratorio-*cabinet de curiosités* raccontato minuziosamente in diversi articoli e saggi riguardanti l'artista. L'*intromissione benevola* (Migliano) in questo nido *intrafugabile* ricolmo di manufatti, arnesi, utensili bizzarri, materiali di recupero, fotografie, bigiotteria conservata come pietre preziose, oggetti trovati o ricevuti in regalo e custoditi con cura, illude forse di poter ricevere qualche indizio circa l'orizzonte simbolico della mentalità originale dell'artista. Le mura domestiche sono altari deputati alla memoria familiare. La macchina da scrivere Olivetti appartenuta al padre, le suole, protesi e calzature dell'azienda ortopedica dello zio, le foto che ritraggono la madre e gli amici, le protesi dentali della zia, stracci, busti, pietre, le camere d'aria di biciclette provenienti dalla fabbrica del padre, *ecc.* sembrano comporre l'*installazione di una vita*. Il suo studio mansardato appare così come un «*diario involontario*»²⁷² che si squaderna attraverso una *Wunderkammer* di *feticci* esposti come reliquie e «*frammenti d'identità*».²⁷³

Carol Rama non è stata dichiaratamente femminista, non è stata avvicinata dalla critica di Lonzi e non ha intessuto relazioni con gruppi o collettivi militanti. Eppure,

²⁶⁹ N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima*, op. cit., 2017.

²⁷⁰ J. E. Sady Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Edizioni Tlon, Città di Castello (Perugia), 2021.

²⁷¹ C. Subrizi, *Carol Rama e l'animale*, op. cit., 2019.

²⁷² L. Migliano, *Gli interstizi dell'anima*, op. cit., 2014.

²⁷³ R. Vanali, *Roberto Goffi. La casa di Carol Rama*, comunicato stampa, in *Artribune*, 7 febbraio 2019.

secondo Carla Subrizi, nelle sue opere si riscontra un immaginario *differente*, un vocabolario di immagini «*ai confini dell'inimmaginabile*», l'ossessione si confronta «*con la morale, la norma, il perbenismo borghese, cattolico e conformista*». La commistione tra umano e animale, *donna* e animale, *divenire donna* e *divenire altro*, racconta del corpo – spesso mutilato – come processo culturale. Rama mediante questa giustapposizione priva di tabù apre un *varco* sulla superficie della rappresentazione canonica e mette in scena la ferita e la follia. Pone in discussione la nozione di *normalità*, «*Eterosessuale, transessuale, le stesse definizioni di uomo o donna appaiono superate [...] Deambulare tra i generi, concentrarsi sul divenire degli stessi, riconciliare le differenze, fare pratica della deriva che porta a fare esperienza del diverso. Questo Carol Rama ha fatto mettendo nei mondi dipinti donne 'appassionate', uomini con peni eretti, animali con cui è possibile avere relazioni. Nello scambio non più simbolico tra corpo sessuato, genere e regimi normativi della vita, Carol Rama ha infranto le regole convenzionali, ha aperto gli immaginari, [...] ha introdotto la differenza e, soprattutto, ha indicato nella libertà l'antidoto a ogni forma di sopraffazione, coercizione e violenza delle passioni*». ²⁷⁴

²⁷⁴ *Ibidem.*

2. Le mostre. Dalla ghettizzazione alla normalizzazione

In questo capitolo si offrirà un'analisi delle principali mostre dedicate alle artiste allestite in Italia negli ultimi vent'anni, facendo eccezione per la Biennale Donna di Ferrara della quale si cercherà di restituire una storia più completa. Attraverso i cataloghi e i comunicati stampa di suddette si tratterà della soggettività *imprevista* delle artiste, al centro di un rinnovato interesse critico, dagli anni Duemila alla 59° Esposizione internazionale d'arte di Venezia, *The Milk of Dreams*.

2.1 Le Biennali Donna

In questa sezione affermerò come la Biennale Donna sia nata da necessità storiche, sociali, critiche e culturali indissolubilmente legate alla percezione della condizione femminile in Italia. Ne scandirò la cronologia passando di edizione in edizione nel proposito di valorizzarne le scelte curatoriali. La Biennale Donna di Ferrara nasce come momento espositivo artistico che, secondo quanto riportato sul suo sito ufficiale, «*intende abbracciare varie espressioni dell'arte femminile, non per ghettizzare, ma per valorizzare e sottolineare l'indiscusso valore di donne artiste*». ²⁷⁵ Essa rappresenta senz'altro un'importante realtà italiana, esistente fin dal 1984 e perciò, secondo De Cecco, non riconducibile ad un fenomeno di moda e né considerabile il prodotto di un'evoluzione culturale. Senz'altro sorta come espressione di un'evoluzione psicologica, l'iniziativa si inquadra correttamente in quel contesto di *imposizione* femminile sulla scena artistica che ha condotto al *boom* di artiste degli anni Novanta. ²⁷⁶ La Biennale donna nasce da un'idea di Ansalda Siroli, a quell'epoca presidente dell'UDI (Unione Donne in Italia), che propone una mostra di sole artiste (da inaugurarsi l'8 marzo 1984) all'allora direttore della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara: Franco Farina, il quale manifesta il proprio suggerimento di renderla un'esperienza biennale. ²⁷⁷ Uno

²⁷⁵ «Biennale Donna»: www.biennaledonna.it (12 gennaio 2023)

²⁷⁶ E. De Cecco, *Contemporanee*, op. cit., 2005.

²⁷⁷ C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, op. cit., 2022, pp. 939-955.

dei dettami fondamentali della Biennale Donna è da sempre quello di avvalersi, oltre che della collaborazione competente delle strutture museali della città, anche di un comitato scientifico alacremente impegnato a coinvolgere personalità della cultura visiva quali artiste, storiche, critiche e sociologhe che rivestano un ruolo significativo all'interno del panorama artistico internazionale. Dalla prima edizione del 1984, la rassegna ha maturato notevoli sviluppi. Come riporta Lola Bonora, critica d'arte, le difficoltà riscontrate soprattutto all'inizio – per il timore delle artiste di essere sottovalutate o che il proprio operato fosse ricondotto a *lobby* femministe – sono coinvolte in una repentina svolta dopo il 1991, anno in cui Achille Bonito Oliva organizza la mostra internazionale *Artae*, proprio a Ferrara.²⁷⁸ Secondo Bonora, questa esposizione di «*pittura al femminile*», allestita da uno dei più importanti critici, storici dell'arte e curatori contemporanei, sancirebbe l'avvenuta «*canonizzazione*» delle mostre di sole artiste.²⁷⁹

Fin dalla sua prima edizione, le organizzatrici della manifestazione rendono manifesta la propria preoccupazione a non «*scadere nell'accusa di una discriminazione alla rovescia*»²⁸⁰ e specificano come, nelle loro intenzioni, l'espressione «*creatività femminile*» è solo uno strumento per mappare e supportare la presenza storica delle artiste.

«*Non si tratta di isolare l'arte "al femminile" ma al contrario di vederla come elemento "normale" nel farsi quotidiano delle idee e dei linguaggi, affrontando l'analisi delle opere senza altri distinguo che non siano quelli della professionalità, della consapevolezza e della presenza artistica*».²⁸¹

²⁷⁸ L. Bonora, *Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo? Storie, fatti e protagoniste della Biennale Donna di Ferrara*, in *Paesaggi a Sud-Est. Sguardi di artiste tra storie, memorie, attraversamenti*, catalogo a cura di E. De Cecco, Biennale Donna XII edizione, Ferrara, 2006, p. 43.

²⁷⁹ La mostra collettiva *Artae* (1991) è commissionata al curatore Achille Bonito Olivo per la Festa Nazionale del Garofano Rosa e per l'Onorevole Agata Alma Campiello, responsabile nazionale delle donne socialiste. L'esposizione, «*nata dall'esigenza delle donne socialiste di colmare un vuoto politico e culturale imperdonabile*», non è strutturata né sulla base di un tema portante, né su un percorso cronologico specifico. Nonostante, secondo Oliva, «*l'opera d'arte non abbia sesso*», i lavori esposti sono selezionati secondo un solo criterio, che coincide con l'intento della mostra: «*raccogliere le opere più significative firmate al femminile*» (A. B. Oliva, *Artae*, catalogo della mostra a cura di A. B. Oliva, Circolo degli artisti di Roma, Prearo Editore, Milano, 1991).

²⁸⁰ C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni*, op. cit., 2022.

²⁸¹ M. Pasquali, Ferrara, Archivio Storico UDI, *Biennale Donna*, I edizione, b. 1, cit. in C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni*, op. cit., 2022.

Le prime tre edizioni (1984, 1986 e 1988), accorpate dall'unico titolo *Figure sullo sfondo*, sono per lo più mostre collettive a carattere nazionale, affiancate da numerosi dibattiti intorno alle problematiche connesse al tema dell'identità femminile, in quegli anni ancora molto sentite. La prima è curata da Marilena Pasquali, la seconda (*Figure sullo sfondo 2 – Magma: dieci anni dopo*²⁸²) da Romana Loda e la terza dalla coppia formata da Dede Auregli e Cristina Marabini. A cominciare da questo primo titolo, si avverte l'urgenza di puntualizzare alcune linee guida: «*Figure dallo sfondo si è scelto perché si ricollegava ad esperienze precedenti che sottolineavano l'emergere, il venire alla ribalta di nuove personalità da plaghe sconosciute e affascinanti*»²⁸³, preciserà Pasquali. La IV edizione del 1990, *Presenze femminili nella vita artistica a Ferrara tra Ottocento e Novecento*, consacra il definitivo passaggio alla denominazione Biennale Donna ed è curata da Marisa Vescovo e prevede anche il paradigma espositivo intitolato *Il gioco delle parti*, che assegna alle artiste conclamate – ad esempio Tomaso Binga, Dadamaino e Mirella Bentivoglio – il compito di segnalarne almeno due più giovani. La V edizione, del 1992, è curata da Paola Segal Serra Zanetti e si intitola *Franca Squarciapino. Tra illusione e realtà: studi, bozzetti e costumi*. La mostra *Poetiche femminili tra separatezza e diversità. Forme artistiche dal 1900 al 1940* apre al PAC la VI edizione del 1994 a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi. Il titolo insiste su un presunto *livello altro* dell'esperienza e della creatività *femminili*, in relazione ad un canone che spesso coincide con il presupposto che al punto di vista maschile corrisponda un criterio di universalità. Nel 1996 la Biennale Donna, intitolata *Vanessa Bell & Virginia Woolf. Disegnare la vita personale di Vanessa Bell*, è curata da Anna Maria Fioravanti Baraldi, Federica Manfredini e Liviana Zagogni. Per l'VIII edizione, *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, viene selezionata come consulente scientifica proprio Mirella Bentivoglio, quasi a ricalcare a vent'anni di distanza il ruolo da lei assunto alla 38° Biennale di Venezia del 1978. Il titolo della rassegna, curata da Anna Maria Fioravanti e presentata negli spazi del PAC, quel *Post Scriptum*, si

²⁸² Iaquina spiega come, per Loda (considerata a pieni meriti una pioniera in questo campo), accettare l'incarico sia stata una decisione difficile, a dimostrazione della complessità e delle problematiche insite nel formato mostra “*al femminile*”.

²⁸³ M. Pasquali, *Figure dallo sfondo*, catalogo della mostra a cura di M. Pasquali, Comune di Ferrara, 1984, cit. in C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni*, op. cit., 2022.

riferisce infatti allo slittamento di prospettiva permesso dalla distanza storica e alla «esistenza di una generale condizione post-scritturale dell'attuale mondo della comunicazione».²⁸⁴

Con l'avvento del Duemila si registra un lieve cambiamento di traiettoria sicuramente sotto l'influenza di quanto accaduto nel mondo dell'arte e delle artiste, dopo il clamore suscitato dalla Biennale di Venezia di Szeemann. Il fatto che l'ultima edizione di una tra le maggiori rassegne internazionali venisse restituita dalle cronache come la 'Biennale delle donne' rischiava di suggerire e convalidare a posteriori l'idea secondo la quale, fino ad allora, si fosse trattato di una biennale *degli uomini*. La Biennale Donna di Ferrara prende dunque una direzione marcatamente contemporanea e l'edizione del 2000 si apre con una mostra monografica curata da Vittoria Coen, l'antologica *Carol Rama. Opere 1937-2000*. Nel 2002, la Biennale Donna celebra il suo decimo anno d'età e la X edizione è dedicata al design, oltretutto orientata ad evidenziare la vastità del contributo femminile in un campo tradizionalmente considerato *maschile*.²⁸⁵ Il titolo della rassegna, a cura di Anty Pansera e Tiziana Occeppo, è eloquente: *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento*. Si potrebbe dire, dal ruolo tradizionalmente conforme alle aspettative di genere, al sovversivo appropriarsi di una categoria socializzata come virile o ribelle. Le artiste coinvolte sono ben ottantasei, senza contare le dodici «*donne della divulgazione*»: quelle giornaliste e storiche dell'arte che hanno contribuito alla diffusione delle arti decorative e applicate del disegno industriale, cui è dedicata la terza sezione della mostra.²⁸⁶

Lola Bonora cura l'XI edizione, *Andata e ritorno: artiste contemporanee tra Europa e America* (2004). Questa mostra collettiva si preannuncia basata sulla

²⁸⁴ Ferrara, Archivio Storico UDI, *Biennale Donna*, VIII edizione, b. 7, cit. in C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni*, op. cit., 2022.

²⁸⁵ L. Bonora, *Chi siamo? Da dove veniamo?*, op. cit., 2006; A. Pansera, T. Occeppo, comunicato stampa, in *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento – X Biennale Donna*, catalogo della mostra, a cura di A. Pansera e T. Occeppo, Milano, Silvana Editoriale, 2002, p. 191: “L'edizione 2002 si annuncia [...] destinata certo a riparare una biasimevole mancanza, 'omaggio' a quella 'metà del cielo' che ha contribuito e continua a contribuire a una migliore qualità della nostra vita, progettando oggetti d'uso per il nostro benessere quotidiano, in casa e fuori”.

²⁸⁶ “Biennale Donna”: www.biennaledonna.it (28 dicembre 2022)

comune esperienza del nomadismo artistico delle artiste coinvolte, nomadismo che conduce e giustifica il desiderio di non considerare mai conclusa la propria ricerca. La contemporaneità sembra dimostrare crescente sensibilità nei confronti delle tematiche legate all'artista *nomade*, per scelta o per obbligo, considerando che tale tema è stato esplorato anche da De Cecco e da Trasforini.²⁸⁷ Le artiste partecipanti sono accumulate dall'essere cresciute in un ambiente sociopolitico composito e dall'aver attraversato il proprio periodo di riconoscimento pubblico tra il 1945 e gli anni Settanta. La pluralità dei movimenti che hanno interessato questa finestra temporale – espressionismo astratto, minimalismo, concettualismo, femminismo, ecc. – insieme agli ideali abbracciati dal mondo in quarant'anni di storia, determinano una grande diversità tra le artiste esposte; pur, secondo Bonora, unite dal profondo utilizzo di un linguaggio personale e autobiografico. Si tratta di un evento culturale di notevoli dimensioni, con opere di *mostri sacri* come Marina Abramovic, Louise Bourgeois, Angiola R. Churchill, Liliane Ljin, Beverly Pepper e Kiki Smith. La presenza di artiste tanto inserite nel sistema internazionale dell'arte determina ampio successo tra gli addetti ai lavori, ma non presso quel più vasto ed eterogeneo pubblico cui la Biennale Donna guarderebbe sempre con particolare riguardo «con l'intento di offrire un servizio di informazione culturale il più esteso e qualificato possibile».²⁸⁸ Tra i lavori esposti – tutti piuttosto noti – figurano *Chair for lovers* (1991) di Abramovic, la serie *Untitled* (1995) di Bourgeois e *The Sirens* (2001) di Kiki Smith. *Pandora's Box II* di Angiola Churchill è l'unica installazione eseguita *ad hoc* in occasione dell'esposizione, rivisitazione del celebre mito di cui l'artista ripropone la metafora:

«L'esperienza che le donne hanno dolorosamente acquisito nel corso della storia: l'amore, la pazienza, la fede, la disponibilità, la sensibilità, il perdono, la riflessione, la pace. È tempo che questa esperienza venga liberata in questo nostro mondo imperfetto. [...] La situazione in Iraq mi ha fatto pensare alla crudeltà della guerra e alla responsabilità attribuita alla donna come causa per aver generato tali miserie nel mondo. È la meschinità dell'uomo a commettere tali ingiustizie e mi domando cosa io possa fare per riparare

²⁸⁷ M. A. Trasforini, *Donne d'arte*, op. cit., 2006; E. De Cecco, *Artiste nel contesto. Narrazioni a margine di una mostra*, op. cit., 2006

²⁸⁸ *Ibidem*.

*questo torto. Mi sono inoltre chiesta che cosa si potrebbe fare per unire i nostri sforzi e sviluppare quelle virtù e quei valori cari alle donne».*²⁸⁹

Churchill preferisce esprimersi con mezzi percepiti come artigianali e manuali e, in particolare, per le sue grandi installazioni predilige l'uso di una materia effimera come la carta. L'opera in mostra a Ferrara rivaluta la figura di Pandora come essere intelligente mosso da curiosità, in contrapposizione ai desideri maschili tendenti alla supremazia. L'installazione consta in un grande ottagono (la scatola di Pandora) costruito con pannelli di tela trasparente calati dall'alto. L'interno, solo parzialmente accessibile alla vista, nasconde un'idea di energia naturale, formata da ombre multiformi che fluttuano sulla tela, suggerendo ora onde, ora petali floreali, ora forme primordiali.

Nel 2006, è la volta della XII edizione *con Paesaggi a Sud-Est. Sguardi di artiste tra storie, memorie, attraversamenti*, curata da Emanuela De Cecco. Anche in questa occasione, la tematica affrontata è quella del viaggio e della migrazione. La rassegna invita otto artiste con diversi linguaggi visivi, tutte emergenti, semiconosciute o molto giovani. La mostra si propone di guardare ai Paesi dell'Est, ancora poco frequentati in ambito culturale da una prospettiva occidentale, con gli occhi sia di un viaggiatore mosso dal desiderio della conoscenza, sia di chi deve forzatamente spostarsi (per necessità lavorative o altre esigenze). De Cecco afferma che questa Biennale Donna per molti aspetti riprende quella precedente, ma a differenziarla è lo sguardo, appunto, ad est (piuttosto che ad ovest) e il viaggio via terra (al posto che in aereo). La curatrice dichiara: «*In questo contesto, vediamo come Ulisse e Penelope si siano scambiati i ruoli*».²⁹⁰ De Cecco si sente investita di una grande responsabilità e si interroga sul valore, quanto sulle stesse ragioni d'essere, di una mostra che si fondi («*Ancora?*»²⁹¹) su una prospettiva di genere. Appartenere a una generazione che ha intrapreso la propria carriera lavorativa in un momento storico in cui tra le donne era comunemente diffusa la percezione di «*potere fare tutto*», gioca un ruolo non secondario e costituisce un elemento di

²⁸⁹ L. Bonora, *La scatola di Pandora. La revisione di un mito*, in L. Bonora, *Andata e ritorno: artiste contemporanee tra Europa e America*, cat., Biennale Donna XI edizione, Ferrara, 2004, p. 75.

²⁹⁰ E. De Cecco, *Paesaggi a Sud-Est. Sguardi di artiste tra storie, memorie, attraversamenti*, catalogo della mostra, Biennale Donna XII edizione, Ferrara, 2006, p. 29.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 24.

discontinuità rispetto alle generazioni precedenti e alle loro teorizzazioni, le quali hanno posto delle domande e, con esse, le condizioni d'esistenza dell'attuale impressione di onnipotenza. Per mantenere vividi l'esercizio al sospetto e una valutazione criticamente consapevole, nell'investigazione della natura delle risposte fornite a tali premesse, secondo De Cecco risulta necessario non lasciarsi «*sedurre dalla logica dei numeri*». Il titolo della mostra, e il percorso di viaggio cui fa riferimento, si ispira all'omonimo film della regista tedesca Ulrike Ottinger, *Sûdest passage*. Il viaggio raccontato nella pellicola è quello da Odessa, Polonia, a Istanbul, senza 'guerre in primo piano', senza 'immagini spettacolari': «*Piuttosto un mondo fatto di donne e di uomini che vivono in prima persona le contraddizioni della contemporaneità, un mondo impegnato nello sforzo di sopravvivere, dove convivono modalità di scambio del passato con le nuove leggi dell'economia globalizzata*».²⁹² Le artiste coinvolte sono: Ulrike Ottinger, Tacita Dean, Laura Matei, Nasrin Tabatai, Daniela Kostova, Joanna Raikowska, Güslün Karamustafa, Margherita Morgantini.

L'edizione del 2008 prevede nuovamente una mostra monografica: la retrospettiva *Mona Hatoum. Under Currents*, curata da Lola Bonora. L'artista, raccontata per mezzo di oltre cinquanta opere, viene selezionata per rappresentare la XIII edizione coerentemente con quella programmatica indagine culturale che la Biennale Donna si propone di condurre a livello internazionale, in particolar modo per quanto concerne i temi del nomadismo geografico e dell'identità culturale. Secondo la curatrice, Mona Hatoum – nata a Beirut ma costretta dalla storia sociopolitica ad una condizione di esule tra Inghilterra e Germania – avrebbe frapposto tra sé e le sue radici una distanza tale da consentirle «*di vedere il suo passato ma ancor più il suo futuro in modo distaccato e probabilmente non privo di salvifico cinismo, che la induce a mettere a fuoco gli orientamenti e le specificità della società*

²⁹² *Ibidem*, pp. 29-32: «*Ne emerge – ed è un punto condiviso dai lavori di tutte le artiste presenti in questa mostra – una visione diversa da chi percepisce il nostro continente come una sorta di fortezza da difendere. [...] La mostra si è orientata nel cercare di mettere a confronto le diverse interpretazioni: chi guarda, cosa guarda, da dove lo guarda, da che distanza, come organizza il suo discorso... I lavori delle artiste in mostra nascono da esperienze che nascono e si confrontano con i sentimenti legati al distacco, al desiderio di essere da un'altra parte o al provenire da un'altra parte, dalla dislocazione, alle differenze di prospettiva rispetto chi è rimasto a casa, da esperienze rivolte a fare emergere aspetti poco visibili in un contesto familiare, ad esperienze vissute affrontando ciò che non si conosce*».

*contemporanea che si dibatte costantemente fra la positività della scienza e la iniquità della guerra».*²⁹³

La XIV Biennale Donna, *Memorie velate. Arte contemporanea dall'Iran*, è curata da Silvia Cirelli. In un periodo d'oro per l'arte contemporanea iraniana, sei artiste vengono unite dal comune filo conduttore dell'accessibilità sociale del corpo femminile, attraverso disparati linguaggi espressivi. I temi esplorati sono la difficile e delicata questione della condizione della donna nel mondo islamico, la complessa situazione della società iraniana – dovuta a diversi anni di guerre e repressioni – e lo stridente rapporto tra tradizione ed esigenze di modernizzazione. Le sei artiste, con alle spalle una carriera di successo nel loro paese e già affermate nel contesto internazionale, sono Shirin Fakhim, Firouzeh Khosrovani, Ghazel, Mandana Moghaddam, Shadi Ghadirian e Parastou Forouhar. Alcune tematiche e punti chiave riportano alla totalità delle loro esperienze: il costante nomadismo, la componente fortemente autobiografica, la necessità di testimoniare un passato traumatico aggravato da conflitti sia interni che internazionali (rivoluzione islamica, guerra Iran-Iraq, ecc.) e la cosiddetta *questione femminile*. Come esempio eloquente, per quanto riguarda l'autobiografismo e le manifestazioni della *politicalità* del *Personale*, si segnala il progetto *Wanted (Urgent)* di Ghazel, attivo dal 1997. Preoccupata dalla sua prossima espulsione dal territorio francese, l'artista decide di tappezzare la città di Montpellier mediante l'affissione di poster, mediante i quali cerca marito ai fini di ottenere il passaporto francese. Ottenuta la carta di residenza, Ghazel decide di proseguire il progetto inaugurandone una fase successiva, dichiarandosi questa volta disponibile a sposare chiunque necessiti dello stesso aiuto. La questione femminile e del corpo trova invece echi letterali nelle *Teheran Prostitutes* (2008) di Shirin Fakhim. Queste «*bambole*» dell'artista denunciano l'ipocrisia del governo iraniano e la profonda discriminazione che condanna la donna alla deriva sociale a causa di abusi familiari, perché ripudiate o diventate povere a seguito della morte del marito-tutore. Come suggerito da De Cecco, la scelta di oggetti di uso comune nella composizione di tali «*pupazzi-feticcio*», mette

²⁹³ L. Bonora, a cura di, *Mona Hatoum. Under Currents* – XIII edizione Biennale Donna, comunicato stampa, Ferrara, 2008. (www.biennaledonna.it 28 dicembre 2022)

in ridicolo la contraddittoria rigidità del moralismo islamico, ma soprattutto sottolinea la passività delle donne e la disumanizzazione loro riservata.

La XV edizione è intitolata *VIOLENCE. L'arte interpreta la violenza* (2012) ed è nuovamente organizzata da Lola Bonora, cui si aggiunge l'apporto curatoriale di Sivlia Cirelli. Le opere esposte sono legate dal tema della violenza, affrontato nelle sue accezioni totali e non nell'esclusiva declinazione della violenza di genere. Le artiste coinvolte nella mostra sono sette, dalle più affermate VALIE EXPORT, Nancy Spero, Yoko Ono e Lydia Schouten; alle più giovani Regina José Galindo, Naiza H. Khan e Loredana Longo. La selezione, ancora una volta, di artiste provenienti da generazioni, contesti geografici, culturali e sociopolitici differenti riflette l'ambizione di voler assicurare una lettura più articolata del problema. Eppure, l'argomento è così vasto e talmente *pericoloso* da affrontare che qualcosa nell'allestimento potrebbe sfuggire alla comprensione, nel rischio di restituire un'impressione di elementi accostati forzatamente. Il tema estremamente composito della violenza, delicato e capillare nelle sue infinite manifestazioni, viene senz'altro esplorato attraverso le opere esposte con spunti e prospettive originali; ma il progetto si dimostra al contempo vago e forse troppo ambizioso. Le opere che suscitano maggiore interesse sono le armature-corpetto a grandezza naturale di Naiza H. Khan e la monumentale installazione *Kalashnikov* (2007) di VALIE EXPORT, una torre alta oltre tre metri realizzata con 105 fucili, riflessa nell'olio esausto alla sua base e corredata di due schermi che proiettano immagini della guerra in Iraq e di esecuzioni capitali in Cina.²⁹⁴ I bustini e gli accessori di lingerie *corazzati* dell'artista pakistana, invece, suggeriscono l'ambiguità paradossale del concetto di armatura (e delle convenzioni di genere prescritte dalla società): qualcosa di intimo e di contemporaneamente pubblico, che riveste una funzione politica, che «*protegge*» ma che soprattutto «*costringe ed opprime*».²⁹⁵

Dopo la sospensione forzata (causata dall'inagibilità degli spazi espositivi della città di Ferrara, colpita dal terremoto del 2014), nel 2016 la Biennale Donna compie

²⁹⁴ M. De Leonardis, *Dalla cronaca all'arte. Una risposta alla violenza*, in *Exibart*, 29 febbraio 2012; "GAMC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea": www.artemoderna.comune.fe (28 dicembre 2022)

²⁹⁵ *Ibidem*.

il suo ritorno con una collettiva internazionale, *SILENCIO VIVO. Artiste dall'America Latina*, sotto la duplice curatela di Bonora e Cirelli. È nelle intenzioni della mostra indagare la complessità di un'area del mondo in costante fermento sociopolitico e il titolo scelto dalle curatrici si riferisce alla censura imposta a tutte le voci espressione del dissenso e della contestazione, garantita tanto da regimi politici repressivi quanto da bande, criminalità organizzata e disparità economiche. Il silenzio imposto dalle restrizioni – politiche, economiche, relazionali, espressive e identitarie – della dittatura di turno non può cancellare l'Agency e l'attività intellettuale degli individui. L'esposizione accoglie le ricerche di quattro artiste differenti per età, provenienza e linguaggio espressivo: l'italo-brasiliana Anna Maria Maiolino, la messicana Teresa Margolles, la cubana Ana Mendieta e l'argentina Amalia Pica; accumulate da una vocazione artistica vissuta come urgenza della denuncia e dall'attraversamento di temi quali l'esperienza della migrazione, il valore dell'identità, le dinamiche innescate dalla dittatura militare (censura, criminalità, ecc.), gli equilibri sociali tra collettività ed individuo e la fragilità delle relazioni umane.²⁹⁶ Il percorso espositivo si apre con un omaggio a Mendieta (prematuramente scomparsa nel 1985) attraverso le sue note performance, documentate dagli scatti fotografici esposti. Espatriata negli Stati Uniti, l'artista ha fatto del suo esilio forzato e del conseguente sradicamento affettivo il motore della sua poetica. Assunta la Natura a patria biologica e spirituale nello sforzo di ripristinare un senso di appartenenza, ha eletto il suo corpo come strumento e spazio artistico atto a ricongiungersi simbolicamente e fisicamente con la Terra in tutte le sue manifestazioni: acqua, fuoco, cenere, fango, sabbia, alberi. La minaccia di un'autorità coercitiva e il ricorso al corpo come medium espressivo influenzano anche le performance degli anni Settanta e Ottanta di Maiolino. Nella videoinstallazione *In – Out (Antropofagia)* (dalla serie *Photopoemaction*, 1973-2000) due bocche tentano vanamente di comunicare tra loro, ostruite da una serie di oggetti che fuoriescono in sostituzione delle parole; mentre nel trittico fotografico *Entrevidas (Between Lives)* (1981-2010) l'artista cammina a piedi nudi su una strada rivestita di uova, cercando di non calpestarle. L'essenzialità di tale

²⁹⁶ L. G. Bonora e S. Cirelli, a cura di, *SILENCIO VIVO. Artiste dall'America Latina*, comunicato stampa, Ferrara, 2016.

agire performativo esprime «*la tensione e l'insicurezza di una generazione obbligata a convivere con una perenne condizione di censura, violenza e pericolo*». ²⁹⁷ La rassegna ospita un'opera inedita di Margolles che si impone al pubblico per dimensioni (301 x 704,5 cm) e per tragicità narrativa, realizzata appositamente per l'occasione: *Pesquisas (Ricerca)* (2016), collage costituito di trenta fotografie di giovani donne scomparse, molte delle quali probabilmente assassinate, tratte dai manifesti affissi dalle famiglie nell'inane e drammatica speranza di ricongiungersi. ²⁹⁸

La XVII edizione della Biennale Donna è curata da Francesca Gallo e Raffaella Perna e si apre nuovamente con una mostra antologica, intitolata *Ketty La Rocca 80. Gesture, speech and word* (2018). Dedicandosi ad un singolo percorso creativo – quello di una tra le maggiori protagoniste della neoavanguardia italiana, celebrata a livello internazionale – la rassegna si propone di indagare il rapporto che intercorre tra il linguaggio verbale e il corpo, tra i fulcri dell'intera ricerca poetica intrapresa dall'artista. ²⁹⁹ Nel 2020, è la volta di *Attraversare l'immagine. Donne e fotografie tra gli anni '50 e gli anni '80*, a cura di Angela Madesani. Le artiste coinvolte sono tredici fotografe italiane e internazionali che hanno operato in ambito sociale, mettendo al centro del proprio fuoco tematiche quali il lavoro, la politica, la guerra, la tradizione popolare, l'architettura, la letteratura e la cultura in senso lato ³⁰⁰: Paola Agosti, Diane Arbus, Letizia Battaglia, Giovanna Borghese, Lisetta Carmi, Carla Cerati, Françoise Demulder, Mari Mahr, Lori Sammartino, Chiara Samugheo, Leena Saraste, Francesca Woodman e Petra Wunderlich. Cronologicamente, la selezione delle fotografie esposte comincia a partire da alcune ricerche a sfondo antropologico condotte negli anni Cinquanta. Passando attraverso reportage di guerra che coinvolgono aree dalla Palestina al Sudafrica, dalla Cambogia agli Stati Uniti, si conclude con gli anni Ottanta, periodo in cui alle pratiche collettive – delle quali l'arte e la fotografia si erano proposte interpreti – subentra la dimensione individuale. La pratica fotografica è qui vista come

²⁹⁷ E. Zanon, *SILENCIO VIVO, Artiste dall'America Latina*, in *Juliet Art Magazine*, 19 maggio 2016.

²⁹⁸ “Peter Kilchmann”: www.peterkilchmann.com (28 dicembre 2022)

²⁹⁹ “Biennale Donna”: www.biennaledonna.it (28 dicembre 2022)

³⁰⁰ A. Madesani, a cura di, *Attraversare l'immagine. Donne e fotografia tra gli anni '50 e gli anni '80*, Biennale Donna, comunicato stampa, Ferrara, 2020.

registrazione e testimonianza della quotidianità, in seno alla quale ricostruire una lettura privilegiata dei grandi eventi storici e politici.

L'ultima edizione, la XIX (tenutasi dal 26 marzo al 29 maggio 2022), è curata da Silvia Cirelli e Catalina Golban e presenta una collettiva di cinque artiste contemporanee attive in ambito europeo: Monica De Miranda, Christina Kubisch, Diana Lelonek, Ragna Róbertsdóttir e Anaïs Tondeur. Il titolo dell'esposizione è *Out of time: Ricominciare dalla natura* e l'intenzione è quella di costruire una narrazione collettiva al fine di «sviluppare un pensiero ecologico e una visione critica sul nostro stare nel mondo», che si concentra «sul rapporto dell'essere umano con la natura, sul vivere su un pianeta sfruttato e sconvolto dai cambiamenti climatici, spesso conseguenze dirette dei dispositivi di potere».³⁰¹

2.2 *Non toccare la donna bianca* (2004) e *Il diavolo del focolare* (2006)

In questa sezione tratterò di due progetti curatoriali che, a distanza di meno di un ventennio, mi appaiono controversi e mi soffermerò sulle loro problematicità. *Non toccare la donna bianca. Arte contemporanea tra diversità e liberazione*, curata da Francesco Bonami, si inserisce in un più vasto progetto promosso dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, che dedica la programmazione espositiva dell'intero anno 2004 alle artiste, in leggero anticipo rispetto al clamore della Biennale di Venezia del 2005 e al fenomeno della *feminaissance* scaturito negli Stati Uniti a partire dalla mostra Wack! del 2007.³⁰² La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo si sarebbe dimostrata pronta a intercettare e recepire una nuova sensibilità ancora in corso di sviluppo. *Non toccare la donna bianca* riunisce diciannove artiste di diversa nazionalità, la maggior parte delle quali provenienti da aree interessate da un conflitto politico: Micol Assaël, Maja Bajevic, Berlinde de Bruyckere, Marlene

³⁰¹ T. Bartolini, *Ferrara, la Biennale Donna: Out of time. Ricominciare dalla natura*, in *Noi Donne*, 25 marzo 2022.

³⁰² Dal Duemila in poi, dopo il *boom* di artiste negli anni Novanta, l'America è stata protagonista di una nuova forma di femminismo, predisposta a rafforzare la sensibilizzazione del pubblico.

Dumas, Ellen Gallagher, Carmit Gil, Fernanda Gomes, Lyudmila Gorlova, Mona Hatoum, Michal Helfman, Emily Jacir, Koo Jeong-A, Daniela Kostova, Senga Nengudi, Shirin Neshat, Shirana Shahbazi, Valeska Soares, Nobuko Tsuchiya, Shen Yuan. Bonami spiega che il titolo è tratto dall'omonimo film del 1974 di Marco Ferreri, parodia dei film western in cui la donna assume il significato simbolico di *Occidente*. L'idea di Ferreri era quella di riprodurre la battaglia del generale Custer e Little Big Horn analizzando la teoria che vedrebbe i Nativi Americani come la prima popolazione sfruttata strumentalmente dall'industria cinematografica per la rappresentazione ideologica del potere della civiltà occidentale. La *donna bianca* è vista come innocente, ma anche come emblema di una società destinata a «ripulire il selvaggio West». Come spiega il curatore della mostra:

*«Il provocatorio titolo 'Non toccare la donna bianca' vuole essere una riflessione su come la donna come soggetto storico rappresenti il simbolo della diversità e della liberazione della nostra società contemporanea. Se Ferreri identificava la 'donna bianca' con l'Occidente e i suoi folli genocidi di minoranze e popolazioni conquistate, questa mostra preferisce riflettere sul 'Non toccare', ovvero l'ordine della società occidentale imposto al resto del mondo attraverso la propria potenza economica. Il lavoro delle artiste invitate non si focalizza sull'identità femminile in contrapposizione a quella maschile: ognuna, operando su territori diversi e contraddittori come l'Asia, il Medio Oriente, l'Europa e gli Stati Uniti, vuole definire la propria diversità come strumento di liberazione, sia del proprio linguaggio che degli stereotipi che hanno spesso limitato la comunicazione del soggetto 'donna' nella cultura e nell'arte contemporanea. La loro arte è politica non perché affronta esplicitamente temi politici ma perché infrange continuamente con il proprio linguaggio artistico i divieti dell'ordine prestabilito dall'egemonia occidentale».*³⁰³

A parere di Bonami, il film di Ferreri non ha successo nella soddisfazione delle proprie intenzioni, dando origine a un esito confuso (e forse noioso) e riflettendo lo stesso stato delle mostre di arte contemporanea intrappolate in un disorientato

³⁰³ “Fondazione Sandretto Re Rebaudengo”: www.fsr.org; “UnDo.Net”: www.1995-2015.undo.net (24 novembre 2022)

concetto di *politically correct*, attivato dalla globalizzazione e dal multiculturalismo. In proposito, il curatore afferma:

*«Non fraintendetemi. 'Non toccare la donna bianca' non è una mostra sulla liberazione femminile, sul femminismo o sulla violenza sessuale. È semplicemente una mostra di un curatore maschio in cerca di linguaggi autonomi come simboli di una libertà più ampia e profonda di quella legale. È una mostra che riflette sulla libertà che la donna artista deve imporre in una società modellata sulle priorità del maschio».*³⁰⁴

Le opere in mostra, oltre a servirsi di diverse forme di espressione, programmaticamente non restituiscono un contenuto uniforme, perché è nelle intenzioni del curatore trasmettere il senso di una «*polifonia di voci*», suggerendo una visione plurisfaccettata della realtà nella quale il ruolo della donna è meso in discussione o dove la società è scossa da violenza di diverso genere (guerre, crolli politici, ecc.). Bonami elenca un'articolata casistica: per esempio, paesi come l'Italia e il Belgio avrebbero conosciuto una tradizione religiosa talmente forte da «*mettere all'angolo*» le donne nei rapporti di potere riservando loro un ruolo intrinsecamente marginale; gli Stati Uniti avrebbero determinato un «*confine dentro un confine*» per colpa di discorsi sulla razza; Russia, Bulgaria e Bosnia-Erzegovina avrebbero messo in pericolo non solo la figura delle donne, ma l'identità stessa di individuo; il Medio Oriente avrebbe pressoché *cancellato* il soggetto femminile come conseguenza del fondamentalismo; ecc. Secondo il curatore, la grande discrepanza tra mondo occidentalizzato e resto del globo risiederebbe nel fatto che mentre il primo sta cercando di abbandonare il *politically correct*; il secondo discute ancora sull'ipocrisia delle diseguaglianze.³⁰⁵ Inoltre, come diverse altre colleghe, sostiene che le artiste sappiano catturare e raccontare la società e la realtà soggettivamente e, di conseguenza, in maniera più diretta rispetto agli uomini. In questa rassegna, sottopone a visitatori e visitatrici le singole narrazioni di porzioni di realtà proposte dalle artiste, comunicanti ciascuna un sentimento o uno stato differente.³⁰⁶ Bonami

³⁰⁴ F. Bonami, *Non toccare la donna bianca* in *Non toccare la donna bianca*, catalogo della mostra, a cura di F. Bonami, Hopeful Monster, Torino, 2004-2005, pp. 11-23.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ivi*: “Essenza, Azione, Identità, Ansia, Trauma, Violenza, Angoscia, Caos, Spaesamento, Linguaggio, Corpo, Nostalgia, Sensualità, Spiritualità, Metamorfosi, Follia, Underground, Distanza e Spazio. Diciannove punti in un paesaggio simbolico dal quale un certo tipo di potere maschile sembra mancare, o forse è stato sradicato e sostituito con un'energia alternativa. Così se questi punti non hanno un genere sessuale, la loro resistenza a ogni tipo di controllo li rende uniti

sembra esibire preventivamente un'apologia della mostra, manifestando la volontà di sfondare le barriere del *politically correct*. Eppure, ciò può rivelarsi problematico, dal momento in cui tali sovversioni della narrazione dominante non assumono lo stesso valore di rivendicazione politica quando avvengono dall'apice della piramide dell'asimmetria (l'uomo bianco, il curatore). Inoltre, alcune sue affermazioni a proposito di un problema irrisolto tra 'Marte' e 'Venere' restituiscono l'impressione di uno sconfinamento proprio in quella ghetizzazione che nella dichiarazione di intenti del curatore era necessario evitare. Certamente, Bonami non voleva allestire una rassegna sulla liberazione femminile, nel tentativo di abbandonare ogni retorica associata alla narrazione delle donne nella storia dell'arte e di «*deculturalizzare*» lo sguardo occidentale sulle opere. Tra le artiste esposte, Maja Bajevic racconta per mezzo di video, fotografie e installazioni la dolorosa esperienza della guerra, del viaggio e della migrazione e la conseguente perdita degli affetti familiari e della casa; Emily Jacir realizza opere dalla forte connotazione politica che narrano del conflitto militare e culturale tra Israele e Palestina. Accanto a questi lavori, definiti «*opere-diario*»³⁰⁷; sulle pareti della Fondazione si legge la frase-installazione di Shen Yuan: «*Esse sono partite, anche se non hanno nessun posto dove andare*», realizzata utilizzando calzature tradizionali cinesi da donna di varie epoche. Anche l'artista e performer afroamericana Senga Nengudi dà forma a complessi lavori scultorei impiegando capi d'abbigliamento di uso prevalentemente femminile: per esempio sfrutta le proprietà elastiche e i colori opachi del tessuto delle calze collant in tensione per dare forma ora a intestini, ora a borse, ora a uteri. Mona Hatoum e Berline de Bruyckere esorcizzano paure, solitudini e sofferenze umane in installazioni estremamente incisive dal punto di vista sensoriale come, rispettivamente, in *Doormat II* (2000-1) e in *La femme sans tête* (2004). Ai fini di esprimere un'universale condizione di vulnerabilità fisica, morale e ideologica e la difficoltà

nella complessità del punto di vista femminile. in questa mostra io oso toccare, come curatore occidentale, l'altra donna. Oso attraversare il confine fra il paternalismo e l'essere onesto e giusto, non creando una mostra equilibrata ma anzi una mostra del tutto squilibrata. Con quale scopo? Per esprimere all'interno di una mostra le contraddizioni dei nostri atteggiamenti globali e filodiversi. E al tempo stesso devo confrontarmi con le mie stesse contraddizioni di maschio e curatore occidentale obbligato a non pensare diversamente ma a guardare il mondo con gli occhi dell'altra".

³⁰⁷ L. Parola, *Non toccare la donna bianca*, in *Torino Sette*, venerdì 17 settembre 2004, p. 81

ad esternare i propri disagi, gli spazi ordinari sono resi impraticabili, gli oggetti quotidiani inutilizzabili o pericolosi, il corpo femminile mutilato della possibilità di pensare e/o di comunicare e denunciare.³⁰⁸

Nel 2006, la mostra *Il diavolo del focolare*, curata da Claudia Gian Ferrari, sviluppa la tematica dell'evoluzione del rapporto tra la *nuova* donna e la casa. Evento collaterale della Triennale di Milano, si propone tale scopo attraverso l'evocazione delle esperienze di trentaquattro artiste internazionali negli spazi del Salone del Mobile, tra le quali Marina Abramovic, Ciho Aoshima, Vanessa Beecroft, Monica Bonvicini, Angela Bulloch, Sarah Ciracì, Matali Crasset, Paola di Bello, Tracey Emin, Lara Favaretto, Stefania Galegati, Nan Goldin, Mona Hatoum, Margherita Manzelli, Eva Marisaldi, Rosemarie Trockel, Paola Pivi e Kiki Smith. Secondo Rosario Messina, presidente del Cosmit, l'esposizione sviscererebbe un tema *nevralgico*: «*quello della nuova donna e della nuova casa [...] su un campo centrale nella comunicazione globale del mondo d'oggi, quello dell'arte*».³⁰⁹ Per la curatrice, chi svolge la professione di artista riveste il ruolo di osservatore/trice privilegiato/a e di «*sismografo*» del proprio tempo, dimostrandosi capace di intercettare e registrare i cambiamenti del mondo prima ancora che la società li metabolizzi. Luigi Settembrini, curatore del catalogo insieme a Ferrari e Francesca Sorace, sostiene che le professioni creative – tradizionalmente e istituzionalmente prerogativa maschile – abbiano scoperto «*dimensioni e gerarchie diverse di senso e di sensi*» grazie al ruolo non più marginale assegnato alla donna.³¹⁰ Egli, evidenziando quanto sia rilevante per «*la fiera della civiltà dell'abitare più attenta e più importante del mondo non perdere di vista ciò che accade nella cultura contemporanea*», suggerisce come la maggiore visibilità femminile venga ridotta a uno dei «*fenomeni più in voga*» di questi anni. Settembrini non risparmia al pubblico i ricorrenti discorsi sull'importanza del cambiamento del ruolo sociale rivestito dalla donna, stilando un elenco di nomi che, nella storia, avrebbero anticipato ciò che oggi definisce «*diavolo del focolare*». Naturalmente, ricava tale

³⁰⁸ S. Gallezio, *Fino all'8.1.2005 Non toccare la donna bianca*. Torino, Fondazione Sandretto, in *Exibart*, 14 ottobre 2004.

³⁰⁹ C. Gian Ferrari, a cura di, *Il diavolo del focolare*, Triennale – Palazzo dell'Arte, comunicato stampa, Milano, 5 aprile – 30 aprile 2006; “Cosmit”: www.cosmit.it (20 gennaio 2023).

³¹⁰ L. Settembrini, *Il diavolo, la casa, l'arte di essere città* in *Il diavolo del focolare*, cat. a cura di G. M. Ferrari, L. Settembrini, F. Sorace., Electa Mondadori, Milano, 2006.

sintagma rovesciando un'altra precedente invenzione: la nozione classica di *angelo del focolare* che prescriveva alla donna un'esistenza remissiva e sottomessa, dedita alla famiglia, carezzevole, ecc., da vittima e al contempo da infermiera. Il titolo della mostra, tradendo forse un giudizio di valore, vuole evidentemente sottolineare questa evoluzione sociale, alludendo anche alla tematica del «*mobile da casa*». Settembrini preannuncia:

*«Negli ultimi 30 anni, attraverso anche realtà e sistemi mediatici universali in continua e rapidissima evoluzione, la donna è diventata protagonista della società occidentale. Lo vediamo in politica, nel mondo scientifico, in quello del lavoro. Impossibile, tuttavia, non nutrire il sospetto che questa oggettività venga almeno in parte gonfiata e strumentalizzata dagli uomini: ai quali fa comodo riconoscere una parità, un potere, solo e proprio perché questa parità, questo potere, sono ancora lungi dall'essersi davvero compiuti. Però... però esiste un dato nuovo e particolarmente eclatante, sulla cui importanza non si è ancora sufficientemente riflettuto: per la prima volta in migliaia di anni l'artista donna ha assunto la stessa credibilità, lo stesso ruolo, lo stesso peso dell'artista uomo. La soggettività femminile, nel mondo dell'arte contemporanea, ormai non è più solo da quote rosa».*³¹¹

Quindi, dichiara: *«Protagonista del progetto è stata dunque la donna. Naturalmente non la donna 'tout court', ma invece la donna per il suo rapporto privilegiato con lo spazio domestico. Per il suo rapporto anche simbolico con questo misterioso territorio. La nuova donna e la nuova casa: le due realtà del mondo occidentale che forse sono più cambiate negli ultimi cento anni. L'evento non ha voluto evidentemente presentare una visione 'femminile' del pianeta, quanto invece una pluralità di visioni di individualità femminili per fare il punto sulla linea mutevole della differenza e delle differenze di genere oggi. Abbiamo evitato con la massima cura l'ossequio al perbenismo 'politically correct' e i 'ghetti dell'arte al femminile', consapevoli che la donna non può essere diminuita e ridotta a 'tema'».*³¹²

Imposta il discorso da un punto di vista forse più specifico Claudia Gian Ferrari, che fa leva sul presunto processo generale di *femminilizzazione* dell'arte, preparato

³¹¹ *Ivi*, p. 18.

³¹² *Ivi*, p. 19.

e provocato dal *boom* femminile degli anni Novanta, a sua volta determinato da mutamenti culturali ed economici.³¹³ La curatrice afferma:

«Scegliere artiste donne per affrontare il tema di un nuovo e contraddittorio concetto di 'casa', quale luogo della diversa relazione interpersonale, o meglio ancora quale rifugio, antro, asilo, ma anche palestra mentale, è stato pertanto un atto consequenziale rispetto al 'concept' della mostra [...]».³¹⁴

Trasforini avrebbe certamente da controbattere a proposito di questa concezione del proprio spazio abitativo in qualità di «*rifugio, antro asilo*», essendo proprio l'ambiente domestico a fare da teatro alla maggioranza delle violenze di genere.³¹⁵ Può, inoltre, apparire *ghettizzante* il fatto che si consideri come legittima e «*consequenziale rispetto al concept della mostra*» l'associazione della figura femminile all'ideale domestico – sebbene nei propositi di una sua sovversione o, perlomeno, di una sua rivalutazione – sulla base di una maggiore propensione *intimista* delle artiste e/o di un loro, supposto, precedente rapporto con gli utensili casalinghi. Qualora il rapporto con la casa fosse mutato radicalmente, avrebbero dovuto essere coinvolti anche artisti uomini, invitati ad esprimersi e confrontarsi sul tema. Ciò a maggior ragione alla luce delle considerazioni sul generale – quindi diagnosticato anche da parte maschile – *ingentilimento* dell'arte. Le domande che la rassegna sembra porsi indagano il cambiamento del panorama domestico in conseguenza alla conquista, da parte della donna, di uno spazio sociale non più confinato alla casa-*prigione*: se si sono registrate indubbe evoluzioni nei confronti delle aspettative di genere, non si vede che senso avrebbe ignorarle ai fini di dimostrarne l'esistenza. Ferrari, a proposito delle artiste, dichiara:

³¹³ C. Gian Ferrari, "Al diavolo" pensava sua moglie, in *Il diavolo del focolare*, cat. della mostra a cura di C. Gian Ferrari, L. Settembrini, F. Sorace, Electa Mondadori, Milano, 2006, p. 28: "Negli anni Novanta i sostanziali mutamenti sia economici che culturali hanno condotto il pianeta donna legato alla creatività a una riflessione attorno alle microstorie piuttosto che alla partecipazione politica e all'intervento nel sociale, e si è prodotta di conseguenza una diversa considerazione verso gli aspetti intimi e gli ambiti del quotidiano, con una sempre maggiore attenzione nei confronti dello spazio personale, della memoria, delle proprie esperienze di ogni giorno, ma anche con l'utilizzo del proprio corpo, visto, osservato e interpretato come territorio della differenza o come elemento non più e non tanto di provocazione quanto di affermazione".

³¹⁴ *Ivi*, p. 19.

³¹⁵ M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile. Una riflessione su corpi di genere, violenza e spazio*, op. cit., 1999, pp. 191-211.

«[...] Si è lavorato a testa bassa, in uno spirito di collaborazione eccezionale, senza protagonismi e con il concorso delle idee e delle reazioni di ciascuno, con l'unico scopo di giungere all'obiettivo finale puntando ad un grande risultato. E si può oggi dire di aver centrato il bersaglio con un progetto ambizioso e certamente non facile da realizzare, che metteva in campo personaggi e opere di artiste considerate ormai delle star, imprendibili tra un aereo per l'Australia e una lezione alla Yale University, fra l'opening di una mostra al museo e un'intervista in TV».³¹⁶

Tralasciando la riduzione del successo artistico a una compiaciuta ricognizione di vita mondana, sarebbe curioso domandarsi che cosa assicurerebbe a una mostra l'etichetta di buon *prodotto* e fino a che punto conti il progetto curatoriale. Ricorrere ad artiste di fama internazionale che affrontano un argomento – magari proposto da terzi – potrebbe rivelarsi non necessario e/o insufficiente per ottenere un risultato al quale valga la pena interessarsi. Scelta curatoriale di Ferrari è stata la selezione di otto artiste alle quali proporre la realizzazione di altrettanti *site-specific*, con una stanza dedicata a ciascuna all'interno del padiglione della Triennale riallestito da Gae Aulenti. Tra questi, quello di Lily van der Stokker, in cui un enorme *wall painting* di nuvole e fiori continua su un divano posizionato all'interno della stanza integrandolo (secondo una modalità assai ricorrente nel lavoro dell'artista), rende protagonista quell'esuberante creatività messa in moto dalla «*geniale stupidità femminile*» nell'arredare casa.³¹⁷ Oppure, la camera completamente al buio di Tracey Emin, in cui vengono proiettate immagini crude che raccontano atteggiamenti intimi e ritenuti scandalosi e sulle cui coperte sono ricamate a mano frasi provocatorie, viola la privacy della solitudine domestica e rende manifesta la funzione dello spazio domestico come correlativo oggettivo e cassa di risonanza della propria dimensione psicologica.³¹⁸ Attorno alle stanze che ospitano questi

³¹⁶ C. G. Ferrari, "Al diavolo" pensava sua moglie, op. cit., 2006, p. 28.

³¹⁷ J. Vaira, *Nelle stanze diaboliche*, in *Corriere della Sera*, mercoledì 5 aprile 2006, p. 4: "Divertirsi decorando la casa è un'indiscussa e formidabile prerogativa femminile e il ritorno dell'arte come fattore di piacere è un discorso politico. Voglio triplicare le dosi femminili nell'arte per dimostrare a tutti quanto la donna sia meravigliosa. L'uso del colore rosa da parte delle donne dovrebbe essere oggetto di una ricerca scientifica. La geniale stupidità femminile è la fonte d'ispirazione per le mie opere ed il mio scopo è ricevere stima e denaro per questo" (L. van der Stokker).

³¹⁸ T. Emin, *Coperte psicologiche*, in J. Vaira, *Nelle stanze diaboliche*, op. cit., 2006, p. 4: "La casa è il luogo e il momento delle riflessioni più intime di ogni individuo. [...] ho ricamato a mano frasi molto provocatorie sulle coperte. L'arte femminile del cucire si mescola con le ferite della vita reale, perché la casa è espressione della dimensione psicologica della donna. Nel suo focolare esprime rabbia e tensione servendosi di strumenti tradizionali come l'ago e il filo".

lavori *site-specific*, la curatrice ha deciso di ricostruire un complesso e dialettico *interior*, attraverso opere di artiste che hanno affrontato più volte il confronto con il tema della casa. In questo ardito accostamento compaiono, per esempio, *Door Mat* (1996), lo zerbino con la scritta *Welcome* realizzato interamente in chiodi rivolti verso l'alto di Mona Hatoum, e *Cleaning the Floor* (2004), fotografia che ritrae performativamente Marina Abramovic in abito da sera e guanti di gomma, nel gesto di pulire casa prima di recarsi altrove.

Di valido interesse ai fini dell'argomento di questa tesi, all'interno del catalogo, è il saggio *Una strofa nella stessa poesia*, di Consuelo Ciscar Casabàn, direttrice dell'IVAM (Istituto Valenciano d'Arte Moderna). A proposito della *femminilizzazione dell'arte*, racconta:

*«Nel recente 'Yo y tu, objetos de lujo' lo scrittore e giornalista valenciano Vincent Verdù ci sorprende positivamente rivelando, sulla scorta di ricerche rigorose, che il XXI secolo sarà un secolo femminile. Egli dichiara che l'auge della donna, depositaria di quel 'fattore emozionale' che andrà a sostituire sentimenti ormai in decadenza, darà all'esistenza un maggior grado di 'personalizzazione' - L'high tech, per esempio, perderà vigore a favore dell'high touch (alta sensibilità) e dell'e-factor (fattore emozionale); la sensibilità prettamente femminile che va emergendo con forza nella politica e nell'economia è il segno inequivocabile che l'influenza della donna in questi campi è adesso molto maggiore che in passato. Lo sviluppo del fattore emozionale in tutti i suoi aspetti, prosegue Verdù, ha già condotto alla trasformazione di parchi, giardini, quotidiani, siti internet, teorie economiche, tipologie architettoniche... pare proprio che questo secolo apparterrà più alle donne che agli uomini».*³¹⁹

Secondo Casabàn, il grande passo attribuito alla donna nel corso degli ultimi decenni è quello di aver saputo varcare i «limiti del mondo poetico», e sottolinea l'utilità di continuare a ragionare intorno al mondo *femminile* su un piano meno astratto, attraverso studi innovativi. Indagare oggi la parità di genere diventa, per Casabàn, imprescindibile ai fini di un futuro e definitivo superamento di un discorso in tale prospettiva:

³¹⁹ C. C. Casabàn, *Una strofa nella stessa poesia*, in *Il diavolo del focolare*, op. cit., 2006, p. 34.

«Una realtà così prossima ai ruoli sociali come quella drammaturgica può aiutarci a capire come procedere verso il mutamento senza dover ricorrere a violenti scontri dialettici. Già nel Rinascimento si riscontravano tracce di un superamento dei generi, benché solo nei campi dell'Arte e non in quello della Vita [...] Un esempio lo troviamo in Shakespeare che, mediante la costruzione di personaggi e attraverso la parola, offre un modello per il superamento dei generi sessuali difficilmente raggiunto da un altro autore. [...] Shakespeare è stato capace di creare un uomo dalle parole. Ciò vuol dire che l'uomo e la donna in Shakespeare sono una costruzione sociale, qualcosa di più affine al mito che a una rappresentazione di mascolinità e femminilità. È il linguaggio a definire i ruoli sociali e grazie ad esso osserviamo i tratti di 'transessualità' assai chiari in molti personaggi. La lezione di Shakespeare è che i generi non esistono davvero ma che si costruiscono con il linguaggio, che ciascuno è plasmato dalle strutture sintattiche, culturali, letterarie, storiche... ed è quindi nella possibilità di tutti recuperare forme grammaticali che conducono all'armoniosa convivenza tra i generi e alla parità di diritti e opportunità. Una volta di più ci rendiamo conto che la parola ha la capacità di imporre o mettere da parte, di accusare o celare, di creare differenze o legami tra uomini e donne».³²⁰

2.3 *Il potere delle donne* (2006), *Vote for Women* (2008) e *Il mondo è delle donne* (2011)

In questa sezione riporterò tre esempi curatoriali che ritengo significativi e che insistono sulla politicità e l'agency delle artiste, uscendo dal *focolare* per raggiungere le piazze e i cortei. Nel 2006 si svolge la mostra presso la Galleria Civica di Trento *Il potere delle donne*, la quale esibisce tre differenti punti di vista sulla cosiddetta *questione femminile* mediante il coinvolgimento di altrettanti curatori: Luca Beatrice, Caroline Bourgeois e Francesca Pasini. Beatrice, partendo da uno sguardo inestricabilmente maschile, presenta la nota visione della donna come simbolo sessuale e oggetto del desiderio; Bourgeois, riprendendo le fila a partire dal femminismo degli anni Settanta che fa del corpo e della sessualità strumenti di provocazione e soprattutto di autodeterminazione, ripercorre gli

³²⁰ *Ivi*, p. 35.

sviluppi delle artiste fino alla contemporaneità; Pasini ragiona intorno a una modalità *femminile* di fare arte. Per mezzo di questa rassegna, la Galleria Civica di Trento prosegue una linea di ricerca inaugurata da tempo, prefiggendosi come obiettivo l'analisi tanto dell'ambito artistico quanto di quello sociale. Tali ricerche si fondano sul presupposto che l'arte sia, in molti casi, un recettore privilegiato dei mutamenti sociali in atto. A partire dall'osservazione del fatto che sempre più donne accedano a prestigiose cariche nel settore, nell'alveo della mostra vengono poste delle domande finalizzate all'individuazione delle origini del fenomeno: «Dovremmo aspettarci una società sempre più dominata dalle donne?»; «I privilegi maschili sono veramente finiti?»; «Le donne contribuiscono a creare un potere caratterizzato ed 'alternativo'?» e «Stiamo arrivando alla parità, all'uguaglianza o all'uniformazione dei sessi?». Oltre ad una serie di tavole rotonde organizzate *ad hoc* per rispondere ai quesiti sovraesposti, il numero XV di *Work Art in Progress* (la rivista della Galleria Civica) funge da catalogo della mostra con i testi del curatore e delle due curatrici.³²¹ Beatrice dichiara che «nella vita sociale sarebbe assurdo nutrire ancora qualche dubbio sul fatto che quando si parla di uomini e donne si parla della stessa cosa, ci mancherebbe. Ma la sfera dell'estetica si fonda su un immaginario altro, che proietta sogni e desideri, e qui le differenze sessuali contano, eccome, soprattutto se si considera l'evidente divario numerico tra la donna rappresentata nell'opera e la donna autrice dell'opera».³²² Le immagini provocanti selezionate dal curatore – come ad esempio le modelle di Helmut Newton (che *osano* fumare e/o sedersi con le gambe divaricate), o i nudi espliciti di Richard Kern e Terry Richardson – lavorerebbero intorno a un confine labile e cimentoso: si tratta «ancora» di opere d'arte, o ci si addentra «già» nel territorio di quanto, socialmente, pertiene all'immagine *hard*? In merito, Beatrice si rifà al concetto duchampiano del *ready-made*, sostenendo che alcuni scatti fotografici acquistano un senso se pubblicati all'interno di una rivista di *playgirl*; ma ne acquisiscono uno diametralmente distante se trasferite in una sala museale.³²³

³²¹ “Arte.Go”: www.arte-go.it (28 novembre 2022); “UnDo.Net”: www.1995-2015.undonet.org (28 agosto 2022)

³²² L. Beatrice, *Seduzione ready-made*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006, p. 22.

³²³ *Ivi*, p. 23: “In questo genere di immagini le donne acquisiscono il potere totale sul maschio [...] non hanno alcunché di sottomesso, non sono vittime del nostro piacere ma lo aiutano semplicemente a dichiararsi [...] al voyeurismo dello spettatore corrisponde sempre l'esibizionismo del

Bourgeois si occupa, invece, della parte più *radicale* e femminista, interrogandosi circa l'effettiva portata dell'evoluzione sociale che ha interessato le donne e, in particolare, le artiste. Nel disegno curatoriale di Bourgeois, si comincia dalle protagoniste ormai considerate *storiche* del movimento, come Joan Jonas, VALIE EXPORT e Annette Messager, e si giunge sino alla giovane Regina Jose Galindo (recentemente gratificata dall'assegnazione del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 2005). Nella sua sezione propone, dunque, una selezione di esperienze artistiche *engagé*, che attraversano generazioni diverse ma che restituiscono tuttavia una stessa impressione di «*attualità e urgenza*». Sia da un punto di vista formale e prettamente artistico, sia che di militanza politica e femminista:

«Queste donne lavorano in uno stato di urgenza, necessità, prendendo come punto di partenza il loro stesso corpo, la loro immagine, o la rappresentazione della donna in generale. Tutte lavorano per sfatare idee preconcepite sul ruolo, la sessualità, l'intimità, la posizione della donna e il suo impiego nei media. Cercano con le loro opere, di creare un linguaggio altro, di ottenere una libertà di azione, talvolta scomoda nel suo estremismo. D'altronde non si è forse costretti a gridare per farsi sentire? In un'epoca di violenza mondiale, di diffusione di un atteggiamento reazionario (terrorismo, ritorno alle donne velate e all'assassinio per adulterio...) non possiamo proporre artiste il cui lavoro non provochi o anticipi, non sconvolga o destabilizzi. Qual è altrimenti il ruolo dell'opera d'arte se non quello di superare i limiti estetici insieme a quelli del senso comune?»³²⁴

I lavori proposti da Pasini, infine, sono tutti fortemente attraversati da una *specificità* femminile. Tra le artiste: Kiki Smith, Liliana Moro, Vanessa Beecroft e Shirin Neshat. Pasini fa puntualmente riferimento alla sua formula del *Soggetto-Soggetto* e afferma:

«Il fatto che oggi si possa avvertire una possibile parità non ha tuttavia eliminato antiche resistenze, tant'è che è facile sentir dire: di artiste ce ne sono così tante che non ha senso insistere sulla differenza tra uomini e donne. [...] Potremmo dire che il grande numero di artiste e di mostre a loro dedicate sottolinea lo stato nascente della condivisione di genere.

rappresentato e, dal momento in cui questo processo viene accettato, è impossibile parlare di pornografia o di oscenità.» (in termini che forse, oggi, a qualcuno potrebbero rievocare la memoria di alcuni discorsi presenti nei forum *incel*).

³²⁴ C. Bourgeois, *Un femminismo necessario*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006, pp. 46-47.

Come spesso ipotizzato, la contrapposizione uomo-donna cambia se pensiamo che l'opera sia un soggetto che, mettendo in dialogo chi la osserva, crea una relazione 'soggetto-soggetto', non ipotizzabile finché un unico genere si candidava come autore del discorso. [...] Oggi le artiste accettano mostre di sole donne perché, nella dialettica soggetto-soggetto, le loro opere aprono molteplici scambi tra il maschile e il femminile che vivono nel mondo e quindi nell'arte. [...] Quello che radicalmente mutato il panorama, non riguarda tanto il numero delle donne, quanto la scelta di dare figura a quel 'partire da sé' che è stata la parola chiave dei movimenti femministi, ma che il femminismo degli anni Settanta aveva collegato più all'arte di parola che a quella visiva. Nel momento in cui le donne operano concretamente nell'arte, avviene un salto che rinnova i contenuti simbolici e, quindi, l'iconografia».³²⁵

Tali dichiarazioni mettono in luce, da parte di Pasini, l'esemplificazione di un percorso finalizzato non solo ad evidenziare l'aumento delle presenze femminili all'interno del sistema-arte, ma anche l'insinuarsi in esso di una sensibilità e di un modo di creare *tipicamente femminili*, dall'impatto talmente significativo da determinare una graduale influenza anche nelle ricerche e nelle immagini create dagli uomini.

Vote for women è il titolo dell'esposizione curata da Anne Schloen presso il Kunst Museum di Merano nel 2008, in occasione del sessantesimo anniversario del diritto di voto delle donne altoatesine. Ai fini di rappresentare la varietà artistica che, dalla fine degli anni Sessanta, caratterizza il confronto con le tematiche dell'identità e delle esperienze del *femminile*, sono state selezionate artiste che, ancora una volta, appartengono a generazioni diverse e si avvalgono di stili e modalità espressive differenti. Le undici partecipanti sono: Vanessa Beecroft, Julia Bornefeld, VALIE EXPORT, Parastou Forouhar, Stefanie Klingemann, Zilla Leutenegger, Lisa Milroy, Adrian Piper, Pipilotti Rist, Berty Skuber, Letizia Werth.³²⁶ Schloen, a proposito della sua rassegna, afferma: «*'Vote for women'* è il titolo di questa mostra dedicata al ruolo e alla posizione della donna nella società, i lavori esposti mettono in evidenza quanto le donne siano influenzate dai ruoli prestabiliti dalla società e

³²⁵ F. Pasini, *Il potere nascente della condivisione*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006.

³²⁶ "Kunst Merano Arte": www.kunstmeranoarte.org (12 gennaio 2023)

dalle istituzioni, ma anche come esse si confrontino con questi ruoli, accettandoli o rifiutandoli».³²⁷

Tale mostra è stata realizzata scortando due filoni tematici: il primo quello dello *status quo*, ovvero quello seguito dalle artiste che analizzano la figura femminile nella società attraverso la presentazione di immagini e di ruoli stereotipati; il secondo quello della trasgressione di tali ruoli prestabiliti e delle regole convenzionali. Come dichiarato da Schloen³²⁸, le artiste dimostrano così in quale misura le aspettative di genere e i modelli sociali possano essere trasgrediti. Sono coinvolte artiste femministe che trasmettono messaggi manifestamente politici così come artiste che si sono confrontate con tematiche legate alla condizione della donna soltanto in alcune delle proprie opere, non per forza politicizzate ma non per questo meno vicine a una sensibilità femminista. *Fil-rouge* dell'esposizione è che ciascuna delle opere esposte esprime esperienze e punti di vista individuali ma contemporaneamente universalmente validi per l'espressione e/o la contestazione del ruolo e della posizione assegnati alla donna nella società. Norme, valori e aspettative che influenzano la coscienza di sé, la costruzione dell'identità e il comportamento delle donne sono messi al vaglio e analizzati criticamente dalle artiste.

Per esempio, il tema dell'iscrizione di norme e leggi sociali nel corpo è ricorrente nella parabola artistica di VALIE EXPORT, la quale sostiene con convinzione che il corpo sia qualcosa di solo apparentemente autonomo, e invece inserito e accorpato fisicamente alla società di cui fa parte. Durante la sua performance *Body Sign C* (1970), l'artista si fa tatuare in pubblico una giarrettiere sulla coscia sinistra, simbolo erotico e paradigmatico di repressione. In questa maniera, sottolineando la

³²⁷ A. Schloen, *Vote for Women. La mostra*, in *Vote for women. Storia della donna in dialogo con artiste contemporanee*, cat. a cura di A. Schloen, Kunst Meran, Merano, 2008, p. 21.

³²⁸ Ivi, p. 23: "Al centro di queste opere non c'è tanto la parità tra uomo e donna, quanto piuttosto la libertà di decidere della propria vita e l'autodeterminazione delle donne. 'Vote for women' intende mostrare al pubblico femminile uno spazio: uno spazio per l'autodeterminazione. Per questo motivo sono state selezionate soprattutto artiste che nelle loro opere trasmettono un atteggiamento consapevole e propongono donne forti e indipendenti. Alla rappresentazione stereotipata di donne oggetto passive, che caratterizza ancora spesso i mass media, vengono così contrapposti un'immagine positiva e un modello di ruolo non convenzionale in cui il pubblico femminile può identificarsi. 'Vote for women' rivolge un appello alle donne, affinché cambino le regole del gioco invece di adattarsi ad esse, e le esorta ad abbattere i confini tradizionali dell'ambito artistico, sociale e politico."

natura indelebile e irreversibile del processo, esibisce quanto in realtà attacca: il corpo della donna ridotto a oggetto, funzione e strumento del piacere. Emblematica è anche la videoinstallazione di Pipilotti Rist, *Ever is Over All* (1997). L'opera trasporta gli spettatori e le spettatrici in un mondo immaginario e tutto suo, facendo eco a temi e motivi della vita quotidiana ma anche affrontando importanti questioni esistenziali. Come afferma Schloen, con «grande umorismo», Rist cancella ogni pregiudizio o *cliché* rompendo le nostre abitudini visive. Una proiezione diagonale squarcia lo spazio ottico, su un lato è mostrato un campo di fiori mosso dal vento; sull'altro una donna con un vestito estivo azzurro che cammina per la strada e manda in frantumi le auto posteggiate lungo il suo percorso per mezzo di un gigantesco fiore. Minacciosamente appare un poliziotto, ma pochi istanti dopo si rivela essere una donna, la quale saluta gentilmente la camminatrice senza chiedere spiegazione alcuna riguardo al suo comportamento. La violazione della legge si trasforma in atto *conforme* alla legge, così Rist capovolge le valutazioni sociali: svanisce ogni distinzione tra colpa e innocenza, tra legalità e illegalità.

Il mondo è delle donne. Artiste a Roma tra anni '70 e oggi è il titolo della mostra curata da Laura Iamurri e Greg Smith nel 2011 promossa in collaborazione tra le istituzioni universitarie americane a Roma, l'A.f.f.i., Archivia e la Casa Internazionale delle Donne.³²⁹ Le partecipanti sono otto artiste attive in ambiente romano che raccontano del loro incontro con la rivoluzione «*determinata*» e «*gioiosa*» del femminismo: Carla Accardi, Rosanna Cattaneo, Marilù Eustachio, Giosetta Fioroni, Ida Gerosa, Elisa Montessori, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro. Come si legge nel comunicato stampa della rassegna: «*Percorsi individuali e/o collettivi, fatti di volta in volta di passione o di interesse intellettuale, di militanza quotidiana e di coinvolgimento esistenziale; oppure di domande, di riflessioni, di sguardi da lontano. Fuori da ogni sentiero ideologico precostituito, l'invito è ad un confronto diretto di esperienze raccontate con immagini e parole*».³³⁰ Iamurri riconduce nuovamente a quella «*fisionomia inconfondibile*» del femminismo italiano – e romano – l'impossibilità strutturale di definire un'arte *femminista*: nella

³²⁹L. Iamurri, G. Smith, a cura di, *Il mondo è delle donne*, comunicato stampa, Gallery of Art – Temple University, Roma, 26 settembre 2011 (www.1995-2015.undo.net.org 24 agosto 2022).

³³⁰*Ibidem*.

storia dell'arte, in Italia, le artiste si sono inserite o hanno inaugurato percorsi individuali irriducibili a qualsiasi definizione, «*impossibili da conciliare all'interno di un contenitore di segno politico*».³³¹ Prosegue la curatrice:

*«Alcune hanno conservato nel loro lavoro una traccia profonda, leggibile anche nel passaggio dalla militanza quotidiana degli anni Settanta alla riflessione dei tempi successivi. Altre, non meno coinvolte nelle pratiche del femminismo, hanno perseguito una ricerca che nelle specificità linguistiche delle opere non offre appigli a letture e interpretazioni politiche. Altre ancora hanno guardato e interrogato il femminismo a distanza, preservando un invisibile diaframma tra sé e le varie possibili forme di partecipazione. E ancora, alcune di loro hanno condiviso momenti del loro percorso esistenziale attraverso la partecipazione a gruppi di autocoscienza, collettivi, cooperative. Altre hanno scelto modalità più appartate e riflessive. Senza dubbio, tutte hanno contribuito all'elaborazione di un nuovo lessico figurativo all'interno del quale le generazioni successive possono riconoscere i modelli per uno sguardo critico, e per una continua ricerca dei linguaggi e dei mezzi necessari a dare forma a un pensiero che si esplica nei modi e con gli strumenti antichi e nuovi dell'arte. È una storia di singolarità forti che solo una colpevole smemoratezza fatica a riconoscere pienamente».*³³²

Il progetto curatoriale prevede che le artiste scelgano un'opera appartenente al periodo degli anni Settanta e una recente, accompagnandole da un breve testo che suggerisca una narrazione «*di sé, delle proprie scelte, delle proprie passioni, idee, ragionamenti*». La sezione documentaria, curata da Smith in collaborazione con Archivia, mette in mostra luoghi, centri di attività e progetti del femminismo romano, a testimonianza della sua articolata fusione al tessuto urbano, della sua natura proteiforme e poliedrica e della sua capacità di cambiare le vite tanto delle donne quanto degli uomini (oltre che di raccontarne le «*nuove storie*»). L'esortazione esplicita a selezionare un'opera degli anni Settanta insieme ad una significativamente recente sollecita le artiste stesse a un esercizio di riflessione retrospettiva e, al contempo, orientata al proprio presente e futuro professionale. Le loro parabole possono essere contraddistinte da tratti di continuità e/o da virate e

³³¹ L. Iamurri, *Il mondo è delle donne. Artiste a Roma tra anni '70 e oggi*, catalogo della mostra, a cura di L. Iamurri, G. Smith, Casa Internazionale delle Donne, Gallery of Art Temple University, Roma, 27 settembre – 14 ottobre 2011.

³³² *Ibidem*.

accomodamenti di rotta determinati dalla scelta dei materiali, delle tecniche, dei mezzi espressivi, *ecc.* I percorsi personali delle artiste, concentrati e riassunti nei termini di una dialettica tra opere distanti nel tempo, si aprono così ad un confronto diretto: «*quasi a comporre una conversation piece, una riunione libera e informale in uno spazio aperto alla straordinaria effervescenza creativa, esistenziale, politica delle donne*». ³³³

2.4 Venezia: le Biennali dopo il 2011

In questa sezione ripercorrerò la storia recente della Biennale di Venezia, vagliandola di edizione in edizione per rilevarne le presenze femminili, i Leoni d'Oro assegnati alle artiste e alcune opere che esprimano il *politico* partendo dal *personale*. L'emblematica 54° edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2011 è finalmente curata da una donna: Bice Curiger, che le assegna il titolo *ILLUMInazioni / ILLUMInations* e che riunisce 83 artisti, artiste e collettivi in un percorso di luce reale e metaforica, attraverso il tempo e la storia dell'arte. Le presenze femminili sono 37, superando il 44% del totale delle convocazioni. I paesi coinvolti nell'evento sono 89, i quali accolgono l'invito a ragionare intorno l'esistenza o meno di una *comunità artistica* con una propria specifica costituzione, una propria lingua, e sulla sua eventuale trans-nazionalità con l'allestimento di altrettanti padiglioni nazionali.³³⁴ Le nazioni alla loro prima partecipazione sono quattro: Andorra, Arabia Saudita, Bangladesh e Haiti e, dopo lunghi periodi di assenza, partecipano anche India, Congo, Iraq, Zimbabwe, Sudafrica, Costa Rica e Cuba. La curatrice enfatizza il ruolo della Biennale come palcoscenico di importanza planetaria per «*la diffusione e la riflessione sugli sviluppi dell'arte*». ³³⁵ Il titolo di questa edizione pone *letteralmente* il focus sulla complessa rilevanza della funzione-sfida che tale momento espositivo svolge e intraprende nella contemporaneità del mondo globalizzato. Nel titolo, *ILLUMInazioni*, risuona

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ C. Trivellin, *ILLUMInazioni. 54ma Biennale di Venezia*, in *D'ARS Magazine*, 11 giugno 2011.

³³⁵ B. Curiger, a cura di, *ILLUMInazioni / ILLUMInations - LIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, 4 giugno – 27 novembre 2011.

certamente l'eco dell'età dell'illuminismo e vi si anela a celebrare il potere dell'intuizione e le possibilità dell'esperire mediate il pensiero, favorite dall'incontro con l'arte e dalla sua abilità di affinare l'esercizio della percezione. La *luce* di cui si discorre è quella dell'incontro con l'arte ma anche quella delle epifanie e delle esperienze «*illuminanti*» che scaturiscono dalla comunicazione reciproca e dalla comprensione intellettuale.³³⁶ Il Leone d'Oro alla Carriera viene assegnato ad Elaine Sturtevant, che partecipa con *Elastic Tango* (2010)³³⁷, un'installazione di nove monitor che trasmettono sincronizzatamente immagini-*blitz* televisive. L'artista svedese Klara Liden riceve una menzione speciale per *Untitled (Trashcan)* (2010), cestini dei rifiuti raccolti per le strade di diverse città del mondo.³³⁸

Curiger ha inteso porre, inoltre, programmaticamente l'accento su tematiche che investono i concetti estesi di identità e di appartenenza, per mezzo di cinque domande poste a ogni artista, da tenere presenti nel corso della progettazione del proprio relativo padiglione. I quesiti proposti – per Cristina Trivellin al limite della banalità – riguardano la natura di una presunta comunità artistica e il suo eventuale statuto di nazione, il multiculturalismo, il sentirsi a casa, quale lingua (o, piuttosto, quali lingue) parlerà il futuro e quali sarebbero i codici della costituzione della *nazione-arte*. Tra le interpretazioni più interessanti, va ricordata quella del padiglione islandese, con *Under deconstruction* (2011) ad opera della coppia ispano-islandese composta da Libia Castro e Ólafur Ólasson. Il Padiglione di Cipro intrattiene un dialogo critico con le nozioni di storia e memoria attraverso i lavori delle artiste Marianna Christofides ed Elizabeth Hoack-Doering: la prima rinegozia i rapporti con l'identità per mezzo della commistione cartografica tra realtà e utopia; la seconda promuove una riformulazione dell'esperienza umana per mezzo di strutture cinetiche in forma di mobili d'arredo che interagiscono con il pubblico, spiazzandolo. Il padiglione dell'America Latina, invece, in occasione del

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ “UnDo.Net”: www.1995-2915.undo.net (24 agosto 2022); B. Fassler, *Immagine su immagine*, in *Studija*, 13 gennaio 2013: “Il mio lavoro non ha nulla a che fare con l'appropriazione, con la nuova focalizzazione sulla Storia, con la morte dell'arte, la messa in questione negativa dell'originale. Piuttosto il contrario, poiché involvere il potere e l'autonomia dell'Originalità è la forza pervasiva dell'arte” (Elaine Sturtevant).

³³⁸ C. Nuzzi, *ILLUMInazioni – 54th Art Biennial of Venice*, in *Positive Magazine*, 14 giugno 2011.

bicentenario dell'Indipendenza, accoglie numerosissimi video, narrazioni di parabole biografiche e prese di coscienza. Il padiglione ospita anche *Saqueo* (2010) di Regina José Galindo³³⁹, opera che documenta l'atto performativo con cui l'artista ha reincarnato il saccheggio coloniale nel proprio corpo. Galindo ha incaricato un dentista del Guatemala di praticarle otto buchi nei molari a cui sono seguite altrettante otturazioni in oro purissimo del suo paese; in seguito, tale oro è stato estratto da un altro dentista, questa volta berlinese. Il suo lavoro mima e denuncia le reiterazioni della colonizzazione Europa-America, per cui le comunità native (come la civiltà Maya, nel caso del Guatemala) subirono depredazioni a partire dal XVI secolo.³⁴⁰

Alla 55° Esposizione Internazionale d'arte, dal titolo *Il Palazzo Enciclopedico* e curata da Massimiliano Gioni, si affiancano 88 Partecipazioni nazionali. Dieci i paesi alla loro prima presenza: Angola, Bahamas, Regno del Bahrain, Repubblica della Costa d'Avorio, Repubblica del Kosovo, Kuwait, Maldive, Paraguay e Tuvalu, cui si aggiunge la novità assoluta della partecipazione della Santa Sede. La rassegna a cura di Gioni include oltre 150 artisti, artiste e collettivi provenienti da trentotto nazioni.³⁴¹ «*Sfumando le distinzioni tra artisti professionisti e dilettanti, tra outsider e insider, l'esposizione adotta un approccio antropologico allo studio delle immagini, concentrandosi in particolare sulle funzioni dell'immaginazione e sul dominio dell'immaginario. Quale spazio è concesso all'immaginazione, al sogno, alle visioni e alle immagini interiori in un'epoca assediata dalle immagini esteriori? E che senso ha cercare di costruire un'immagine del mondo quando il mondo stesso si è fatto immagine?*», si domanda retoricamente il curatore.³⁴² Con il termine-ombrello *outsider*, si intende comunemente indicare l'arte di figure autodidatte, esterne al mercato e al sistema dell'arte, talvolta afflitte da patologie mentali, le quali realizzano opere – generalmente – contraddistinte da notevole forza espressiva e/o da caratteri formali difformi ai canoni *standardizzati*. Il rischio nel quale si può incorrere e di cui il curatore si dimostra consapevole è certamente

³³⁹ “MoMA”: www.moma.org; R. J. Galindo, *Looting (Saqueo)*, 2010 (12 gennaio 2023).

³⁴⁰ C. Trivellin, *ILLUMInazioni*, op. cit., 2011.

³⁴¹ “La Biennale”: www.labiennale.org (12 gennaio 2023)

³⁴² M. Gioni, a cura di, *Il Palazzo Enciclopedico* - LV Esposizione Internazionale d'arte, comunicato stampa, Venezia, 1° giugno – 24 novembre 2013.

quello di scendere in atteggiamenti paternalistici, in disparate declinazioni del *kitsch* o del mito del «*buon selvaggio*».³⁴³ La mostra – che prende il nome dalla grande utopia architettonica di Marino Auriti cui si ispira – indagherebbe il «*desiderio di sapere e vedere tutto: è una mostra sulle ossessioni e sul potere trasformativo dell’immaginazione*» e si apre con una presentazione del *Libro Rosso* di Jung. Gioni dichiara che la sua è un’esposizione «*in cui si rende manifesta una condizione che condividiamo tutti, e cioè quella di essere noi stessi media, di essere conduttori di immagini, di essere persino posseduti dalle immagini*»³⁴⁴, omaggio all’idea di sapere totale e al potere delle visioni interiori, mentali e intellettuali. Il percorso espositivo delineato da Gioni, nei suoi caratteri patologici-antropologici e con la presenza di oggetti che evocano occultismo e misticismo, mette insieme e in relazione tra loro esperienze umane e artistiche differenti per restituire un’impressione tale secondo cui tutti apparirebbero *outsider* o autodidatti. Nelle intenzioni del curatore, si superano le definizioni e le categorizzazioni, *sfumandone* quindi i confini terminologici.

Tra i 163 nomi coinvolti nell’impresa, si attestano 38 partecipazioni femminili, pari al 23% delle presenze totali. Il Leone d’argento per promettenti giovani artisti è assegnato a Camille Henrot per *Grosse Fatigue* (2013) video concepito dall’artista come «*esperienza della densità stessa*».³⁴⁵ L’opera visivamente si struttura in finestre pop-up che si stratificano sul mutevole schermo desktop di un computer, aprendosi e chiudendosi reiteratamente con brevi pause a scandire un ritmo altrimenti frenetico. Una voce fuoricampo intreccia narrazioni sul mito della creazione prodotte da diverse culture. In tale mescolanza di scoperta scientifica, religioni e mitologie Henrot ricrea il «*dispiegamento intuitivo della conoscenza*»³⁴⁶, descrivendo l’abbondanza di informazioni che sommerge la contemporaneità e i limiti pericolosi di tale fenomeno. Sharon Hayes riceve una menzione speciale «*per la spinta a ripensare l’importanza dell’alterità e la complessità delle negoziazioni tra la sfera personale e quella pubblica*».³⁴⁷ La sua opera, *Ricerche: three* (2013),

³⁴³ C. Baldacci, M. Gioni, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55° Esposizione Internazionale d’arte*, Grafiche Veneziane, Venezia, 2013, p. 5.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ “MoMA”: www.moma.org: “[...] an experience of density itself” (24 agosto 2022).

³⁴⁶ Ivi, “[...] intuitive unfolding of knowledge”.

³⁴⁷ “La Biennale”: www.labiennale.org. (28 dicembre 2022)

comprende una videointervista-documentario sulla sessualità degli adolescenti LGBTQ+ e si ispira a *Comizi d'amore* (1963) di Pasolini.³⁴⁸

Nel 2015, in occasione della 56° edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte alla Biennale di Venezia, sono coinvolte circa cinquanta donne tra i 136 artisti, artiste o collettivi, provenienti da 53 paesi.³⁴⁹ Per la prima volta, l'incarico della direzione artistica dell'esposizione internazionale più celebre al mondo è assegnato a un africano, il nigeriano Okwui Enwezor, già curatore dell'undicesima edizione di Documenta e direttore della Haus der Kunst di Monaco di Baviera dal 2011 al 2018. Il titolo da lui voluto per questa edizione è *All the World's Futures*, ovvero *Tutti i futuri del mondo*, con l'inevitabile rimando al tema delle tensioni politiche, economiche e sociali minacciosamente presenti e al modo in cui tali agitazioni manifestano le proprie ripercussioni tanto nelle parabole biografiche quanto nel lavoro di artiste ed artisti, influenzando soprattutto il loro concetto di futuro.³⁵⁰ La rassegna che ne scaturisce, secondo Flavia Matitti, appare «*permeata da un'inquietudine profonda e da un generale senso di sfiducia o di allarme*». Come preannunciato, per la sua mostra Enwezor ha coinvolto un gran numero di artiste, tra le quali due italiane: Rosa Barba e Monica Bonvicini. Barba presenta l'installazione filmica *Bending to Earth* (2015)³⁵¹, realizzata *ad hoc* per l'esposizione, in cui approfondisce l'esplorazione del concetto di territorio e dei suoi occupanti, già caro all'artista e tra i temi ricorrenti della sua ricerca. L'opera indaga i mutamenti della società che si iscrivono nel paesaggio trasformandolo e le connessioni sociali e culturali che contribuiscono a formare l'immaginario e la memoria degli individui in relazione ai luoghi che hanno attraversato. Bonvicini espone, in una sala personale, la serie *Latent combustion #1-5* (2015)³⁵², cinque

³⁴⁸ Biennale Arte 2013 – Sharon Hayes, videointervista (www.youtube.com 12 gennaio 2023).

³⁴⁹ “La Biennale”: www.labiennale.org. (28 dicembre 2022)

³⁵⁰ F. Matitti, *Artiste alla Biennale di Venezia*, op. cit., 2015.

³⁵¹ “Rosa Barba”: www.rosabarba.com: “*The film ‘Bending to Earth’ is a further investigation into inscriptions and transformations of society manifested in the landscape. Several radioactive fields are circled by a hand camera in a helicopter, while a recorded voice-over which appears through several—often distorted—world radio stations describes the materials of those constructions and opens up a mediation of order systems and landscape archives. The fields represent a sort of alphabet of an image engineered in the earth; the camera is an observer of this document and its relation to reality, not just as a pre-existent form but as a potential or imagined object—the part that remains behind the scene, the break within the narrative.*” (28 dicembre 2022)

³⁵² “Monica Bonvicini”: www.monicaBonvicini.net. (28 dicembre 2022)

installazioni alte oltre tre metri e formate da intimidatorie seghe elettriche realizzate in cemento, appese al soffitto. Tale opera scultorea, anch'essa realizzata appositamente per l'occasione, ricorda cadaveri animali al macello, sgocciolanti grasso nero come tetre fiere che scontano la pena della propria disumanità, oppure come arnesi a riposo e dalla forma allusiva³⁵³, in attesa di riattivarsi o di venire riattivati. Il Leone d'Oro viene assegnato all'afroamericana Adrian Piper, filosofa e artista concettuale d'avanguardia la cui ricerca ruota attorno l'analisi della «*patologia visiva*»³⁵⁴ del razzismo, del genere e della sessualità. Ai Giardini della Biennale, Piper espone delle grandi lavagne recanti la sconcertante frase *Everything will be taken away*, scritta e riscritta ossessivamente a mano fino ad occuparne tutta la superficie.³⁵⁵ All'Arsenale, l'artista allestisce *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1-3* (2013), tre scrivanie presso le quali i visitatori e le visitatrici possono compilare e sottoscrivere una personale dichiarazione di intenti (poi prodigandosi, idealmente, a osservarla in futuro).³⁵⁶ Le tre installazioni-postazioni accolgono dunque una performance collettiva, così Piper rinnova la pratica concettuale inserendovi la componente soggettiva e individuale: di se stessa, del suo pubblico, delle platee di spettatrici e spettatori in generale. L'opera invita a impegnarsi in una pratica privata – e permanente – di responsabilità personale e richiama l'attenzione al carattere talvolta fugace o effimero dei sistemi valoriali, propri o di un'istituzione.

Affiancano la collettiva a cura di Enwezor le ben ottantanove partecipazioni nazionali, allestite nei vari padiglioni. La presenza delle artiste a questa edizione, come è già stato fatto notare, è notevole e numerosi sono anche i paesi che scelgono di puntare su una sola artista, alla quale affidare l'intero spazio espositivo del proprio padiglione nazionale, «*con risultati di grande intensità, poesia, ironia,*

³⁵³ “Google Arts & Culture”: www.artsandculture.google.com: “[...] *Nelle mani di Bonvicini i materiali industriali sono usati per creare una divertita critica dei simboli maschili del potere.*” (28 dicembre 2022)

³⁵⁴ “AWARE”: www.awarewomenartists.com. (4 gennaio 2023)

³⁵⁵ A. Piper, *Everything will be taken away #21*, 2010/2013, © APRA Foundation Berlin; Collection Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin, quattro lavagne da muro vintage, con cornice in legno laccato, ciascuna montata alla parete ad altezza degli occhi, orientate in orizzontale e coperte con un'unica frase scritta a mano in corsivo, a gessetto bianco e ripetuta venticinque volte.

³⁵⁶ Redazione, *Leone d'Oro all'Armenia e Adrian Piper. I premi della Biennale di Venezia 2015*, in *Arts Life*, 9 maggio 2015.

*forza e vitalità».*³⁵⁷ Fra le altre, Joan Jonas (Stati Uniti), Irina Nakhova (Russia), Sarah Lucas (Gran Bretagna), Chiharu Shiota (Giappone), Camille Norment (Norvegia), Lina Selander (Svezia), Pamela Rosenkranz (Svizzera), Maria Papadimitriou (Grecia) e Fiona Hall (Australia). Nel Padiglione Italia, curato da Vincenzo Trione, espongono tredici artisti e due artiste: Vanessa Beecroft e Marzia Migliora. La Santa Sede (che partecipa nel 2015 per la seconda volta dopo l'edizione del 2013) presenta all'interno del padiglione curato da Micol Forti il lavoro di un artista e di due artiste: la colombiana Monika Bravo e la macedone Elpida Hadzi-Vasileva. Il Leone d'Oro per la migliore partecipazione nazionale va alla Repubblica dell'Armenia, per aver allestito sull'Isola di San Lazzaro una mostra dedicata a un popolo in diaspora. Curata da Adelina von Furstenberg, *Armenity*, anche attraverso la sua particolare collocazione spaziale, rafforza le nozioni di dislocamento e di territorio, di confine e di geografia. E, più metaforicamente, di giustizia, riconciliazione, ethos e resilienza «*sotto l'insegna di un'identità frammentata e dispersa, ricostruita e rinnovata*».³⁵⁸ Prendendo la forma di un palinsesto, con elementi contemporanei inseriti in un sito storico, il progetto rimanda alla potenza della confluenza e degli scambi culturali; inoltre, è investito di tematiche legate al concetto di memoria, alla ricerca della verità circa le proprie origini e alla riflessione intorno *le* identità. Il padiglione ospita diciotto artisti ed artiste che sono cittadini e cittadine globali, «*nipoti di coloro che sono sfuggiti al Genocidio Armeno nel 1915, il primo del XX secolo*».

Nel 2017 apre al pubblico la 57° Esposizione Internazionale d'Arte intitolata *VIVA ARTE VIVA*, a cura di Christine Macel. La curatrice afferma che: «*L'arte di oggi, di fronte ai conflitti e ai sussulti del mondo, testimonia la parte più preziosa dell'umanità, in un momento in cui l'umanesimo è messo in pericolo. Essa è il luogo per eccellenza della riflessione, dell'espressione individuale e della libertà, così come degli interrogativi fondamentali. L'arte è l'ultimo baluardo, un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi specifici e rappresenta anche*

³⁵⁷ F. Matitti, *Artiste alla Biennale di Venezia*, op. cit., 2015.

³⁵⁸ Redazione, *Biennale 2015. Ecco il Padiglione Armeno vincitore del Leone d'Oro*, in *Arts Life*, 9 maggio 2015.

*un'alternativa all'individualismo e all'indifferenza.»*³⁵⁹ e dichiara che il titolo riporta un'esclamazione, «*un'espressione della passione per l'arte e per la figura dell'artista.*»³⁶⁰ L'edizione punta manifestamente su personalità emergenti: dei 120 artisti, artiste e collettivi selezionati dalla curatrice, ben 103 partecipano alla Biennale per la prima volta e quarantadue sono donne (costituendo il 35% delle presenze totali). La mostra, composta da nove *transpadiglioni* internazionali, è affiancata da ottantasei partecipazioni nazionali – tre sono i paesi presenti per la prima volta: Antigua e Barbuda, Kiribati, Nigeria – e il Padiglione Italia è curato da Cecilia Alemani. Il Leone d'Oro per la miglior Partecipazione Nazionale è assegnato a Anne Imhof (Germania) per *Faust*, la sua installazione «*potente e inquietante*»³⁶¹ le cui parole chiave appaiono «*Protezione, addomesticamento, controllo, sospensione, violenza.*»³⁶² Una menzione speciale viene attribuita a Cinthia Marcelle (Brasile) per aver creato uno spazio «*enigmatico e instabile in cui non ci si può sentire sicuri*» mediante la videoinstallazione *Chão De Caça (Hunting Ground)* e Carolee Schneemann riceve il Leone d'Oro alla carriera.

«Duro come il vetro, trasparente come il controllo»³⁶³, il Padiglione Tedesco vincitore del Leone d'Oro è un'opera installativa corale di Imhof, appunto, ideata e portata a compimento insieme al team di performer con cui l'artista collabora (Franziska Aigner, Billy Bultheel, Emma Daniel, Eliza Douglas, Josh Johnson, Frances Chiaverini, Mickey Mahar, Lea Welsh), sotto la curatela di Susanne Pfeffer. Lo storico e imponente edificio situato nei Giardini della Biennale viene trasformato in un luogo *protetto*, come presubilmente dovrebbe essere una casa o un'istituzione, difesa da recinti di barriere d'acciaio e cani da guardia. *Faust* significa 'pugno' e, durante l'esecuzione di quest'opera scultorea coreografata, pugni di rabbia e scoramento sembrano colpire a più riprese un bersaglio invisibile,

³⁵⁹C. Macel, a cura di, *VIVA ARTE VIVA - XLVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, 13 maggio – 26 novembre 2017: «*Più che mai, il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista appaiono dunque cruciali nell'insieme dei dibattiti contemporanei. È grazie alle individualità che si disegna il mondo di domani, un mondo dai contorni incerti, di cui gli artisti meglio degli altri intuiscono la direzione.*»

³⁶⁰ *Ibidem*: «*Viva Arte Viva è una Biennale con gli artisti, degli artisti e per gli artisti.*»

³⁶¹ «*La Biennale*»: www.labiennale.org. (4 gennaio 2023)

³⁶² M. P. Zedda, *Biennale di Venezia. Il Padiglione tedesco di Anne Imhof*, in *Artribune*, 31 maggio 2017.

³⁶³ *Ibidem*.

formato dai pannelli di vetro che strutturano il padiglione su diversi livelli, allargando ma contemporaneamente riducendo il campo visivo del pubblico. Altro progetto *site-specific*, nel Padiglione Brasiliano una griglia metallica leggermente inclinata accoglie il pubblico nell'atmosfera angosciante generata dal rumore dei suoi stessi passi a contatto con la grata d'acciaio. Nell'installazione emerge un linguaggio autonomo dato dalla coesistenza di interventi che modificano la percezione originale dell'ambiente, dipinti, sculture e video; mentre i materiali e le sensazioni di incertezza e instabilità veicolate da tale struttura, nella quale si incastonano piccole pietre di dimensioni variabili senza seguire un ordine preciso, evocano sistemi di ventilazione industriali o urbani.³⁶⁴ A proposito della propria opera, Marcelle dichiara:

*«Concepisco il processo del mio lavoro come un rituale. Una sorta di rituale in cui possiamo raggiungere la trance attraverso la ripetizione. Nella reiterazione del gesto si scopre una nuova configurazione delle cose, piccoli spostamenti che si accumulano e lasciano sedimenti. La ripetizione tende a produrre nuovi modelli, instaurare un nuovo ordine. C'è qualcosa della fatica di Sisifo nella ripetizione dei gesti nel mondo del lavoro: dislocati dai loro contesti questi gesti ordinari producono, nella loro inutilità, una nuova forma di occupazione del tempo. La reiterazione serve a computare il tempo, la durata, l'intervallo in cui si svolge un'azione. Ma c'è anche una volontà di iscrivere la ripetizione di un gesto manuale in mezzo a uno meccanico e industriale, sovvertendo in qualche modo il funzionamento di un sistema».*³⁶⁵

Alemanì concepisce il titolo della mostra da lei curata per il Padiglione Italia, *Il mondo magico*, con un rimando esplicito all'omonimo libro di Ernesto de Martino (Einaudi, 1948). Come nei riti descritti da De Martino, nelle opere si mettono in scena situazioni di crisi risolte attraverso *«processi di trasfigurazione estetica ed*

³⁶⁴“Biennial Foundation”: www.biennialfoundation.org (4 gennaio 2023); A. L. Espósito, “Il potere dell'arte è incidere nella sensibilità di un'epoca”: parla Cinthia Marcelle, menzione per il Brasile alla Biennale, in *Exibart*, 29 maggio 2017, C. Marcelle: “*Chão de caça* è un luogo di attenzione e di tensione, che reagisce con vibrazioni e instabilità. Un modo di agire che ribalta il senso conosciuto o previsto. In portoghese ‘Chão de caça’ è un termine inventato e ha un senso più complesso di quello a cui si può attingere dalla traduzione letterale inglese. [...] *Chão de caça* ha a che fare con la creazione di uno spazio in squilibrio, una zona di instabilità, un territorio di incertezza, con i rapporti tra interno ed esterno, arte e spettatore, costrizione e libertà, ordine e follia, infine...con gli oggetti e le loro ombre. C'è poi in mostra nel padiglione il video del cineasta Tiago Mata Machado ‘*Nau*’ (Now) – di cui sono co-autrice e con cui lavoro da molto tempo. Il film è una specie di allegoria sulla fine del concetto di nazione.”

³⁶⁵ A. L. Espósito, “Il potere dell'arte è incidere nella sensibilità di un'epoca”, op. cit., 2017.

estatica», ciò che *Il mondo magico* sembra proporre è un ritorno all’immaginario e al fantastico come «*strumenti per abitare il mondo in tutta la sua ricchezza e molteplicità*». ³⁶⁶ Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey conducono la propria ricerca artistica nell’alveo del magico, dell’immaginazione e del favolistico – seppur approdando a risultati profondamente diversificati tanto nella forma quanto nei contenuti – dando origine ad articolate cosmologie personali. Le tre personalità convocate, interpretando il proprio ruolo professionale non solo in qualità di artefice di opere d’arte, ma anche e soprattutto come attività creatrice e generatrice di mondi, «*non cercano nel magico una via di fuga nell’irrazionale, quanto piuttosto una nuova esperienza della realtà*». ³⁶⁷ Così Husni-Bey racconta il processo creativo alla base di *The Reading / La seduta* (2017), video realizzato in stretta relazione ad un *workshop*-seminario, secondo una pratica ricorrente nella parabola dell’artista, svoltosi a Manhattan:

«Ho pensato alla funzione sociale della ‘magia’, come suggerisce De Martino, e al suo percorso storico. A come molte pratiche definite ‘magiche’ sono state marginalizzate e ridicolizzate poiché non rientravano in un quadro positivista e scientifico, tutt’oggi nucleo cardine delle società occidentali. La cartomanzia è una produzione di sapere antica di origine pre-rinascimentale che è sostanzialmente ‘sopravvissuta’ all’avvento della modernità. È una pratica che cerca di soprassedere agli ostacoli tramite la narrativa, una narrativa costruita tra la voce della cartomante e chi si fa leggere le carte. [...] Michael S. Howard sostiene che la parola ‘tarocchi’ potrebbe trovare le sue origini nel fiume Taro, tributario del Po, in Emilia Romagna, oppure nella parola araba Turuk, ovvero ‘strade’ o ancora in Taraka ovvero ‘abbandonare, lasciarsi qualcosa alle spalle’. Mi ha colpito la possibile matrice araba e come la metodologia dei tarocchi sia, in effetti, un modo per analizzare e ‘lasciarsi qualcosa alle spalle’. In questo senso la lettura dei tarocchi è sia terapeutica che pedagogica: aiuta il lettore, che non riesce con altri mezzi a trovare un senso, a cercarlo nella posizione e relazione tra le carte». ³⁶⁸

I partecipanti e le partecipanti riflettono sulle proprie relazioni con l’ambiente e con lo sfruttamento della terra – da un punto di vista sia spiriturale, sia coloniale e tecnologico – e sulle nozioni di estrazione, minaccia, tecnologia, uso, valore e

³⁶⁶ “La Biennale”: www.labiennale.org. (4 gennaio 2023)

³⁶⁷ C. Alemani, *ivi*.

³⁶⁸ L. Adragna, *Biennale di Venezia. Intervista ad Adelita Husni-Bey*, in *Artribune*, 2 giugno 2017.

vulnerabilità. Nel video, tali tematiche fanno la propria comparsa sotto forma di carte facenti parte di un mazzo di tarocchi, illustrati dalla stessa Husni-Bey nel corso delle recenti proteste sorte da parte indigena contro la costruzione di un gasdotto vicino alla Riserva di Standing Rock.³⁶⁹

Si svolge nel 2019 la 58° Esposizione Internazionale d'Arte, intitolata *May You Live In Interesting Times* e curata da Ralph Rugoff. Il titolo riprende un'espressione della lingua inglese a lungo attribuita, erroneamente, a un'antica maledizione cinese che evocherebbe periodi di incertezza, di crisi e di disordini; «*ma può essere anche un invito a vedere e considerare sempre il corso degli eventi umani nella loro complessità, [...] in tempi nei quali troppo spesso prevale un eccesso di semplificazione, generato da conformismo e paura*».³⁷⁰ La mostra di Rugoff non prevede una tematica onnicomprensiva e intende proporsi come narrazione polifonica, attraverso l'inclusione di opere d'arte che riflettano sugli aspetti precari dell'esistenza, tra i quali il curatore annovera le minacce alle tradizioni, alle istituzioni e alle relazioni dell'ordine postbellico. Obiettivo di Rugoff è promuovere una visione della funzione sociale del fare arte e, a tal proposito, dichiara lucidamente: «*L'arte non può fermare l'avanzata dei movimenti nazionalisti e dei governi autoritari, né può alleviare il tragico destino dei profughi di tutto il pianeta. [...] In modo indiretto, tuttavia, forse l'arte può offrire una guida che ci aiuti a vivere e pensare in questi 'tempi interessanti'*».³⁷¹ Nella sua rassegna sono coinvolti 79 artisti, artiste e collettivi provenienti da tutto il mondo, selezionati per la messa in discussione delle categorie di pensiero mediata dalle loro ricerche e per la formulazione di una nuova possibile lettura di oggetti, immagini, gesti e situazioni. Tra i 79 partecipanti, ben 37 sono artiste (46,8%). Alla mostra si affiancano ben 89 Partecipazioni nazionali, compresi quattro paesi alla loro prima presenza alla Biennale Arte: Ghana, Madagascar, Malesia e Pakistan, cui si aggiunge la Repubblica Dominicana, per la prima volta dotata di un proprio padiglione.

³⁶⁹A. Husni-Bey, *La seduta / The Reading*, 2017, 14'09'', Padiglione Italia 57, Biennale d'arte di Venezia, prodotto da In Between Art Film. (www.inbetweenartfilm.com 4 gennaio 2023)

³⁷⁰“La Biennale”: www.labiennale.org. (4 gennaio 2023)

³⁷¹ R. Rugoff, *May You Live In Interesting Times* – LVIII Esposizione Internazionale d'arte di Venezia, comunicato stampa, 11 maggio – 24 novembre 2019.

Il Leone d'Oro per la miglior Partecipazione Nazionale è assegnato alla Lituania, «per l'approccio sperimentale del Padiglione e il suo modo inatteso di affrontare la rappresentazione nazionale».³⁷² Il padiglione, curato da Lucia Pietroiusti, ospita l'opera-performance *Sun & Sea (Marina)*, frutto della collaborazione di tre artiste: Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite. L'opera, *tableau-vivant* di una giornata in spiaggia in cui i corpi sdraiati e annoiati dei performer sono offerti come metonimia della 'stanchezza' del pianeta e dell'esaurimento delle sue risorse, appare una critica al tempo libero e all'Antropocene, prendendo come punti di riferimento forme operistiche definite «*anti-monumentali*»³⁷³ e introducendo urgenti questioni ecologiche. La fotografa e artista visiva cipriota Haris Epaminonda vince il Leone d'Argento come promettente giovane partecipante alla Mostra Internazionale *May You Live In Interesting Times* con la sua opera *VOL. XXVII* (2019), installazione realizzata con materiali di recupero intrecciati in una rete di significati storici e personali, secondo una pratica che contraddistingue il lavoro dell'artista. Due menzioni speciali vanno alle artiste Teresa Margolles e Otobong Nkanga. La prima esamina da una prospettiva femminista le crudeltà connesse alla *narcoviolenza* che affligge il suo paese: in *La Busqueda (La ricerca)* (2014), l'artista e fotografa messicana tematizza infatti la negligenza governativa, il costo socioeconomico della criminalizzazione delle droghe e la materialità della morte attraverso texture, odori e resti fisici. L'artista nigeriana Nkanga nella sua produzione si confronta sovente con le tematiche violente dell'estrazione e dello scambio di minerali, energia, merci e persone. Nell'opera scultorea *Veins Aligned* (2018), lunga 26 metri, compie una potente analogia tra tali processi di estrazione mineraria e il sangue che scorre nel corpo umano, a sottolineare l'interconnessione tra tutti gli elementi e la sua politica basata sulla «*continuità nel paesaggio*».³⁷⁴

³⁷² «La Biennale»: www.labiennale.org. (4 gennaio 2023)

³⁷³ «Artext»: www.artext.it. (9 gennaio 2023)

³⁷⁴ C. Conci, *Nkanga e Slavs and Tartars in Biennale*, in *EspoArte*, 19 novembre 2019.

2.5 *Body to body* (2017) e *Every Letter is a Love Letter* (2019)

In questa sezione tratterò di due progetti curatoriali che si soffermano su due degli strumenti espressivi tradizionalmente più cari alle artiste: il *corpo* e la *scrittura*. A cura di Paola Ugolini, nel 2017 si tiene presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma la mostra collettiva *Corpo a corpo – Body to body*. Le artiste e gli artisti coinvolti sono: Claudio Abate, Marina Abramovic e Ulay, Renate Bertlmann, Tomaso Binga, Claire Fontaine, Chiara Fumai. Silvia Giambrone, Goldschmied & Chiari, Sanja Iveković, Ketty La Rocca, Valentina Miorandi, Gina Pane, Suzanne Santoro, Alice Schivardi e Francesca Woodman.³⁷⁵ La rassegna si propone di analizzare il momento specifico nel quale l'opera d'arte è stata attraversata dall'appropriazione di nuovi linguaggi, nel disteso ventaglio di possibilità offerto dalla contaminazione con la danza, l'happening, il cinema, il teatro, la scultura, la pittura, la musica, la fotografia, il video, la teoria, *ecc.* Individuato tale momento cruciale negli anni Sessanta e Settanta, la mostra anela a ragionare intorno allo spazio nel quale l'artista, oltrepassate le forme d'arte tradizionali, strumentalizza il proprio corpo come mezzo d'espressione³⁷⁶ al fine di «*disfare*» i linguaggi convenzionali ed enfatizzarne l'inadeguatezza. Nel corso di questi decenni caratterizzati, come visto precedentemente, da una sempre crescente consapevolezza e volontà di autodeterminazione, le tematiche femministe affrontate da artiste del calibro di Marina Abramovic, Tomaso Binga, Sanja Iveković, Ketty La Rocca, Gina Pane, Suzanne Santoro e Francesca Woodman – e da pioniere della danza come Trisha Brown, Simone Forti e Yvonne Rainer – restituiscono emblematicamente il senso della ricerca e della sperimentazione in tale direzione. Tali complessi accadimenti culturali lasciano in eredità alle artiste delle generazioni successive un bagaglio identitario con il quale non appare semplice confrontarsi e che, al contempo, necessita di essere riattualizzato. Tra le artiste italiane contemporanee che fanno del linguaggio del corpo il terreno della propria inarrestabile ricerca vanno ricordate: Chiara Fumai (vincitrice del Premio

³⁷⁵ “La Galleria Nazionale”: www.lagallerianazionale.com (9 gennaio 2023); P. Ugolini, a cura di, *Corpo a corpo / Body to body*, comunicato stampa, La Galleria Nazionale, Roma, 21 giugno – 24 settembre 2017.

³⁷⁶ “Goldschmied & Chiari”: www.goldiechiari.wordpress.com. (9 gennaio 2023)

VAF esposto al Macro nel 2016), Silvia Giambrone, Valentina Miorandi, Alice Schivardi, il duo artistico formato da Eleonora Chiari e Sara Goldschmied e il collettivo Claire Fontaine (fondato a Parigi nel 2004). I lavori selezionati combinano la *ratio* estetica alla rivendicazione politica³⁷⁷, traducendo in opera e concretizzando l'insegnamento della critica americana Lucy Lippard (con un'arte «*eaesthetically and socially effective at the same time*»).³⁷⁸

Mario Finazzi sottolinea come *Corpo a corpo* non si configuri come una mostra storica sulla *body art*, anche se potrebbe darne l'impressione. Delineerebbe, invece, un percorso a proposito dell'inclinazione e della preferenza, esibita da parte delle artiste, ad utilizzare il proprio corpo come strumento intimo di espressione e/o denuncia particolarmente efficace «*quando si tratta di esprimere lacerazioni, sofferenze, e insofferenze*». ³⁷⁹ Tale dichiarazione alimenta senz'altro lo stereotipo della donna artista *addolorata*, ma è legata indissolubilmente alla percezione della condizione femminile nella società contemporanea. Punto di partenza di tale percorso è, ovviamente, la *body art* delle artiste degli anni Settanta, strumento di lotta ideologica, politica e sociale, insieme all'eredità degli scritti di Lea Vergine – cui Finazzi, come tanti altri ricercatori e ricercatrici, riconosce il merito di aver messo a fuoco lucidamente, e per prima, il fenomeno nel suo «*seminale*» *Il corpo come linguaggio* del 1974 – e di Carla Lonzi. La curatrice Ugolini sembra suggerire che le esperienze artistiche, critiche e militanti degli anni Settanta possano aiutare a contrastare il sopravvivere, oggi, di questioni irrisolte nei confronti del femminismo. La mostra può essere idealmente divisa in due parti, la prima delle quali *storica*, dedicata all'evocazione delle esperienze di alcuni *mostri sacri*³⁸⁰: dalle azioni autolesioniste di Gina Pane all'alfabeto corporeo di Tomaso Binga, dalle «*ansie da deflorazione*» in quattordici stazioni di Bertlmann alle analogie tra opere d'arte mainstream e particolari di vagine di Santoro, dai giochi di mani di Ketty La Rocca alle «*stranianti e liriche*» immagini di Woodman.³⁸¹ Pur comprendendo l'impostazione ideologica della rassegna, secondo Finazzi «*si*

³⁷⁷ “La Galleria Nazionale”: www.lagallerianazionale.com. (9 gennaio 2023)

³⁷⁸ L. R. Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, in *Art Journal*, vol. 40, n. 1-2, autunno-inverno 1980, pp. 362-365.

³⁷⁹ M. Finazzi, *La “Body” è donna?*, in *Exibart*, 29 luglio 2017.

³⁸⁰ *Ivi*, “[...] la cui interpretazione collima spesso con la più fiera militanza femminista”.

³⁸¹ *Ivi*, “[...] così potenti e significative pur senza appoggiarsi a nessuna retorica femminista.”

*avverte molto rumorosa l'omissione dell'altra metà del cielo (in questo caso, quella dei maschietti)», lamentando la presenza di soli due artisti: Abate e Ulay. In particolare, il secondo «solo perché deuteragonista della Relation in space di Abramovic». Ci sarebbe da chiedersi come mai, dopo avere conosciuto secoli di rimossi storici e il più recente fenomeno del *tokenism*, l'essere umano si ostini a scandalizzarsi qualora sospetti che la parte 'maschile del cielo' – magari esclusivamente occidentale – venga tradita attraverso la traduzione visiva o espositiva della sua minoranza numerica.*

La seconda parte della rassegna si pone la domanda: «*What is left?*» e indaga l'eredità odierna di quelle esperienze e di quella grande stagione artistica. Le artiste si dimostrano in grado di prendere il testimone delle grandi *body artist* del passato e rinnovare l'efficacia comunicativa di quell'espressione artistica che prevede come suo medium l'esposizione del corpo umano. Dagli esperimenti di travestimento di Alice Schivardi, non privi di implicazioni antropologiche e sociali, al calco di morso montato su un'ametista in *Elegia duinese n. 1* di Silvia Giambone, alla lettura del provocatorio *SCUM Manifesto* di Valerie Solanas trasformato in diagramma da Chiara Fumai (lavoro che a Finazzi non può che apparire tra i «*più limitati e superficiali [...] dal gusto retro-femminista*»). Nei collage fotografici di Goldschmied & Chiari, loro «*dispositivi di rimozione*»³⁸², un semplice nudo connotato socialmente come femminile è sufficiente a spostare l'attenzione dello spettatore e della spettatrice da scene di attentati e stragi storiche.

Il collettivo Claire Fontaine trasforma emblematicamente in mattoni da costruzione *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale, La presenza dell'uomo nel femminismo e Taci, anzi parla* (Fig. 2.5, 1), testi chiave di Carla Lonzi e considerati tra i più belligeranti del pensiero femminista.³⁸³ Così il collettivo si esprime nei confronti della propria ricerca:

«La scrittura appare in diverse forme nel nostro lavoro ma effettivamente la filiazione con l'arte concettuale illumina le ragioni profonde di questa presenza. Anche se ci sono molte differenze tra i testi usati in modo spaziale ed emotivo, accesi o bruciati e quelli che restano

³⁸² “Goldschmied & Chiari”: www.goldiechiari.wordpress.com. (10 gennaio 2023)

³⁸³ “AWARE”: www.awarewomenartists.com. (10 gennaio 2023)

sulla pagina, fatti di frasi che aspirano a un legame logico le une con le altre, cercando di costruire un tessuto di pensiero. I presupposti storici ed estetici dell'apparizione dell'arte concettuale vanno ricercati in una postura artistica che se non è politica è di certo etica. Il rifiuto della seduzione retinica può sembrare snobismo, una delle tante posizioni eccentriche prese da Duchamp (come il rifiuto del lavoro) ma si tratta di una forma di protezione dalla reificazione generalizzata. Ci sono momenti in cui l'unico modo per difendere un'opera d'arte è rinforzarla, renderla capace di coesistere con altre opere mute e problematiche, ambigue perché opportuniste, bisogna darle la parola affinché possa avere una vita intensa e resistere all'oggettificazione. La bellezza non è il problema: non si tratta di demonizzare il godimento estetico o il piacere visivo, ma di riflettere sul fatto che il capitalismo e la società dello spettacolo hanno trasformato il nostro reale e sano interesse per ciò che piace in una droga per mantenerci in uno stato di dipendenza e di distrazione. Questo ovviamente distrugge l'autostima dei soggetti perché questi piaceri sono basati su un consumo da Sisifo, seriale, che non soddisfa mai il desiderio da cui nasce, perché se lo facesse smetteremmo appunto di consumare tutto ciò che esula dallo stretto necessario. Chiedere allo spettatore di 'leggere' un'opera, o un testo, di ricavare il tempo e lo spazio dentro di sé per relazionarsi a se stesso in quanto soggetto capace di non produrre né consumare per un attimo, di essere ricettivo, aperto, tonico, auto-critico, è una sfida, ma è l'unico modo per mantenere il rispetto di sé e degli altri. Il linguaggio presuppone una dimensione relazionale terrena, immanente: c'è sempre una forma di speranza specifica nell'uso della parola, e della scrittura in particolare, un modo di onorare il popolo che manca, i compagni che non abbiamo ancora incontrato. Per questo la violenza della traduzione è una delle preoccupazioni che ci assillano, la lingua scelta per esprimersi è dettata da bisogni pratici, ma esclude sempre qualcuno; affetti e mondi sensibili restano inespressi o prigionieri della deportazione tra un idioma e l'altro, non si può dire tutto in tutte le lingue, l'equivalenza è una finzione mercantile. [...] Essere un'artista femminista non significa usare le questioni femministe o razziali come soggetti delle opere, ma rifiutare di sedurre in un modo che è distruttore della dignità del soggetto sedotto e del seduttore».³⁸⁴

L'esposizione ha certamente il merito di suggerire importanti riflessioni e interrogativi circa il ruolo dell'arte; se essa possa veramente rivelarsi uno strumento adeguato per portare avanti battaglie politiche e social; attorno al compromesso tra

³⁸⁴ A. Chiari, S. Ciglia, *L'immanenza del linguaggio: un dialogo con Claire Fontaine*, in *Flash Art*, 9 giugno 2020.

l'assunzione di responsabilità sociali e il rischio di andarsi ad isolare in una *gabbia ideologica*; su quali siano i mezzi più idonei; e, infine, sull'individuazione delle modalità attraverso cui potere attualizzare le ricerche *femminili* ereditate dagli anni Settanta nel mondo contemporaneo, sconvolto dalla «*fluidificazione dei generi*».

Nel 2019, la mostra collettiva e transgenerazionale *Every Letter is a Love Letter*, curata da Alessandra Poggianti ed Elvira Vannini, si propone di riflettere sul processo di svelamento della scrittura e dell'esperienza del “fuori tema”, ossia di quanto è rimasto ai margini delle narrative ufficiali, mediante lo svelamento di tre differenti pratiche artistiche «*declinate al femminile*».³⁸⁵ Le artiste esposte sono infatti: Anna Oberto, Clarissa Falco e Marcela Moraga. Il progetto nasce all'interno di Cantiere Toscana (rete territoriale per la ricerca, produzione e formazione per l'arte contemporanea) ed è reso possibile grazie al supporto di Regione Toscana e Giovani sì, con il patrocinio del Comune e Provincia di Lucca. Il titolo della rassegna, *EVERY LETTER IS A LOVE LETTER*, è tratto dal romanzo *I Love Dick* della scrittrice statunitense Chris Kraus, nel quale la protagonista dà voce – e corpo, grazie alla pratica della scrittura – alle proprie frustrazioni e alle proprie emozioni in numerose lettere indirizzate ad un uomo.³⁸⁶ La rassegna si apre con il lavoro di una tra le principali esponenti della scena verbo-visuale italiana: già nel Manifesto Femminista Anaculturale – redatto nel dicembre 1971 – Oberto si poneva la questione della scrittura femminile. Non tanto di quella letteraria, o di quella vissuta come esigenza e/o diletto privati; quanto di quella politica, espressa nel suo programmatico «*Liberiamo il linguaggio e libereremo la donna!*»³⁸⁷, accompagnata dalla possibilità di sperimentare una scrittura «*abitata dal femminile*». Oberto, in merito, dichiara provocatoriamente: «*Se il linguaggio è un sostantivo di genere maschile, la scrittura è di genere femminile*» e aggiunge che

³⁸⁵ A. Poggianti, E. Vannini, *Every Letter is a Love Letter*, comunicato stampa, Terzo Piano Arte Contemporanea, piazza dei Servi 7, Lucca, 16 novembre 2019 – 26 gennaio 2020.

³⁸⁶ *Ibidem*: “«Un nuovo tipo di forma letteraria», un *genre-bending* cui la stessa Kraus ha definito un nuovo genere femminista: «*Fenomenologia della Ragazza Solitaria*»”.

³⁸⁷ A. Oberto, *Manifesto Femminista Anaculturale*, da *Ana Excetera*, n. 10, ottobre 1971, cit. in C. Agradi, *Tra le righe. La polaroid e la “Nuova Scrittura al femminile” nella pratica artistica di Anna Oberto*, in *Flash Art*, 21 aprile 2020.

la lettera d'amore e il diario privato siano stati, non a caso, i generi e i modelli più frequentati e preferiti dalle donne.³⁸⁸ Secondo l'artista:

*«In principio fu la parola, 'I poteri della parola', l'oralità come ritualità, la parola magica le streghe l'enigma la sfinge la parola poetica ...da questa perdita, quando la parola è diventata codice, si è verificata la discriminante: l'uomo ha assunto il ruolo di soggetto politico e la sua parola è diventata pubblica, 'la parola al potere'».*³⁸⁹

La donna, delegata di conseguenza a custode del privato – nella società patriarcale e poi capitalistica –, avrebbe perduto i *poteri della parola*. Da qui l'urgenza sentita dall'artista di rivendicarne un processo emancipatorio che passi attraverso la contestazione e la sovversione dei codici del linguaggio considerato *maschile*. È dagli anni Sessanta, infatti, che l'opera di Oberto si rivolge all'ininterrotta ricerca di un linguaggio nuovo e libero da canoni linguistici imposti, per il recupero di una forma d'espressione in cui la donna possa «*significare la propria identità*».³⁹⁰ Dopo l'iniziale militanza femminista, progressivamente ne prende le distanze in favore del proprio personale discorso sulla scrittura al femminile, evocativo ed autobiografico, in cui la fotografia assume via via maggiore rilievo fino all'orientamento verso le pratiche performative degli anni Ottanta. La sua ricerca la conduce alla conquista di un linguaggio multisensoriale, che si fonda sull'interazione di diversificati mezzi di comunicazione. Ma il cuore pulsante di tale pulsione trasformativa del linguaggio rimane la scrittura rigorosamente a mano, «*calligrafica*», strumentalizzata al fine di *ri-dare* corpo alla parola.³⁹¹

Proprio su quel dare – o meglio, restituire – corpo alla parola, secondo le curatrici, si inserisce la pratica artistica di Falco. La produzione della giovane artista si articola a partire dall'idea di corpi come «*macchine desideranti*», secondo la definizione fornita da Gilles Deleuze. Nella serie di sculture che compongono

³⁸⁸ A. Poggianti, E. Vannini, *Every Letter is a Love Letter*, op. cit., 2019.

³⁸⁹ A. Oberto, *Manifesto Femminista Anaculturale*, op. cit., 1971.

³⁹⁰ A. M. Sauzeau Boetti, a cura di, *Lessico Politico delle donne*, vol. 6, Edizioni Gulliver, Milano, 1979, p. 180, cit. in C. Agradi, *Tra le righe*, 2020, op. cit.

³⁹¹ A. Poggianti, E. Vannini, *Every Letter is a Love Letter*, op. cit., 2019: “'Fatto a mano' [...] è emblematico di un nuovo modo di proporre l'operato artistico come ricerca linguistica, avanzata collettiva e manifestazione di un contenuto ideologico, di come questo unicum può essere agito e circolato nella consapevolezza della funzione dell'artista, per la creazione di una nuova qualità del vivere sociale” (Anna Oberto).

Motoria (2019-2020), corpi sessualmente e socialmente connotati come femminili vengono privati delle proprie sembianze e ridotti a parti meccaniche o a ingranaggi, nel corso del processo di trasformazione da *soggetto* a *oggetto*. Falco, traslando il corpo in un insieme di elementi industriali, intende comporre una nuova grammatica incentrata su una nozione di forza in stretta connessione a quelle di desiderio e di *femminilità*.³⁹² Tale medesima *femminilità* può essere rintracciata – sempre secondo il parere delle curatrici – nei tessuti andini proposti da Moraga. Poggianti e Vannini individuano nel medium utilizzato dall’artista cilena uno strumento di trasmissione e preservazione dei «*tratti essenziali della vita di una società*» ma alimentano così lo stereotipo secondo cui tale funzione gravi socialmente e unicamente sulla donna. Come spiega l’artista, la comunità andina ha molto a cuore la tradizione della tessitura e le donne hanno storicamente saputo sfruttare tale pratica per istoriarvi informazioni relative alla loro economia locale, ad eventi storicosociali e ai valori estetici propri della loro cultura.³⁹³ In *Miners, Machines and Water* (2017) Moraga interviene su diversi tessuti, usando applicazioni in feltro e ricami, per iconografare i processi di estrazione mineraria nella catena montuosa andina, denunciandone le temibili conseguenze: lo sfruttamento territoriale, la contaminazione delle acque, la siccità e i disparati danni sociali ed economici arrecati agli indigeni.

2.6 *The Unexpected Subject* (2019)

In questa sezione porrò l’esempio virtuoso di un programma curatoriale che si è proposto di riattualizzare il pensiero femminista, colto in un momento storico fondamentale, e che riconosce manifestamente il debito critico e culturale dovuto a Carla Lonzi. Nel 2019, si tiene all’FM Centro per l’Arte Contemporanea di Milano *Il Soggetto Imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, a cura di Raffaella Perna e Marco Scotini. La mostra si colloca esplicitamente nel solco dell’eredità di Carla Lonzi. Nella pluralità dei segni e dei codici espressivi enunciati dalle oltre cento

³⁹² “Clarissa Falco”: www.clarissafalco.com. (9 gennaio 2023)

³⁹³ “Marcela Moraga”: www.marcelamoraga.com. (9 gennaio 2023)

artiste coinvolte, l'obiettivo della rassegna è quello di determinare, appunto, il nuovo *Soggetto Imprevisto* di cui Lonzi scriveva in *Sputiamo su Hegel*, «un soggetto indomito che rifiuta il linguaggio e le prescrizioni del dicibile imposti dalla cultura e dall'iconografia maschile».³⁹⁴ Come trattato precedentemente, nell'Italia degli anni Settanta le lotte condotte dai gruppi femministi e dalle organizzazioni delle donne pongono le condizioni d'esistenza per una grande trasformazione culturale e legislativa. Il mondo dell'arte intercetta e registra questo mutamento: numerose artiste, collettivi, critiche e storiche dell'arte, «*malgrado resistenze e ostracismi*»³⁹⁵, abbracciano il pensiero e le pratiche del femminismo. La rassegna intende indagare l'eterogeneità di tale fenomeno, proposito testimoniato dall'ampia selezione di materiali provenienti dagli archivi 'ribelli' di Rivolta Femminile, gruppo tra i più radicali sorto nel 1970 intorno al sodalizio tra Lonzi e Accardi; della Cooperativa di via Beato Angelico³⁹⁶, primo spazio artistico interamente gestito da donne fondato a Roma nel 1976; del Gruppo Immagine di Varese (1974); del Gruppo XX di Napoli (1977)³⁹⁷, ecc. L'esposizione si struttura in quattro aree tematiche: il linguaggio e la scrittura; l'oggetto e il mondo domestico; l'immagine e l'autorappresentazione, il corpo e la performatività. Il *fil-rouge* che lega le artiste presenti in mostra – italiane e internazionali, attive negli anni Settanta e difficilmente citate nelle narrazioni storico-artistiche ufficiali – è l'esplorazione del linguaggio verbale e del corpo (femminile) intesi come strumenti e processi di decostruzione e sabotaggio degli stereotipi di genere. Nelle opere raccolte, i legami intessuti tra arte e femminismo dispiegano «*un discusso e*

³⁹⁴ L. Pignatti, *Quel femminismo nato a misura d'arte*, ne *Il Manifesto*, 20 aprile 2019.

³⁹⁵ R. Perna, *Arte e femminismo in Italia. Le ragioni di una mostra*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy*, catalogo della mostra, FM Centre for Contemporary Art, 4 aprile – 26 maggio 2019, Flash Art s.r.l., Milano, 2019, pp. 14-17.

³⁹⁶ La Cooperativa Beato Angelico viene fondata nel 1976 da Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi. I materiali d'archivio sono stati raccolti e conservati da Suzanne Santoro e sono oggi consultabili integralmente presso la Casa Internazionale delle Donne a Roma.

³⁹⁷ Gruppo XX (il cui nome fa riferimento ai cromosomi femminili) è un collettivo formatosi a Napoli nel 1977 e composto da Rosa Panaro, Mathelda Balatresi, Antonietta Casiello e Mimma Sardella; successivamente assume posizioni più vicine agli ambienti militanti e si trasforma in un'altra formazione nota come Donna/Immagine/Creatività.

*contrastato progetto comune che orienta un nuovo percorso linguistico e iconografico».*³⁹⁸ Così si esprime a riguardo il curatore, Scotini:

*«Concepita come la prima comprensiva cartografia dei rapporti tra arte e femminismo nel contesto sociopolitico italiano degli anni Settanta, 'Il Soggetto Imprevisto' intende presentarsi quale indagine archeologica del più ampio dibattito contemporaneo sul concetto di genere. La posta in gioco non è solo quella di aprire gli archivi ribelli del passato per riportare alla luce un intero arsenale (di segni, pratiche, documenti) rimosso subito dopo essere stato prodotto, quando non forzatamente omissivo – comunque mai integrato nelle narrative egemoniche ufficiali (sempre sessiste). Neppure quella di colmare un vuoto che ci è rimasto a lungo invisibile e che, adesso, non può più rimanere tale. L'urgenza (o la necessità) dell'indagine sta piuttosto nel tentativo di recuperare (rintracciare) una genealogia fondamentale dell'ordine dei sistemi sociali e dei modelli mentali contemporanei che vedono una pluralità costitutiva delle identità sessuali, oltre i due mondi maschile/femminile. Da un lato, la rottura del binarismo di genere e, dall'altro, un decentramento dell'umano (nella prospettiva post-antropocentrica) sono i paradigmi attorno a cui si sviluppa la produzione attuale di soggettività. Se queste ultime potrebbero apparire categorie in contraddizione con le istanze femministe, sono invece una moltiplicazione di quella iniziale rivolta delle donne che, estesa a tutti gli ambiti della vita ('una militanza che fa tutt'uno con le forme di vita'), inaugura pratiche inedite del politico e dell'estetico. Ma soprattutto aggiunge un nuovo soggetto (un soggetto imprevisto) nella scena della storia, minandone i presupposti, aprendovi fratture profonde, non lasciandola più la stessa. [...] Affermare che il femminismo degli anni Settanta (nelle sue espressioni plurali e nei suoi differenti contesti culturali) è stato la prima radicale rottura con la pretesa universalistica dell'unico ed egemonico motore della storia – quello maschile –, significa estendere la critica dal maschilismo all'occidentalismo, e da quest'ultimo all'antropocentrismo, visto che l'artefice rimane sempre lo stesso».*³⁹⁹

Il titolo insiste inoltre sul 1978, momento storico emblematico sia per le rivendicazioni sociali che per il panorama artistico italiani: viene approvata la legge 194 – la quale, seppur controversa, rende legale l'interruzione volontaria di gravidanza e rappresenta un traguardo epocale per il movimento femminista dopo

³⁹⁸ L. Pignatti, *Quel femminismo nato a misura d'arte*, op. cit., 2019.

³⁹⁹ M. Scotini, *Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy*, catalogo della mostra, FM Centre for Contemporary Art, 4 aprile – 26 maggio 2019, Flash Art s.r.l., Milano, 2019, pp. 9-13.

quelli tratteggiati dal referendum per il divorzio (1974) e dalla riforma del diritto di famiglia (1975) – e, soprattutto, è l'anno di *Materializzazione del linguaggio*. Ai fini di fare riemergere la vitalità della scena italiana, apertamente in dialogo con quella internazionale, la celebre collettiva curata da Mirella Bentivoglio nell'ambito della 38° Esposizione nazionale d'arte di Venezia è ricreata nella sua interezza. Sono così esposte più di ottanta artiste che operano nell'alveo della poesia verbo-visiva. Dalla scrittura calligrafica di Anna Oberto ai *Libri cuciti* di Maria Lai, dal linguaggio dei segni di Ketty La Rocca alle scritture pentagrammatiche di Betty Danon, dai *Dattilocodici* di Tomaso Binga ai linguaggi astratti di Mira Schnedel e Irma Blank, per Scotini si tratta di «*modi di denaturalizzazione della lingua (e dei suoi dispositivi) in cui il genere è dato*».⁴⁰⁰ Lo stesso ricorso al registratore di Lonzi, così come quello di molte artiste, ratificherebbe l'esigenza di *accedere empiricamente* a un nuovo linguaggio, di sedimentarne le tracce affinché diventi lingua codificata nel corso del tempo. Sempre nel 1978, la Biennale dedicava un'antologica a Ketty La Rocca (a due anni dalla sua prematura scomparsa) mentre ai Magazzini del Sale si presentavano manifesti, riviste, documenti e libri fotografici del gruppo femminista Immagine di Varese e del gruppo Donne/Immagine/Creatività di Napoli. Nel frattempo, Romana Loda curava l'ultima collettiva di sole artiste per la sua galleria di Brescia, *Il volto sinistro dell'arte*, a chiusura del suo vitale percorso di ricerca. Nello stesso fatidico anno vengono pubblicati *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* di Carla Lonzi e il libro d'artista collettivo *Ci vediamo il mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*. Quest'ultimo raccoglie il nucleo di opere esposte in mostra intitolato *Le abbiamo sempre chiamate cornici* (1978), fotografie in bianco e nero di Diane Bond e Silvia Truppi in cui il soggetto, femminile, esce dal perimetro del telaio prescritto dall'iconografia occidentale mentre il fuoricampo rimane visibile, «*potrebbe attraversarlo, visto che quel diaframma non impone più un limite: quello della rappresentazione. La figura non entra, in definitiva, nella cornice che dovrebbe*

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

contenerla e che per secoli ne ha dettato l'immagine stessa: un'immagine aliena, ideale, coercitiva»⁴⁰¹ (Fig. 2.6, 1).

Secondo Scotini, la proliferazione registrata nell'ultimo decennio nel contesto internazionale di rassegne e momenti espositivi dedicati alle connessioni tra arte e femminismo – da *WACK!* nel 2007 a *Radical Women* del 2017 presso l'Hammer Museum di Los Angeles – è da ricondurre al fatto che «la soggettività contemporanea (plurale, eterogenea, nomade) ha bisogno di altre genealogie e di altre aperture: di incontri con altri archivi e culture che le permettano di trovare se stessa, la propria storicità».⁴⁰² Il soggetto è *Imprevisto* perché non è presupposto, non riproduce qualcosa di già noto o anticipato dalla nostra conoscenza e/o dalla nostra esperienza.

La curatrice Raffaella Perna insiste sulla diversità delle oltre cento artiste presenti, per storie, provenienze, percorsi professionali ed espressivi e soprattutto per il proprio rapporto nei confronti della militanza politica. Alcune, come Diane Bond, Marcella Campagnano, Paola Mattioli, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, Stephanie Oursler, ecc., sono attivamente coinvolte nei gruppi femministi e praticano l'autocoscienza. Altre, come Tomaso Binga, Anna Oberto e Libera Mazzoleni, pur non militando, condividono le istanze dell'emancipazione femminile e leggono manifesti e testi teorici. Altre ancora, come Ketty La Rocca, «sebbene non si definiscano femministe» partecipano alle mostre di sole artiste, realizzano opere che criticano la disparità di genere e si confrontano con curatrici e critiche del calibro di Lucy Lippard e Anne Marie Sauzeau.⁴⁰³ Preso atto della ricchezza e dell'eterogeneità del panorama di esperienze dispiegato dall'incontro tra arte e femminismo in Italia, è possibile individuare nella parola e nel corpo i due poli

⁴⁰¹ *Ibidem*; C. Casero, *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*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy*, catalogo della mostra, FM Centre for Contemporary Art, 4 aprile – 26 maggio 2019, Flash Art s.r.l., Milano, 2019, pp. 24-25.

⁴⁰² M. Scotini, *Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia*, op. cit., 2019, pp. 9-13: “Uscire dai canoni normativi di una presunta storia universale, colmare l'assenza della donna con una presenza non più inferiorizzata, non più subordinata e sussidiaria, significherà destituire quegli stessi parametri perché insufficienti e fuori-formato, aprire altre storie non allineate a quella ufficiale. Quella dell'arte al femminile, quella del soggetto coloniale, quella delle pratiche artistiche sotto il socialismo nell'Est Europa, ecc.”.

⁴⁰³ R. Perna, *Arte e femminismo in Italia. Le ragioni di una mostra*, op. cit., 2019, pp. 15-17.

attorno ai quali operano molte delle opere esposte, spesso agiti sincreticamente. Continua Perna, l'artista italiana «*riparte dal proprio corpo per riconquistare la facoltà di rappresentarsi come soggetto attivo*». Le *Scritture viventi* di Binga testimoniano l'ambiguità del processo di costruzione della *femminilità*: «*il corpo in carne e ossa della donna è ritratto nel momento in cui si adegua alle forme linguistiche e simboliche della cultura patriarcale, che ne plasmano l'identità*».⁴⁰⁴

«*Non è tempo per le donne, di dichiarazioni: hanno troppo da fare e poi dovrebbero usare un linguaggio che non è il loro, dentro un linguaggio che è a loro estraneo quanto ostile*».⁴⁰⁵

Così scriveva Ketty La Rocca nel 1974, della quale sono esposti lavori come *Non commettere sorpassi impuri*, *Vergine*, *Diario della donna che lavora* e *La guerriglia* (realizzati tra 1964 e 1965). La dichiarazione dell'artista esprime quella volontà di rifondare il linguaggio su basi nuove, che demistifichino le riflessioni stereotipate del *femminile* e che escano dal *monologo* della cultura e del linguaggio patriarcale, come asserito da Lonzi nel Manifesto di Rivolta Femminile, del quale sono esposti in mostra le tesi e i documenti d'archivio. A partire dal 1971, la ricerca di La Rocca si orienta verso il linguaggio non verbale e paraverbale, in una fase definita dall'artista stessa di «*delusione dell'immagine*» tesa al recupero della gestualità del viso e delle mani, della scrittura manuale, dell'azione e di forme di comunicazione primigenie, più *autentiche*. Lucia Marcucci, che condivide con La Rocca l'esperienza del Gruppo 70, in *AaBbCc* (1977) – esposto alla Biennale di Venezia del 1978 – introduce un'inedita riflessione sul corpo accostando le lettere dell'alfabeto a seni e ventri femminili che rimandano esplicitamente alle Veneri steatopigie e all'iconografia della Grande madre. Anche in Marcucci si registra quindi la ricerca di un immaginario più *autentico* e primordiale, in contrasto con quello della cultura di massa esplorato nel decennio precedente, nella ferma volontà di «*riportare il linguaggio verbale alla dimensione di un corpo sessuato*».⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ Lucilla Saccà, *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Martano Editore, Torino, 2005, p. 96, cit. in R. Perna, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in *Flash Art*, 5 settembre 2018.

⁴⁰⁶ R. Perna, *Arte e femminismo in Italia*, op. cit., 2019, pp. 15-17.

In mostra sono esposte *Lamento del sesso e Liberazione* (1974), composizioni di Clemen Parrocchetti realizzate con materiali provenienti dal mondo del lavoro domestico, del rammendo e del cucito: rocchetti, spolette, fili, spilli, ditali, passamaneria, scampoli, puntaspilli, siringhe, utensili da cucina per bambole, ecc. Nel breve manifesto redatto dall'artista nel 1973 si legge:

«Promemoria per un oggetto di cultura femminile composto di rocchetti e tessuti vari liberamente ricamati con fili e nastri cuciti su lastra incapsulata in latopex. Denuncia della condizione della donna tuttora sottoproletariato. Per richiamare l'attenzione sul problema razziale discriminatorio. Donna cuci taci donna punta spilli donna materasso per le botte in definitiva donna oggetto».⁴⁰⁷

Parrocchetti (1923-2016), ormai giunta ad una fase matura della vita, abbraccia il pensiero e la militanza femminista anche in sfida alla sua estrazione sociale. Le sue opere riflettono e catalizzano il suo coinvolgimento politico verso l'emancipazione attraverso l'assemblaggio di feticci, «anti-trofei» di una domesticità tradizionalmente considerata e socializzata come femminile. Secondo una legenda iconografica dalle metafore semplici e concrete, la navetta e la spoletta stanno, rispettivamente, al *femminile* e al *maschile*; la croce rossa o la siringa al lavoro di cura; la croce latina all'educazione cattolica restrittiva e borghese; l'organo sessuale femminile alla *colpa* del piacere; la bocca – spesso grande, rossa e spalancata – alla «parola indisciplinata»⁴⁰⁸ urlata durante i cortei, grido di liberazione che si pone contro il linguaggio paternalista e rivendica il superamento della clausura tra le mura di casa. Nella riproduzione dell'anatomia della donna, l'artista iscrive ed istoria le questioni *politiche* dibattute nei termini teorici della lotta femminista mediante materiali quotidiani che attingono dalla sfera del *Personale* e del vissuto – principalmente familiare e casalingo – femminili.

Nell'ambito del femminismo marxista, il tema della retribuzione salariale del lavoro non retribuito svolto quotidianamente dalle donne ha da sempre sollevato dibattiti e incomprensioni. Il catalogo della mostra accoglie alcuni saggi storici del

⁴⁰⁷ C. Parrocchetti, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, 1973, cit. in C. Iaquina, *Anti-trofei domestici: il femminismo nell'arte di Clemen Parrocchetti*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 28-29.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

femminismo italiano degli anni Settanta, colto nelle sue più interessanti e radicali manifestazioni. Il noto esergo che Silvia Federici sceglie per il suo *Salario contro il lavoro domestico* (1976) recita: «*Lo chiamano amore. Noi lo chiamiamo lavoro non pagato*».⁴⁰⁹ La filosofa, in merito a suddetto «*lavoro d'amore*», così si esprimeva nel 1974:

«È importante riconoscere che quando parliamo di lavoro domestico non parliamo di un lavoro qualsiasi, ma parliamo della più grossa e diffusa manipolazione, della più sottile e mistificata violenza che il capitale abbia mai attuato contro qualsiasi sezione della classe operaia. È comunque vero che sotto il capitalismo ogni lavoratore/trice è usato/a e sfruttato/a ed il suo rapporto con il capitale è completamente mistificato. Il salario sembra un equo compenso [...] mentre in realtà [...] nasconde tutto il lavoro non pagato che si traduce in profitto per il padrone. Ma il salario, almeno, riconosce che tu sei un lavoratore, e puoi contrattare e lottare contro le condizioni e la quantità di quel salario e di quel lavoro. Avere un salario significa essere parte di un rapporto sociale, e indubbiamente questo vuol dire: tu lavori, non perché ti piace, o perché ci sei portato naturalmente, ma perché è l'unica condizione in cui ti è permesso vivere».⁴¹⁰

Secondo questa posizione politica e filosofica, espressa chiaramente da Federici come da tante altre, una volta promosso il lavoro domestico a fatto *naturale* e sessualmente connotato, una volta diventato attributo indissolubilmente legato alla nozione di *femminile*, ogni donna ne risulta coinvolta.⁴¹¹ Anche secondo Mariarosa Dalla Costa, dietro l'isolamento del ruolo imposto alla casalinga si è celato il suo lavoro sociale. In *Potere femminile e sovversione sociale* (1972) la sociologa punta

⁴⁰⁹ S. Federici, *Salario contro il lavoro domestico*, Comitato Femminista Napoletano per il salario al lavoro domestico, Comitato per il salario al lavoro domestico di Padova, 1976, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 36-39.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ivi*: «Noi possiamo anche non servire un uomo in particolare, ma siamo tutte in un rapporto subordinato nei confronti dell'intero mondo maschile. Per questo essere chiamata donna è offensivo e degradante»; In merito si propone anche una citazione da S. Firestone, *La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardo capitalistica*, Guaraldi, Bologna 1971: «La logora domanda che cosa facevano le donne mentre gli uomini creavano capolavori merita qualcosa di più dell'ovvia risposta le donne erano messe al bando dalla cultura, sfruttate nel loro ruolo di madre, oppure l'inverso: le donne non avevano bisogno di dipinti dal momento che creavano bambini. L'amore è legato alla cultura in modi molto più profondi. Gli uomini pensavano, scrivevano e creavano perché le donne riversavano la loro energia in questi uomini. Le donne non creano la cultura perché si preoccupano dell'amore. La cultura maschile è stata costruita sull'amore delle donne a loro spese.»

il dito contro il «*mito dell'incapacità femminile*»⁴¹², alimentato dalla dipendenza economica dal marito o dal padre. Il movimento femminista estendeva il suo rifiuto a un altro ben consolidato mito, quello della liberazione attraverso il lavoro, e denunciava la «*doppia schiavitù*» di quelle donne cui al lavoro domestico si era aggiunto quello, retribuito, svolto in fabbrica o in ufficio.⁴¹³ Negli ultimi cinquant'anni, sono diventati disponibili sul mercato diversi servizi di cura, ristorazione, lavanderie, ecc., tradizionalmente eseguite all'interno dell'istituzione familiare. Ma se la salarizzazione del lavoro domestico-riproduttivo non ha modificato la divisione di genere, ha certamente aggravato quella razziale, gerarchizzando ulteriormente le condizioni e i contratti dei «*servizi neoservili*» rappresentati dal lavoro riproduttivo.⁴¹⁴ L'uso del corpo nelle pratiche artistiche femministe tiene sicuramente conto di questa eredità sociale rappresentata dal lavoro manuale e le ricerche delle artiste attingono frequentemente dall'iconografia domestica – manipolandola, sovvertendola o mimandola per denunciare quanto riprodotto – per esprimere il *Personale* in tutta la sua policità. Per Ilaria Bussoni, tra tutti i movimenti che hanno contribuito a dare forma alla politica a partire dal Novecento, solo il femminismo ha preso *sul serio* il corpo, riconoscendo il suo valore di «*sede specifica di una contesa*».⁴¹⁵ La risemantizzazione del corpo incarnato come specifico strumento e veicolo espressivo, il collage che compone nuove forme a partire da altre preesistenti, le tecniche miste «*che stratificano e fanno scontrare narrative di provenienza diversa*», il *détournement*, il gioco linguistico – «*che nello slittamento del significante autorizza la parola a scucire un*

⁴¹² M. Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale*, Marsilio, Padova, 1972, in M. Dalla Costa, *Donne e sovversione sociale*, R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 40-41.

⁴¹³ Ivi: «*Ogni volta che ci hanno 'aperto delle strade' per entrare in qualche roccaforte maschile, ci hanno aperto ad un nuovo livello di sfruttamento*».

⁴¹⁴ C. Marazzi, *Eccedenza femminile e dismisura economica. Il posto dei calzini*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 42-45.

⁴¹⁵ I. Bussoni, *Le arti applicate del femminismo*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 46-47: «*In sua vece, a dare ragione delle sollevazioni, delle fughe dalle contrade della disciplina, della discesa nella strada, si è preferito scovare altri universali, laddove al corpo si è riservato l'attributo di mero portatore delle istanze del desiderio altrimenti incarnato nell'individuo o nel soggetto, talvolta scritto con la maiuscola. Verrebbe invece da chiedersi che cosa fosse a sottrarsi dalla metrica della catena di montaggio, dall'ortopedia dei banchi di scuola orientati alla cattedra, dalla contenzione di una camicia di forza di un ospedale psichiatrico, dall'orizzonte domestico di un lavoro riproduttivo non pagato, se non anzitutto un corpo animato dalla voglia di provare un gesto diverso imposto alla mano, di assecondare con la divagazione di una passeggiata il movimento del pensiero, [...]*».

marginale per un altro significato» - , ecc., secondo Bussoni, sono le tecniche generalizzate con le quali le artiste hanno operato la «poetica della propria libertà».

Nell'ambito della mostra *Materializzazione del linguaggio*, Bentivoglio inserisce anche una sezione di performance, tra cui quelle di Patrizia Vicinelli e di Giulia Niccolai. Vicinelli estrae frammenti dal suo poema epico *Non sempre ricordano* (1977) e dalla video-proiezione *Fragmentation d'une vie d'heroïne*; Niccolai da *Harry's Bar* (1977) e da altre sue poesie. Come il tema della mostra suggerisce, il linguaggio *rimaterializza* se stesso, tornando alla fisicità del corpo e alla voce della parola, da poesia ad atto performativo. Il testo diventa materiale da 'agire', oltre che da leggere. In «giochi di parole, ironia e frammenti di discorsi, memoria e libertà, pezzi di mondi che si riassemblano»⁴¹⁶, eroine epiche e l'eroina si decostruiscono e distruggono vicendevolmente. Gli intenti della poesia, della performance e dell'arte confluiscono nella ricerca di pratiche di *ri-scrittura* individuale e collettiva, per *ri-rappresentare* se stesse e la storia. La storica dell'arte Carla Subrizi afferma:

*«La voce ad un certo punto diventò gesto, immagine e soprattutto mimica e sonorità della voce. Scambiava le sue forme difformi con quelle dell'arte, scavalcava gli ambiti disciplinari solo perché era necessario far muovere il linguaggio oltre tutti i confini: testuali, semiotici, di genere, identitari, tra maschile e femminile, da una prospettiva femminista prematuramente queer. [...] Il femminismo non era una questione che si concentrava in un periodo storico. Diventava la prospettiva critica alla quale non si sarebbe mai più potuto rinunciare. Tra arte, poesia, scrittura si dispiegava un raggio comune d'azione dove la ricerca di sé e la critica politico-poetica di ogni assoluto codificato diventava pratica di autocoscienza, rilettura e più voci, dialogo da ritrovare».*⁴¹⁷

Vicinelli alla fine del 1977 era stata incarcerata per possesso di hashish, durante il periodo di detenzione al carcere di Rebibbia orchestrò *Cenerentola*, lavoro teatrale che coinvolse un'ottantina di detenute. Subrizi ricorda come *Cenerentola* fu un lavoro politico situato nel contesto degli anni più radicali del femminismo italiano: testo a più voci, prevedeva interventi del coro, la decostruzione dei miti mediante

⁴¹⁶ C. Subrizi, *Patrizia Vicinelli e Giulia Niccolai: la parola e la performance per reinventare il linguaggio*, in R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject*, op. cit., 2019, pp. 50-52.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

dialoghi tra donne e la riabilitazione, sotto aggiornate spoglie, della figura di Cassiopea. «*Divenne il modo di Vicinelli di trasformare la detenzione e la rabbia in un testo da agire, fatto di 'ballate' attraverso le quali Cenerentola, Cassiopea e le altre, in un rapporto tra donne, presentavano un universo femminile di ricordi, identificazioni, tra da una parte immagini di crudeltà, strazio, abbandono, dall'altra di foreste, viaggi tra mondo reale e mondo ideale che entravano in collisione. Le voci, anche urla, risate, incertezze, dialogavano con il rumore stridente di porte che sbattevano*». ⁴¹⁸ Il corpo parlava per mezzo di un testo che corrispondeva a una polifonia di voci e diventava pratica di autocoscienza e lettura del *rimosso*. Questa coralità dissertava e favoriva la comunicazione tra *maschile* e *femminile*, non perché fossero la stessa cosa, piuttosto perché le nuove forme di identità sorgono solo nelle *zone di confine*, nel corso di un processo di trasformazione che rende possibile affermare una soggettività. Se Subrizi pone in rilievo l'esempio di Vicinelli per dimostrare la processualità della soggettività, il *queer* si situa proprio in quella *liminalità*, in quelle fertili e politicamente pericolose zone di confine tra le categorie che catalogano e concettualizzano l'esistenza.

«*Le parole sono immagini, cercano le immagini che non ci sono perché nessuna parola è ancora mai esistita per dirla. Ma sono anche parole che cercano strade, forme possibili, per identità che sfuggono a ogni chiusura che definisce, colloca e controlla. [...] Un differente uso della parola e della scrittura, nacque come riconquista di uno spazio politico e soggettivo, critico e di denuncia*». ⁴¹⁹

2.7 *Doing Deculturalization* (2019) e *I say I* (2021)

In questa sezione tratterò di altre due scelte curatoriali che si situano esplicitamente nella direzione critica tracciata dall'attività critica e femminista di Carla Lonzi e lasciata in eredità dai suoi scritti. Il Museion di Bolzano, nel 2019, organizza la mostra *Doing Deculturalization*, curata da Ilse Lafer e consacrata, a partire dal titolo, a Lonzi. Notoriamente, la storica e critica d'arte femminista sostiene che

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ *Ibidem.*

l'inclusione delle donne nella società abbia sempre implicato una forma di colonizzazione culturale, e in *Sputiamo su Hegel* (1970) scrive:

*«La deculturizzazione per la quale optiamo è la nostra azione. Essa non è una rivoluzione culturale che segue e integra la rivoluzione strutturale, non si basa sulla verifica a tutti i livelli di una ideologia, ma sulla mancanza di necessità ideologica. La donna non ha contrapposto alle costruzioni dell'uomo se non la sua dimensione esistenziale: non ha avuto condottieri, pensatori, scienziati, ma ha avuto energia, pensiero, coraggio, dedizione, attenzione, senso, follia. La traccia di tutto ciò è sparita perché non era destinata a restare, ma la nostra forza è nel non avere nessuna mitizzazione dei fatti: agire non è una specializzazione di casta, ma lo diventa mediante il potere a cui l'agire viene indirizzato. L'umanità maschile si è impadronita di questo meccanismo la cui giustificazione è stata la cultura. Smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere».*⁴²⁰

Con il termine *deculturizzazione*, Lonzi intende esprimere un suo personale concetto di pensiero produttivo e di pratica di decodificazione culturale della vita, del lavoro e del linguaggio. Tale pratica di deculturizzazione corrisponderebbe al presupposto di una visione antinormativa e de-coloniale del genere e della migrazione⁴²¹, a un *disapprendimento* della cultura quale dispositivo maschile. Nel comunicato stampa della mostra, si legge che i processi di «*sottrazione*» e di «*estraneazione del Sé*», connessi a questa definizione, vengono esplorati sia attraverso l'esplicazione della loro relazione con il contesto storico femminista degli anni Settanta, sia rimandando a possibili «*vie di attualizzazione*». Il progetto curatoriale anela a ragionare intorno alle forme di autonomia e di resistenza che i processi deculturalizzanti sarebbero in grado di generare, sviluppando ed incarnando una lucida critica delle «*strutture colonizzatrici del potere*».⁴²² Rincorrendo tale proposito, la rassegna disegna uno «*scenario speculativo*», una «*topografia delle associazioni*» che rimandi ai legami che intercorrono tra i movimenti femministi, i formati espositivi orientati in senso separatista (mostre ghetto) e le posizioni artistiche – storiche e contemporanee – assunte dalle oltre

⁴²⁰ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, op. cit., 1982, p. 47.

⁴²¹ Ilse Lafer, a cura di, *Doing Deculturalization*, comunicato stampa, Museion di Bolzano, 13 aprile – 3 novembre 2019.

⁴²² *Ibidem*.

quaranta artiste coinvolte. Particolare attenzione è riservata a quelle presenti all'interno dell'Archivio di Nuova Scrittura (Collezione Museion): Amelia Etlinger, Carla Accardi, Giovanna Sandri, Irma Blank, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai, Mirella Bentivoglio, Marilla Battilana, Grögerová Bohumila, Tomaso Binga, Elisabetta Gut, Anna Oberto, Liliana Landi, Sveva Lanza, Ketty La Rocca, Francoise Janicot, Nanda Vigo, Lenora De Barros, Raffaella Formenti e Berty Skuber.

Il punto di partenza della riflessione storico-filosofica di Lonzi a proposito del ruolo rivestito dalle donne nella società è costituito dalla constatazione del fatto che non ci sia ambito in cui il *femminile* risulti organizzato secondo pratiche autonome. Al contrario, a Lonzi appaiono dilaganti l'abnegazione il suo asservimento al modello patriarcale. La deculturizzazione (al pari della *donna clitoridea*) non si definisce nei gesti discostati dalla norma, bensì si consolida nei gesti *autentici* di concentrazione su di sé⁴²³ ed è proposta da Lonzi come unica possibile via di autodeterminazione. La rottura radicale auspicata dalla pensatrice femminista mediante la creazione di un «vuoto» in opposizione a una cultura organizzata in senso patriarcale, si esprime attraverso il rifiuto dei rapporti sociali di potere e dei codici imposti dalla vita, dalle istituzioni, dai riti, dal costume, dal lavoro e dal linguaggio. È da tale *vuoto* o rottura che la mostra intende dispiegarsi. Il vuoto costituirebbe un principio dell'esposizione, sia per quanto riguarda le opere presentate sia per quanto riguarda l'architettura espositiva, realizzata *ad hoc* per l'occasione. La disposizione nell'allestimento riproduce, infatti, tale frattura culturale isolando fisicamente i lavori delle singole artiste in spazi ampi e luminosi. I visitatori e le visitatrici percepiscono così un senso di ricercata discontinuità e frammentazione, cogliendo, ciò nonostante, affinità e analogie tra esperienze artistiche che appartengono a filoni e linee di ricerca differenti, dal minimalismo alla *video-art*.

⁴²³ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, op. cit., 1982, p. 113: "Questa chiarificazione le ha permesso di osservare che la sua condotta non è scaturita solo dalla ribellione o partecipazione negativa, ma da qualcos'altro che non era possibile individuare prima del femminismo. Anzi, il femminismo, in certe sue punte, è scattato proprio dall'autocoscienza della donna che conduce la sua lotta al patriarcato stando su un suo proprio terreno. Il vuoto di umanità che si può scorgere in lei dal punto di vista patriarcale, diventa, sull'altro lato, bisogno di umanità come presenza di sé".

La curatrice ospite Lafer ha ideato un percorso espositivo il cui sviluppo si attua tra opere, installazioni e materiali d'archivio, dalla ricostruzione storica del periodo coevo alla stesura dei testi radicali di Lonzi e delle riviste attive negli anni Settanta e Ottanta, alla «*iper-contemporaneità*». La mostra comprende materiali provenienti dalla Collezione Mirella Bentivoglio del MART⁴²⁴, dalla documentazione della Cooperativa Beato Angelico, dal Fondo Suzanne Santoro e dall'Archivio Carla Lonzi della Galleria Nazionale. Le opere presentate affrontano e rispecchiano le dissertazioni di cui sopra mediante la decostruzione del linguaggio verbale convenzionale, tendendo a nuove forme espressive che siano contraddistinte dalla commistione tra parola e immagine, tra «*segno astratto e materiali della quotidianità*».⁴²⁵ *Doing Deculturalization* pone in rilievo realtà ed esperienze passate – come quella rappresentata dall'attività curatoriale di Romana Loda, dalla Cooperativa Beato Angelico di Roma, o della Libreria delle Donne (Milano, 1975) tematizzata nell'installazione *La rivoluzione lentissima* (2016) di Margherita Morgantini – per individuare e celebrare una *cultura femminile* distinta. Molti dei lavori esposti indagano la natura del linguaggio e le sue convenzioni, e l'analisi del rapporto tra corpo e linguaggio è affrontata attraverso la messa in rilievo di pratiche culturali rifondative. Prima fra tutte, quella espressa dalla poesia visiva e dalle performance di Tomaso Binga, le cui *nuove scritture* trovano codifica nel celeberrimo *Alfabetiere murale* (1976). Di grande attenzione godono anche produzioni artistiche che trattano aspetti personali e/o biografici, come accade, ad esempio, nell'opera *10 Kalender* (1973-1981) di Berty Skuber e in *Time to Live* (2014) di Moyra Davey. La prima è composta da dieci calendari esposti come farfalle incorniciate dopo la tassidermia e il suo corredo di collage – fotografie, francobolli, ritagli di giornale, *ecc.* –, disegni e appunti privati dell'artista, ricopre e racconta l'arco temporale dei dieci anni rappresentati dagli altrettanti calendari. Davey in *Time to Live* realizza, invece, un collage di fotografie piegate a forma di busta e spedite ad amici, amiche e conoscenti. Queste missive percorrono traiettorie disparate per il mondo, intrecciando le vite di persone diverse, per poi fare ritorno

⁴²⁴ “MART Rovereto”: www.mart.tn.it. (14 gennaio 2023)

⁴²⁵ C. Cassese, *L'eredità di Carla Lonzi in mostra al Museion di Bolzano*, in *Meme Cult*, 5 agosto 2019.

al punto di partenza e venire assemblate in un reticolato evocativo di storie, scenari e memorie.

La coreografa e danzatrice francese Latifa Laâbissi e il duo di artiste visive Renate Lorenz e Pauline Boudry collaborano alla realizzazione di *Witches gestures* (*Gesti di streghe*). Le estetiche della coreografa e delle videoartiste si intrecciano alla luce di una *affinità elettiva* stratificata: l'opera compenetra la performance *Ecran Somnambule* (2012) di Laâbissi e *Silent* (2017), videoinstallazione di Lorenz e Boudry.⁴²⁶ Laâbissi estende a 32 minuti il brevissimo film conservato (1'40'') della nota *Hexentanz* (*Danza della strega*, 1927) di Mary Wigman. *Somnambule* ri-coreografa, decompone e rallenta questa sovversiva danza del «*femminile inquietante*», punto di riferimento per la danza espressionista tedesca. *Silent* pone ugualmente *al centro*, una figura «*ai margini*»: quella della cantante queer Aéra Negrot. Lorenz e Boudry usano il silenzio come esperienza violenta, nella convinzione che non avere voce ed essere ridotte (o ridotti) al silenzio si configuri come potente atto di resistenza performativo. *Witches Gestures* (2021) ridiscute così le modalità di visione e fruizione, della parola e della visibilità, sia celebrando personalità marginalizzate e perturbanti in quanto diverse sia sfruttando la dilatazione, il *rallenty* e il silenzio, assunti a nuovi strumenti per appropriarsi della risonanza degli archetipi e reincarnarne la valenza espressiva. Nadira Husain presenta *Ici, Riace* (2015) e *Ici, Lewinsky Park* (2015), dittico di quadri realizzati mediante il ricorso alla tecnica tradizionale indiana nominata *kalamkari* (antico stile di pittura a mano, eseguito con una penna di tamarindo e utilizzando coloranti naturali), a seguito della collaborazione con alcune ed alcuni richiedenti asilo in Germania.⁴²⁷

Dai lavori delle artiste esposte, emerge una concezione del principio di deculturizzazione come progetto aperto, in attualizzazione costante, pertanto impossibile da delimitare mediante la proclamazione di qualsiasi conclusione o raggiungimento. Per esempio, la videoinstallazione *Not a Pillar Not a Pile* (*Dance for Dore Hoyer*) (2017) di Katatina Zdjelar, si ispira ai documenti di archivio di

⁴²⁶ "Museion": www.museion.it (15 gennaio 2023)

⁴²⁷ "Nadira Husain": www.nadira-husain.com (15 gennaio 2023)

uno studio di danza femminile fondato nel 1945, nella Dresda del dopoguerra, da Dore Hoyer, danzatrice espressionista che per l'ideazione delle sue coreografie si basava sulle opere grafiche dell'artista Kathe Kollwitz. Zdjelar celebra tale incontro artistico per veicolare messaggi profemministi di pacifismo, solidarietà e trasformazione collettiva, oltre qualunque barriera di tempo, classe e differenza sociale. Difatti, costumi e scenografia rispettano la fantasia delle operaie dello stabilimento tessile tedesco Pausa, la cui resistenza antifascista riecheggia quella di Hoyer e Kollwitz in una trasposizione del passato nel presente.⁴²⁸ Incorniciate da inquadrature ravvicinate, le braccia di numerosi individui – per la realizzazione del video, l'artista ha radunato un gruppo internazionale di ballerine, ballerini ed attivisti – si stringono, si accarezzano, si cercano e si connettono le une con le altre secondo dinamiche che si reiterano in *loop*. Le mani proteggono, permettono di cogliere lo stato energetico e/o fisico di ciò con cui si entra in contatto attraverso di loro e forniscono così le informazioni necessarie al calcolo del movimento successivo: ritirarle, afferrare, stringere, accogliere, respingere, *ecc.* In ogni sede del contatto fisico e mediante ciascuna articolazione delle dita, flessione delle falangi o tensione dei palmi si viene a comporre un nuovo lessico della condivisione, un elogio della comunicazione non-verbale pacifica.

Secondo Trasforini, la costruzione di «*isole di senso*» nell'ambiente espositivo rimarca «*il doppio spazio dell'incongruenza*» delle opere, ovvero le discontinuità e gli spazi «*cavi e negativi*» dei sistemi linguistici di cui parlava, già nel 1976, Anne Marie Sauzeau-Boetti⁴²⁹. La critica d'arte, a proposito dei nuovi linguaggi e modelli espressivi delle artiste, riconosceva a Carla Accardi, Ketty La Rocca, Marisa Merz, Suzanne Santoro e altre presenti allora in Italia, le tracce *negative* e costruttive di un *nuovo simbolico* (Trasforini impiega qui programmaticamente un termine di Luce Irigaray⁴³⁰). Parimenti, la studiosa fa anche notare come, nei diversi saggi

⁴²⁸ "Artribune": www.artribune.com (15 gennaio 2023)

⁴²⁹ M. A. Trasforini, *Deculturalizzare? Femminismi, mostre e ritorni di Carla Lonzi*, op. cit., 2021, pp. 86-96.

⁴³⁰ Secondo L. Irigaray (filosofa, linguista, psicanalista e pensatrice femminista), il conseguimento di una piena cittadinanza e della libertà all'interno del corpo sociale individua sempre la condizione della donna come una dimensione "*negativa*" da superare. L'emancipazione corrisponde a una libertà negativa, appunto, che si esplica in un movimento reattivo e oppositivo, il quale consiste nell'eliminazione dei vincoli maturati sul piano materiale, storico e giuridico nel corso dei secoli. Per approfondire si veda: L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Varese, 1974.

presenti nel catalogo *Deculturalize*, non venga mai né reso manifesto né indagato il fatto che Carla Lonzi non si situasse più in quell'arena «dove l'arte accadeva e dove le artiste stavano invece diventando proprio il soggetto inaspettato e non colonizzato che lei auspicava ma che non riteneva possibile». ⁴³¹

Nel 2021, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, si tiene *Io dico Io - I say I*, mostra collettiva che si ispira programmaticamente a Carla Lonzi e ai suoi gesti di *Rivolta* a partire dal titolo stesso della rassegna, tratto dagli scritti della pensatrice femminista. *Io dico Io*, a cura di Cecilia Canziani, Lara Conte e Paola Ugolini, coinvolge artiste italiane appartenenti a diverse generazioni, che hanno raccontato la propria esperienza di *autenticità* in altrettanti differenti contesti storico-sociali ⁴³²: Carla Accardi, Pippa Bacca, Vanessa Beecroft, Elisabetta Benassi, Rossella Biscotti, Irma Blank, Renata Boero, Monica Bonvicini, Benni Bosetto, Chiara Camoni, Ludovica Carbotta, Lisetta Carmi, Monica Carocci, Gea Casolaro, Adelaide Cioni, Daniela Comani, Daniela De Lorenzo, Maria Adele Del Vecchio, Federica Di Carlo, Rå di Martino, Isabella Ducrot, Bruna Esposito, Cleo Fariselli, Giosetta Fioroni, Jacky Fleming, Linda Fregni Nagler, Silvia Giambrone, Laura Grisi, Ketty La Rocca, Beatrice Meoni, Marisa Merz, Sabrina Mezzaqui, Camilla Micheli, Marzia Migliora, Elisa Montessori, Maria Morganti, Liliana Moro, Alek O., Marinella Pirelli, Paola Pivi, Antonietta Raphaël, Anna Raimondo, Carol Rama, Marta Roberti, Suzanne Santoro, Marinella Senatore, Ivana Spinelli, Alessandra Spranzi, Grazia Toderi, Tatiana Trouvé, Francesca Woodman. Tale momento espositivo scaturirebbe dalla necessità di prendere la parola per affermare la propria soggettività. ⁴³³ A tale scopo, la mostra intende proporsi come «*indagine aperta sul presente*» e spazio in continua costruzione, nel quale poter prendere la parola cominciando da sé, in primissima persona. Nel comunicato stampa, si legge: «[...] *Io dico Io – I say I polverizza schematismi e statuti preordinati, tracciando un percorso non lineare: una narrazione che sedimenta storie, sguardi, immaginari. Un selfie, un autoritratto, un'avventura*». I contenuti affrontati nella rassegna comprendono tematiche legate all'autorappresentazione, allo sguardo che

⁴³¹ M. A. Trasforini, *Deculturalizzare?*, op. cit., 2021, pp. 86-96.

⁴³² C. Canziani, L. Conte, P. Ugolini, *Io dico Io – I say I*, comunicato stampa, Galleria Nazionale, Roma, 1° marzo – 5 giugno 2021.

⁴³³ “La Galleria Nazionale”: www.lagallerianazionale.com (14 gennaio 2022)

pone in discussione, alla scrittura come pratica di narrazione del sé, al corpo come «*misura, limite, sconfinamento*» e alle dinamiche di resistenza all'omologazione. La mostra sfugge volontariamente a qualsiasi sguardo retrospettivo e a ogni rigida cronologia, nel tentativo di non apparire come un *monologo interiore*, bensì di comunicare e di situarsi nel presente attraverso la stratificazione polifonica e transgenerazionale delle esperienze artistiche esposte. Non propone nuove parole alternative a 'Femminismo', ma si propone di analizzare a fondo il termine per presentarlo sotto spoglie rinnovate e aggiornate, capaci di comunicare efficacemente nel contesto attuale mediante una «*raccolta di sensazioni, immagini, dati, narrazioni, percorsi in soggettiva*». ⁴³⁴ La curatrice Lara Conte dichiara:

«Le questioni inerenti la militanza che la mostra a vario modo sollecita possono aprire lo sguardo sui femminismi e su come molte pratiche artistiche hanno posto e continuano a porre in evidenza nel presente una politica dell'immaginario femminile collegata a differenti strategie di affermazione del sé. Tante artiste presenti in mostra operative a partire dagli anni Sessanta e Settanta hanno aperto molteplici scenari di riflessione partendo dal sé, lavorando attorno ai temi dell'autobiografia, dell'autorappresentazione, della dimensione simbolica femminile, mediante l'esplorazione di nuove modalità espressive, nella convergenza tra autenticità e rottura. La loro posizione femminista assume pertanto quella prospettiva di sguardo altro da cui guardare il mondo». ⁴³⁵

Lonzi fa da apripista all'«*abecedario libero*» che va così a delinarsi, il quale asseconderebbe «*l'andamento caotico e allo stesso tempo ordinato della creatività*», e il percorso espositivo si chiude con il suo archivio di fotografie inedite, «*come i tasselli di una storia che potrebbe fare concepire una nuova museologia*». ⁴³⁶ L'archivio di Lonzi svolge la funzione di categoria operativa, dispositivo volto ad attivare il lascito della pensatrice femminista. Cecilia Canziani, una delle tre curatrici, spiega come l'archivio «*non sia un sistema chiuso: possiamo consultarlo partendo da qualsiasi punto della sua estensione, è sempre in costruzione e offre rimandi e richiami tra le sue parti*». ⁴³⁷ Assunta la sua radicalità

⁴³⁴ A. Di Genova, "Io dico io", quando le artiste italiane aprono la parola, ne *Il Manifesto*, 9 marzo 2021.

⁴³⁵ L. Ugo Racovaz, *Mostra "Io dico io – I say I"*. Cinquanta artiste italiane raccontano la loro visione del mondo, in *About Art*, 7 marzo 2021

⁴³⁶ A. Di Genova, "Io dico io", op. cit., 2021.

⁴³⁷ L. Ugo Racovaz, *Mostra "Io dico io – I say I"*, op. cit., 2021.

come modello esistenziale, le artiste contemporanee dialogano con Lonzi per mezzo delle fotografie della sua collezione privata, in cui si intrecciano arte e vita quotidiana. L'architettura di Marinella Senatore intitolata *Remember the first time you saw your name* (2020) ricorda una luminaria da luna park o che si accende in occasione delle feste, fungendo da soglia per accedere alla *giostra delle identità* esposte. Tra le opere storiche spiccano *Appassionata* (1943) di Carol Rama; *La conta* (1967) di Marisa Merz, video *domestico* in cui l'artista misura il passaggio del tempo mediante l'atto semplice di contare i piselli; e l'installazione *Origine* (1976) di Carla Accardi. L'opera, dedicata alle sue antenate, costituisce un raro esempio della presenza di un forte riferimento autobiografico nel suo lavoro.⁴³⁸ La curatrice Paola Ugolini, in proposito, spiega:

«'Io dico io' è quindi anche tentativo di scrittura espositiva attraverso una genealogia al femminile, inevitabilmente segnata da assenze e omissioni, per generare alleanze, affinità, corrispondenze e ritorni. Tutte prima o poi dobbiamo fare i conti con le nostre radici, ed è questo uno dei motivi che ha spinto Cecilia Canziani, Lara Conte e me a scegliere come opera seminale e germinativa di questa collettiva il lavoro 'Origine' di Carla Accardi per la Cooperativa del Beato Angelico nel 1976. Accardi, dopo aver rotto la sua amicizia con Carla Lonzi e aver abbandonato il collettivo femminista "Rivolta Femminile", riprende in mano la sua storia e quella di sua madre, e concepisce questo lavoro, privato e intimo, che è un'ode al legame invisibile che lega le madri alle figlie attraverso le generazioni».⁴³⁹

Le artiste contemporanee rispondono con «nuovi atti fondativi»: per esempio, *Sposa in Viaggio (Bride on Tour)* (2008) di Pippa Bacca⁴⁴⁰, violentata e assassinata in Turchia durante la sua performance; la trascrizione de *I quaderni di Simone Weil* (2010-2016) – ricopiati a mano e rilegati in lana tricottata – ad opera di Sabrina

⁴³⁸ Per approfondire, si veda: M. Bremer, "From Woman to Woman". *Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's Origine, 1976*, in *Palinsesti*, n. 8, 2019, pp. 95-105: "The use of photography in an installation stands out as unique in Accardi's oeuvre. And yet, the exhibition reviews are just as scarce as the installation shots. The lacunary documentation and subdued public attention appear in contradiction to the fame that the artist had by then achieved in Italy and abroad. [...] Recent studies by Leslie Cozzi, Laura Iamurri, Teresa Kittler, and Giovanna Zapperi, among others, have suggested that Accardi was deeply concerned with the social significance of her art. Her work from the 1960s and 1970s can convincingly be re-evaluated in relation to the rise of the new women's movement in Italy [...] Her 1965-66 'Tenda' (Tent) and 'Triplice Tenda' (Triple Tent), 1969-71 are fragile environments bearing a domestic reference [...]."

⁴³⁹ P. Ugolini, "Io dico Io": l'arte per prendere la parola nel nome di Carla Lonzi, in *DonneXDiritti*, 16 marzo 2021.

⁴⁴⁰ "Pippa Bacca": www.pippabacca.it (14 gennaio 2023)

Mezzaqui; e *Il danno* (2018) di Silvia Giambrone, scultura che raffigura un busto di donna partoriente senza arti e senza capo. In *Fleurs du mal* (2019) (Fig. 2.7, 1), installazione composta di una struttura in acciaio che riproduce il duchampiano *Scolabottiglie* (1914) e di forme allusive (lombi di carne o preservativi sgonfi) realizzate in vetro soffiato a mano, Monica Bonvicini sfida due campi tradizionalmente caratterizzati dal dominio maschile: la storia dell'arte e l'architettura.⁴⁴¹ Nell'opera, l'artista evoca una rappresentazione dell'ambiente domestico come territorio pericoloso per la donna ed esplora ancora una volta i legami che intercorrono tra architettura e *Gender Studies*, ricorrente in buona parte della sua ricerca.

Marzia Migliora in *Quis contra nos* (2017), grande specchio nobiliare barocco dalla cornice dorata in cui l'artista fa precipitare frammenti di storia recente, fa riferimento allo stemma della famiglia veneziana Rezzonico, il cui motto – che nella forma originale recita «*Si Deus pro nobis, quis contra nos*» (*Se Dio è con noi, chi sarà contro di noi?*) – nel corso della storia è stato strumentalizzato in giustificazione di atti criminali, guerre e stermini di massa da parte di grandi dittatori e uomini di potere.⁴⁴² Daniela Comani nelle sue *Novità editoriali* (2009) assembla e capovolge celebri romanzi e racconti classici della cultura occidentale, rovesciandone i titoli: *Se una notte d'inverno una viaggiatrice*, *Le sorelle Karamazov*, *La Piccola Principessa*, *Monsieur Bovary*, ecc.

Le opere esposte nella rassegna parlano certamente di identità, di memoria e di modalità della narrazione artistica; la locuzione 'al femminile' risulta giustapponibile solo nella misura in cui si tenga presente come l'auto-rappresentazione non possa prescindere dalla messa in discussione dei ruoli e degli immaginari sociali prestabiliti, dalla scrittura in senso lato come racconto di sé – nella consapevolezza e nel confronto con l'eredità rappresentata da *Autoritratto* – e dallo stesso concetto di corpo. Il quale, inevitabilmente socializzato in quanto sessualmente connotato, da modello sociale schematico può diventare *sconfinamento*. Secondo Ugolini, il corpo è strumento privilegiato e punto di

⁴⁴¹ “Monica Bonvicini”: www.monicabonvicini.it; “Artsy.net”: www.artsy.net (14 gennaio 2023)

⁴⁴² P. Ugolini, *Marzia Migliora, Canti d'amore e atti di ascolto*, 2017, da “La Galleria Nazionale”: www.lagallerianazionale.com. (14 gennaio 2023)

partenza fisiologico ed imprescindibile per misurare se stesse (o se stessi) e il mondo.⁴⁴³ Adelaide Cioni in *To Be Naked. Breasts* (2020) presenta la nudità come aspetto noto e familiare del *femminile*, a partire dalla scelta dei materiali, lana cucita su tela. Cioni rifiuta apertamente l'erotismo e si serve di geometrie essenziali che ricordano la rappresentazione minimalista di elementi naturali del paesaggio. Così facendo, esprime e dà forma a una nozione autonoma di soggettività: il corpo nudo non è erotico e non suscita desiderio perché non appartiene ad un'identità derivativa, che si delinea in relazione e in opposizione allo sguardo di un'identità dominante posta a suggellarne il diritto di esistenza.

Posto come presupposto storico lo sfondamento della barriera rappresentata dalla normalità domestica, la ricerca delle artiste coinvolte in *I say I*, si rivela capace di esplorare ed affrontare tematiche trasversali nell'esperienza umana. Lisetta Carmi, nella serie *Gilda* (1965-1967) – facente parte del suo maxi-reportage *I travestiti* (1965-1972) sulla comunità trans e *queer* del centro di Genova – fotografava e poneva come soggetto indiscusso delle sue inquadrature il mondo degli invisibili e di coloro che la società italiana considerava reietti, e che pure facevano parte della storia e della vita attiva del paese.⁴⁴⁴ Continuare a tematizzare come specificatamente femminili o femministe opere espressione di un punto di vista ritenuto *sovversivo* soltanto perché fedele a un Sé '*Altro*' dalla norma cis-etero-patriarcale, potrebbe non rivelarsi tanto differente dalla diffidenza con cui l'albo de *I travestiti* è stato accolto nell'Italia degli anni Settanta, quando le librerie nascondevano il libro dalle vetrine e negavano a quella preziosa testimonianza di verità marginalizzate persino l'esposizione sugli scaffali. Nel corso di un'intervista, Paola Ugolini si vede porre l'inemendabile domanda: se esista solo l'arte *tout-court*, oppure se si possa parlare di arte *femminista*. La curatrice risponde:

«L'arte ovviamente non è mai stata femminista o non femminista, ma è innegabile che molte artiste, soprattutto nel decennio '60-'70, abbiano inglobato il pensiero femminista nei loro lavori. Il rapporto di Carla Lonzi con l'arte e le artiste dopo la pubblicazione de

⁴⁴³ L. Ugo Racovaz, *Mostra "Io dico io – I say I"*, op. cit., 2021.

⁴⁴⁴ S. Ciavatta, *Lisetta Carmi ha salvato un mondo*, in *Esquire*, 7 luglio 2022: "Sono sempre stata dalla parte di chi soffre, dalla parte di chi lotta, di chi il potere lo subisce: di coloro che hanno meno la possibilità di decidere del proprio destino. Non è stata una scelta, ma un'inclinazione; forse perché, nella mia coscienza, c'è questo retaggio antichissimo di persecuzione" (Lisetta Carmi).

suo saggio del 1969 'Autoritratto' e la fondazione di 'Rivolta femminile' nel 1970 diventa decisamente conflittuale, per questo motivo non è facile riannodare i fili che, in un passato non troppo remoto hanno legato indissolubilmente i lavori di parecchie donne artiste con le istanze del femminismo militante». ⁴⁴⁵

2.8 *The Milk of Dreams* (2022)

In questa ultima sezione affermerò come l'ultima Biennale di Venezia abbia costituito una fase importante nel tragitto dell'affermazione delle donne – e delle identità non binarie – fino a qui intrapreso all'interno del sistema arte. *Il latte dei sogni / The Milk Of Dreams* è il titolo della 59° Esposizione Internazionale d'Arte alla Biennale di Venezia, curata da Cecilia Alemani. La mostra coinvolge 213 artiste e artisti (di cui 26 italiane ed italiani) provenienti da 58 nazioni e le prime partecipazioni alla rassegna internazionale ammontano a 180⁴⁴⁶, sintomo di grande attenzione nei confronti delle nuove generazioni. Alemani ha inoltre dichiaratamente incentrato la sua rassegna sulla rappresentazione delle artiste donne e/o *gender non-conforming*, le cui partecipazioni sono 191, pari all'80% del totale. Come spiega la curatrice, il titolo è tratto dall'omonima raccolta di favole illustrate di Leonora Carrington (1917-2011), artista surrealista che ne *Il latte dei sogni*, pubblicato postumo nel 2013, descrive «un mondo magico nel quale la vita viene costantemente reinventata attraverso il prisma dell'immaginazione e nel quale è concesso cambiare, trasformarsi, diventare altro da sé». ⁴⁴⁷ Alemani anela a interrogarsi su come stia mutando la definizione di essere umano e sulle differenze che distinguono il vegetale dall'animale, l'umano dal «non-umano». Nel manifesto proposito di indurre a una riflessione circa le responsabilità etiche e morali che rivestiamo nei confronti dei nostri simili, delle altre forme di vita e del nostro pianeta, la rassegna esplora tali contenuti distribuendoli in tre aree tematiche: la rappresentazione dei corpi e le loro metamorfosi; la relazione tra individui e

⁴⁴⁵ L. Ugo Racovaz, *Mostra "Io dico io – I say P"*, op. cit., 2021.

⁴⁴⁶ "La Biennale": www.labiennale.org (6 novembre 2021)

⁴⁴⁷ C. Alemani, a cura di, *Il latte dei sogni / The Milk of Dreams – LIX Esposizione Internazionale d'arte di Venezia*, comunicato stampa, 23 aprile – 27 novembre 2022.

tecnologie, i legami che si intrecciano tra i corpi e la Terra. Si dota inoltre di cinque mostre tematiche di dimensioni ridotte (tre ai Giardini, due all'Arsenale), nell'intenzione di creare «nuove stratificazioni di senso e cortocircuiti tra presente e passato: una storiografia che procede non per filiazioni e conflitti, ma per rapporti simbiotici, simpatie e sorellanze».⁴⁴⁸ Alemani intende così strutturare un approccio trans-storico e trasversale che includa opere d'arte, oggetti trovati, manufatti e documenti che comprendono anche importanti prestiti museali, con la ricerca delle Avanguardie storiche accostata esplicitamente alle esperienze di artiste ed artisti contemporanei.

La prima di tali «capsule storiche» è *La culla della strega*, il cui titolo fa riferimento al cortometraggio sperimentale di Maya Deren *Witch's Cradle* (1943), presenta le opere di «artiste, danzatrici, scrittrici che adottano la frammentazione del corpo per contrastare l'idea dell'uomo rinascimentale, superare i dualismi in favore di relazionalità fluttuanti».⁴⁴⁹ Le parabole di tali artiste sono connesse alle avanguardie del Novecento quali surrealismo, futurismo, Bauhaus, ecc. o al movimento Harlem Renaissance: Remedios Varo, Leonor Fini, Gertrud Arndt, Carol Rama, Jane Graverol, Meta Vaux Warrick Fuller, Dorothea Tanning, Baya Mahieddine (alcune delle cui opere vengono esposte in Italia per la prima volta); mentre tra le artiste contemporanee che affrontano la stessa tematica ci sono Christina Quarles, Andra Ursuța, Adoma Owusu, Sara Enrico e Chiara Enzo. Segue *Tecnologie dell'incanto*, che esplora la relazione tra corpo e tecnologia («membrana» e «schermo»⁴⁵⁰) ripercorrendo le esperienze dell'arte cinetica e programmata degli anni Sessanta di artiste come Dadamaino e Grazia Varisco in dialogo con quelle contemporanee di Agnes Denes, Lenora de Barros, Lillian Schwartz e Ulla Wiggen. Per esempio, *Maintenancer* (2018), video dell'artista danese Sisdal Meineche Hansen, mostra corpi idealizzati, artificiali, realizzati per il consumo, rendendo palese il legame che intercorre tra la creazione e il commercio di ogni merce, incluso il sesso. Si procede con *Corpo Orbita*, esplicitamente in dialogo con *Materializzazione del linguaggio*, curata da Bentivoglio per la Biennale

⁴⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁴⁹ C. Alemani, a cura di, *The Milk of Dreams / Il latte dei sogni*, catalogo della mostra, Venezia, Biennale d'Arte, 23 aprile—27 novembre 2022, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

del 1978. Questa terza capsula intende confrontarsi con la poesia visiva e concreta delle neoavanguardie e con le talvolta spiritualistiche «*forme espanse del linguaggio*» attraverso i lavori di artiste, fotografe, pittrici gestuali, coreografe e persino medium. Sono infatti esposte opere di Carla Accardi, Tomaso Binga, Minnie Evans, Giovanna Sandri, Mary Ellen Solt e Unica Zurn insieme alla documentazione fotografica delle sedute spiritiche di Eusapia Palladino e di Linda Gazzera; mentre la controparte contemporanea è rappresentata da Chiara Enzo, Nan Goldin, Jaqueline Humphries, Vera Molnàr e Amy Sillman. La quarta capsula temporale è *Una foglia, una zucca, un guscio, una rete, una borsa, una tracolla, una bisaccia, una bottiglia, una pentola, una scatola, un contenitore*, il cui lungo titolo è una citazione da un saggio della scrittrice e glottoteta statunitense Ursula K. Le Guin (1929-2018). Ella sostiene che le prime invenzioni tecnologiche e creative ad opera dei nostri antenati non siano state armi e strumenti per la caccia; ma abbiano riguardato proprio la funzione di conservare e trasportare cibi e bevande. Disparate forme organiche *fantastiche*, scolpite, plasmate o dipinte da Ruta Asawa, Toshiko Takaezu, Bridget Tichenor, Maria Bartuszová e Aletta Jacobs, accompagnano le opere di Frantz Zéphirin, Magdalene Odundo, Pinaree Sanpitak, Saodat Ismailova, Roberto Gil de Montes, Felipe Baeza, Delcy Morelos, Prabhakar Pachpute, Ali Cherri e Ibrahim El-Salahi, non senza allusioni alle loro comunità e alla riflessione su tematiche collettive quali colonialismo, ambiente, immigrazione e corpi *queer*. Infine, l'ultima sezione è intitolata *La seduzione di un cyborg*, in onore dell'omonima opera dell'artista multimediale Lynn Hershman Leeson del 1994, e attinge da Dada, Bauhaus e Futurismo per confrontarsi con opere in cui la figura umana tende a scomparire per lasciare spazio a nuove entità animali o robotiche.

Alla mostra si affiancano 80 partecipazioni nazionali e cinque paesi esperiscono la loro prima presenza alla Biennale: Repubblica del Camerun, Namibia, Nepal, Sultanato dell'Oman e Uganda.⁴⁵¹ Il Leone d'Oro per la miglior Partecipazione Nazionale è assegnato alla Gran Bretagna grazie all'installazione *Feeling Her*

⁴⁵¹ "La Biennale". www.labiennale.org (4 novembre 2022)

Way⁴⁵², in cui Sonia Boyce si avvale del dinamismo collaborativo di cinque musiciste Nere di generazioni diverse: Poppy Ajudha, Jacqui Dankworth, Sofia Jernberg, Tanita Tikaram e la compositrice Errollyn Wallen, tutte accomunate da influenze jazz e soul. Boyce assembla e monta le videoregistrazioni delle loro performance-improvvisazioni con filtro colore e le espone negli spazi del padiglione britannico, tappezzato di carte da parati, vinili e strutture geometriche a incastro e pervaso da suoni talvolta armoniosi e talvolta dissonanti, mirando ad esprimere al contempo sensazioni di potenza – femminile e *Black* – e vulnerabilità. Due menzioni speciali vanno alla Francia, con *Les rêves n'ont pas de titre / Dreams have no titles*, «come riconoscimento e gratitudine per lo scambio di idee e la solidarietà, come l'idea di costruire comunità nella diaspora. Per aver esaminato la complessa storia del cinema oltre l'occidente e le molteplici storie di resistenza nel suo lavoro»⁴⁵³; e all'Uganda, con *RADIANCE: They dream in time* (2022). Il curatore del padiglione ugandese, Shaheen Merali, in un'intervista ha dichiarato che i lavori esposti riflettono sul processo della creazione artistica, sulla materialità e sulla forma, e contemporaneamente raccontano del commercio urbano e delle condizioni di vita nei centri abitati dei diversi territori dell'Uganda. Acaye Kerunen e Collin Sekajugo hanno lavorato basandosi su un rispettoso studio della cultura visiva africana per mezzo di archivi formali e informali, la prima ponendo in primo piano l'attività delle artigiane ugandesi, il secondo assecondando una ricerca estetica posta agli antipodi e contaminata dalla cultura pop. Nelle sue installazioni, Kerunen impiega la tessitura con fibre naturali ed altre pratiche legate al cucito, celebrando le artigiane ugandesi come sue collaboratrici totali, ed eleva le pratiche artistiche considerate «artigianato locale e regionale» a «conoscenza sacra» della gestione consapevole delle risorse ecologiche. Sekajugo mette in moto un'inversione antropologica denunciando l'onnipresenza dell'influenza emanata dal *mainstream* della globalizzazione e sovvertendone i pregiudizi attraverso

⁴⁵² Ivi: “Leone d’Oro per la miglior Partecipazione Nazionale alla Gran Bretagna: Sonia Boyce propone un'altra lettura delle storie attraverso il suono. Lavorando in collaborazione con altre donne nere, svela una moltitudine di storie rimaste inascoltate. Boyce propone un linguaggio molto contemporaneo nelle forme frammentate che lo spettatore ricostruisce attraverso la sua esperienza nel padiglione. Vengono poste importanti questioni di prova in opposizione alla perfetta sintonia, così come le relazioni tra le voci in forma di coro, a distanza e in diversi punti della mostra.”

⁴⁵³ *Ibidem*.

l'esaltazione delle culture visive, orali e digitali. Le opere di Sekajugo, che combinano diversi media quali disegno, collage, fotografie, stampe, oggetti trovati e riciclati – come corteccia, sacchetti, lembi di vesti, carta straccia, ecc. –, si pongono come critica all'immagine dominante che ricorre negli stili pittorici occidentali. Il processo di costruzione dell'identità viene così smascherato come pura performatività mediante un *hacking* delle 'immagini stock' che colonizzano le culture globali.⁴⁵⁴

Al Padiglione Svizzera, l'artista marocchina Latifa Echakhch crea *The Concert*, un ambiente ritmico e spaziale che induce a una percezione in senso antiorario del tempo e a un esperire più profondo del proprio corpo, attraverso l'esplorazione simultanea di continuità, stasi, movimenti, interruzioni e sequenze. La mostra ospita monumentali sculture effimere, ispirate alla statuaria popolare, al lessico della costruzione dei carri carnevaleschi e dall'aspetto di antichi feticci che abbiano subito la devastazione del fuoco. La maggior parte dei materiali utilizzati sono riciclati e provengono da precedenti Biennali, diventando essi stessi il risultato di una trasformazione. Tali opere emergono dal buio solo per frammenti isolati, mediante un'illuminazione *orchestrata* e progettata per descrivere una musica composta dal percussionista Alexandre Babel, la quale non si può sentire, ma solo 'vedere'. Echi dei fuochi rituali diffusi in molte culture, fasci rossi di luce intermittente scandiscono questo *viaggio nel tempo* sfruttando la tensione dei sentimenti contrastanti di aspettativa, appagamento e delusione.⁴⁵⁵

Sono diversi i padiglioni che propongono una ridiscussione del concetto conservatore di *nazione* su cui tradizionalmente la Biennale si fonda. Emblematicamente, il Padiglione dei Paesi Nordici (Norvegia, Finlandia, Svezia) diventa per l'occasione *The Sámi Pavilion*. In una storica prima volta, in un atto di

⁴⁵⁴ "Venice Art Factory": www.veniceartfactory.org (12 gennaio 2021); M. Sereni, *Ecco il Padiglione Uganda, fresco di menzione speciale*, in *Arts Life*, 26 aprile 2022.

⁴⁵⁵ A. Babel, F. Stocchi, a cura di, *All'inizio c'è la fine: il ciclo vitale secondo Latifa Echakhch*, in *The Concert*, Comunicato stampa del Padiglione Svizzero, Svizzera alla 59° Biennale di Venezia, 2022 (www.invenicetoday.com): "L'artista Latifa Echakhch, residente in Svizzera, evoca i fuochi rituali presenti in molte culture. A tale proposito si possono citare il rogo di pupazzi di paglia nella notte di San Giovanni, che dovrebbe proteggere contro i demoni e le malattie nel periodo del solstizio alla fine di giugno, o, in Svizzera, il 'Böögg', dato alle fiamme sul Sechseläutenplatz per scacciare l'inverno. In questi contesti il fuoco simboleggia sempre sia una fine che un nuovo inizio e la ciclicità del tempo".

«sovranità indigena», le artiste Pauliina Feodoroff e Máret Anne Sara insieme all'artista Anders Sunna compiono una trasformazione del padiglione nordico per rappresentare Sápmi, la loro patria Sami. Le opere esposte ragionano sul disequilibrio connesso alle relazioni di potere coloniale in tutta la Scandinavia e il progetto si compone di tre temi-colonne portanti: la trasmissione transgenerazionale, il sapere olistico e le prospettive spirituali Sami.⁴⁵⁶ Il legame viscerale con la terra e con l'acqua intessuto dai Sami è stato reciso mediante il genocidio e la persecuzione, il loro popolo è stato così costretto a rinunciare a parti essenziali della sua vita e della sua tradizione. Per mezzo del recupero e della celebrazione della loro cultura, si propongono modi di guarire, sanare e far rinascere la mentalità Sami attraverso opere multimediali come *Illegal Spirits of Sápmi* (2022). Anders Sunna intreccia la storia biografica della sua famiglia di pastori di renne alle vicende storiche e coloniali della persecuzione Sami in sei pannelli – del cui ultimo sono esposte solo le macerie – accostando esplicitamente a margine i documenti d'archivio: pagine di giornale, articoli, fotografie famigliari, *ecc.* a testimonianza di quanto rappresentato nelle scene pittoriche a tecnica mista di disegno e collage. Máret Anne Sara realizza le sue installazioni *Gutted- Gávogálsi, Ale suova sielu sáiget* e *Du-ššan-ahttanu-ššan* (2022) assemblando stomaci, tendini e vitelli di renna essiccati, rami di betulla, erbe, cera e due composti particolari: *Fear* (resti e feci di renna, benzina) e *Hope* (latte materno, latte di renna, arbusti e piante erbacee della tundra). Nella prima ricrea costellazioni che richiamano le forme spirituali e materiali di conoscenza e parentela Sami; nella seconda dà vita a una scultura rotante concepita come un carosello di vita e morte, paura e gioia, trauma e speranza; nella terza implementa la dimensione dell'olfatto, insistendo sugli odori come parte elementare della comunicazione non verbale che intercorre tra tutte le forme di vita e ciò che le circonda.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ “Office for Contemporary Art Norway”: www.oca.no/thesamipavilion. (12 gennaio 2023)

⁴⁵⁷ Ivi, M. A. Sara: “*After the long and hard struggle our family has been through against the Norwegian state to protect our reindeer from forced slaughtering, I have a strong need to seek and manifest faith and hope. I tell my stories through the reindeer because what happens to the reindeer also happens to us. From an Indigenous perspective, I don't see humans as superior or central. As human beings on this earth, we are simply a part of an interconnection of life forms and the constant dialogue and interdependence between these. My work asks questions about what happens when outside powers enforce laws upon you that systematically force you to break your own and collective*”

Altra contestazione interessante e feconda della nozione di *nazione* è offerta dal Padiglione Polonia per mezzo dell'installazione *Re-enchanting the world* (2022), dell'artista polacca-Romni Małgorzata Mirga-Tas (Fig. 2.8, 1). L'opera si ispira agli affreschi rinascimentali di Palazzo Schifanoia (Ferrara) e intende incrementare l'iconografia e la storia dell'arte europea attraverso la rappresentazione, spesso trascurata, della cultura Rom. Gli interni del padiglione polacco sono interamente rivestiti da dodici pannelli tessili di grande formato che accolgono le illustrazioni dei dodici mesi dell'anno, le quali ricalcano gli affreschi del celebre calendario astronomico del Salone dei Mesi.⁴⁵⁸ Il titolo è tratto dal libro di Silvia Federici *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of Commons* (2018), nel quale si propone il “re-incidentamento” come mezzo per recuperare l'idea di comunità e ricostruire le relazioni con il resto del mondo, non solo con gli altri esseri umani, ma anche con piante, animali, l'acqua e le montagne.⁴⁵⁹ Il re-incidentamento del mondo, in qualità di processo non violento nel quale le donne svolgono un ruolo determinante, capovolgerebbe e sovvertirebbe il destino del pianeta permettendo di liberarsi dalla malvagità umana. All'interno dei suoi monumentali *patchwork*, Mirga-Tas inserisce ritratti dei membri della sua famiglia e ricrea fotografie della sua infanzia, accorpendo anche materialmente ‘pezzi’ della sua storia attraverso l'impiego di lembi di tessuto provenienti dagli abiti delle persone a lei care.

Nel proposito di inserire la rappresentazione della comunità Rom all'interno dell'iconografia e della storia dell'arte europea, l'installazione si struttura lungo tre sezioni orizzontali a fascio continuo che percorrono le pareti dello spazio espositivo, secondo modalità tipiche della pittura architettonica occidentale. La sezione superiore narra la storia delle pellegrinazioni Romni per l'Europa e fa provocatoriamente eco alle incisioni di Jacques Callot, trapelanti di stereotipi razzisti anti-Rom. Mirga-Tas, nella realizzazione dei suoi collage polimerici su larga scala, «*disincanta*» e disinnesca questa narrazione dolorosa attingendo ad eventi storici e al ricco repertorio mitologico della sua cultura. La sezione

ethics and morals, epistemology, and philosophy. When your sanity is criminalised, how do you counter and continue?”.

⁴⁵⁸ C. Alemani, a cura di, *The Milk of Dreams / Il latte dei sogni*, op. cit., 2022, p. 128.

⁴⁵⁹ “European Roma Institute for Arts and Culture e.V.” (“ERAC”): www.eriac.org (12 gennaio 2023).

intermedia si propone come archivio della storia Rom costruito attraverso il filtro di una prospettiva femminile e ospita lavori dedicati a donne importanti della vita dell'artista ed effigi di rappresentati illustri della comunità Rom, accostati ai simboli tratti dalla lettura dei tarocchi e dai segni zodiacali presenti negli affreschi di Palazzo Schifanoia. Infine, la terza sessione racconta della quotidianità mostrano soprattutto donne, le loro relazioni, alleanze e attività condivise all'interno della casa dell'artista, nel suo villaggio in Polonia o in altri luoghi e città interessati dalla vita e dalla cultura Rom.

Il Leone d'Oro come miglior partecipante alla Mostra Internazionale *Il latte dei sogni* va a Simone Leigh, con *Brick House* (2019), monumentale busto in bronzo alto 5 m e raffigurante una donna Nera il cui torso combina la forma di una gonna e quella di una casa di argilla, originariamente installato lungo la High Line di New York (Fig. 2.8, 2). Leigh, inoltre, è la prima donna Nera a rappresentare gli Stati Uniti. Con la mostra *Sovereignty (Sovranità)*, presenta una nuova serie di opere scultoree realizzate per il Padiglione statunitense, per l'occasione trasformato in una critica all'Esposizione coloniale di Parigi del 1931, con pali di legno e fasce di paglia a rivestirne completamente le facciate e il tetto, ad emulazione di un edificio africano stereotipicamente connotato. Le sculture esposte ridiscutono l'estrapolazione di immagini e oggetti derivanti dalla diaspora africana e la loro diffusione in forma di souvenir, al servizio delle narrazioni coloniali. La sua ampia produzione artistica si contraddistingue per l'interesse posto nei confronti della performatività e della «manifestazione emotivo-corporea» nell'analisi della costruzione della soggettività femminile Nera.⁴⁶⁰ Mediante il ricorso a tecniche scultoree premoderne e contemporanee, tra cui la cottura dell'argilla, la fusione a cera persa e la smaltatura al sale in combinazione all'utilizzo sistematico di materiali dalla forte valenza culturale – quali conchiglie cipree, foglie e frutti di banana, rafia, tabacco, ecc. – Leigh sviluppa un corpo poetico di sculture, installazioni, video e opere d'arte relazionali che ruotano intorno ai concetti di razza, bellezza, comunità e cura, con forte riferimento al corpo delle donne Nere e

⁴⁶⁰ E. Respini, a cura di, *Simone Leigh. Sovereignty*, flyer e cat. della mostra, Padiglione degli Stati Uniti, 59° Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, ICA/Boston in collaborazione con il Bureau of Educational and Cultural Affairs del Dipartimento di Stato americano, 2022.

all'impegno sociale e intellettuale. Nel flyer e catalogo della mostra *Sovereignty* si legge:

*«Le sue sculture di grandi dimensioni uniscono forme tratte dall'architettura vernacolare e dal corpo femminile, rese in prassi e materiali legati alle tradizioni artistiche dell'Africa e della diaspora africana. 'Sovereignty' mescola storie e narrazioni disparate, come quelle relative alle performance rituali del popolo Baga della Guinea, alla prima cultura materiale americana Nera del distretto di Edgefield nella Carolina del Sud e alla storica Esposizione coloniale di Parigi del 1931 [...] Leigh interviene in modo creativo a colmare le lacune della memoria storica proponendo nuove tipologie di ibridi. Nel loro complesso le opere esposte in 'Sovereignty' ampliano l'indagine dell'artista sul tema dell'autodeterminazione. Il titolo della mostra si riferisce ai concetti di autogoverno e di indipendenza individuale e collettiva: essere sovrani significa non essere soggetti all'autorità, ai desideri o allo sguardo altrui, ma essere autori della propria storia».*⁴⁶¹

L'artista, scrittrice e curatrice Madeline Weisburg afferma: *«[...] Brick House appartiene a un gruppo di sculture che fonde corpi e riferimenti architettonici: dalle case a obice del popolo Mousgoum in Ciad e Camerun, agli edifici in argilla e legno dei Batammaliba in Togo, dalle statuette nigeriane Ibeji, alla tradizione artigianale afroamericana del XIX secolo delle brocche antropomorfe, fino al Mammy's Cupboard, un ristorante a Natchez, nel Mississippi, costruito con le sembianze dell'archetipo razzista della 'mammy', la cui enorme gonna rossa ospita la sala da pranzo. Evocando via via l'idea di contenitore, spazio confortevole, oggetto di consumo, santuario, Brick House fornisce un potente ritratto del corpo della donna Nera come un luogo di molteplicità».*⁴⁶² Leigh sembra inoltre inserirsi in dialogo con quella linea di ricerca tracciata dalla serie *Femme Maison* (1946-47) attraverso la quale Louise Bourgeois, *«in coincidenza con il riaffermarsi della vita domestica e della dipendenza come ideale della femminilità»*⁴⁶³, si confrontava con la questione delle aspettative di genere e della costruzione dell'identità femminile mediante l'enfatizzazione della metonimia del corpo della donna come casa, e dalle *Nana* percorribili di Niki de Saint Phalle. Il tema dell'identificazione della donna con l'ambiente domestico e

⁴⁶¹ E. Respini, a cura di, *Simone Leigh. Sovereignty*, op. cit., 2022, p. 3.

⁴⁶² "La Biennale": www.labiennale.org (12 gennaio 2023)

⁴⁶³ M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile*, op. cit., 1999.

della conseguente accessibilità del corpo femminile viene così arricchito di un vocabolario iconografico non occidentale, dimostrandosi capace di affrontare questioni post-coloniali da una prospettiva intersezionale capace di aggiornare stilemi storici e permettendo loro di comunicare efficacemente con la contemporaneità.

Due menzioni speciali come partecipanti alla rassegna *Il latte dei sogni* sono, infine, spese a favore di Lynn Hershman Leeson e di Shuvinai Ashoona. Alla prima viene riconosciuto il merito di «*avere indicizzato le questioni cibernetiche che attraversano le mostre in modo illuminante e potente, in un atteggiamento che risale anche a momenti visionari della sua stessa pratica che prevedeva l'influenza della tecnologia nella nostra vita quotidiana*». ⁴⁶⁴ Il video *Logic Paralyzes the Heart* (2021), la cui voce narrante appartiene a una donna-cyborg ultrasessantenne, racconta della progressiva integrazione di sistemi di controllo digitali e militari nel corpo. All'interno di questo perturbante sistema, gli individui vengono trasformati nei loro stessi dati – che, nella «*era della sorveglianza*», non corrispondono a molto più di ciò che sono davvero. *Missing Person*, serie di stampe su specchio, presenta ritratti fotografici di persone in realtà inesistenti, i cui lineamenti sono il frutto di sofisticate tecnologie di intelligenza artificiale. In *Missing Person, Cyborg* (2021), Hershman Leeson ritrae una donna artificiale, del tutto indistinguibile da un vero essere umano se non per delle piccole serie di cifre appena visibili. Queste, situate accanto agli occhi e sul collo, tradiscono i difetti della sua programmazione e la fallibilità dei sistemi AI. Ad Ashoona (1961, Kinngait) è conferita la seconda menzione speciale per la seguente motivazione: «*rivela nei suoi disegni e dipinti la profondità delle cosmologie indigene Inuk. Un'esistenza in cui le specie sono interdipendenti l'una all'altra, senza la mediazione della colonialità del potere della specie umana. Riconoscendo le violenze dell'impresa coloniale, Ashoona, nel suo lavoro propone la possibilità di sfuggire a una via senza uscita ascoltando con attenzione e profondità la saggezza degli indigeni*». ⁴⁶⁵ L'artista inuk realizza disegni a penna e matita dai richiami fantastici in una commistione di visioni surreali e rappresentazioni della vita contemporanea degli Inuit, disilludendo gli

⁴⁶⁴ “La Biennale”: www.labiennale.org (16 gennaio 2023)

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

stereotipi culturali e dando voce e spazio alle drammatiche trasformazioni subite recentemente dalla loro comunità. Le sue opere sono abitate da esseri umani e sirene, ibridi umano-animale e creature marine di fantasia, e i dettagli soprannaturali che vi compaiono sono degli accenni alle forze spirituali, cosmologiche e fantasmatiche che coesistono con il vivere quotidiano Inuk in un delicato equilibrio. Nei due lavori inediti (2021) presentati alla Biennale, «*la fusione di esperienza sociale, iconografia fantastica e composizione narrativa realizzata da Ashoona è permeata dallo scavo surrealista del subconscio e offre una visione vivida e fantasmagorica della vita nella comunità dell'artista*».⁴⁶⁶

Tra i lavori esposti, si ricorda ancora la video-installazione “*U Scantu*”: *a disorderly Tale* (2021), nella quale l'artista Elisa Giardina Papa ripropone in chiave contemporanea il mito del folklore siciliano delle *donne di fora*. Secondo la tradizione orale, tali donne erano assimilate a streghe, fate, esseri femminili ma anche maschili, umane e al contempo bestiali, benevoli e vendicative, bellissime e pericolose secondo un archetipo ricorrente in diverse culture. Nella sua opera, Giardina Papa intreccia l'ironia a ricerche etnologiche approfondite, trasferendo il loro ruolo e la loro valenza folklorica nei volti delle *tuners*, adolescenti ribelli alla guida di biciclette truccate nella Sicilia occidentale. Queste ragazze percorrono il desolato paesaggio urbano descritto dalle architetture post-moderne di Gibellina Nuova in sella alle loro bici personalizzate ed implementate di potenti impianti stereo. Le inquadrature delle loro pedalate sono inframezzate da motivi testuali e visivi che attingono all'immaginario favolistico della Sicilia del XIX secolo, dai ricordi d'infanzia dell'artista, dalle storie e dalle canzoni che le trasmetteva sua nonna, e dai processi dell'Inquisizione che tra XVI e XVII secolo perseguitavano le donne accusate di essere, appunto, *di fora*. Evidente critica alle categorie predeterminate di *femminilità* e *umanità*, *U Scantu* propone il ricorso al magico, al rituale e al fantastico come strumenti per la formulazione di nuove narrazioni; anzi che per la reiterazione delle superstizioni in virtù del conservatorismo, in difesa e a preservazione della propria cultura. Il video è corredato da una serie di sculture in

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

ceramica, raffiguranti zampe d'oca e serpenti attorcigliati in trecce, realizzate con la collaborazione di artigiani ed artigiane siciliane.⁴⁶⁷

Nonostante il richiamo al latte materno, il quale potrebbe suggerire un'idea ghezzante di *femminile* associata alla fertilità e alle pratiche di cura, nel corso di un'intervista così si esprime Alemani in merito al titolo scelto per la sua Esposizione internazionale:

*«Il surrealismo è stato uno dei movimenti più trasformativi del Novecento: l'apertura a forze irrazionali, l'interesse per l'inconscio e per la dimensione onirica, l'idea di automatismo, sono tutti concetti che penso siano ancora rilevanti al giorno d'oggi. Il surrealismo, ahimè, era anche però un movimento estremamente sessista e discriminatorio, che vedeva la donna come oggetto, come 'femme fatale'. Ma questo non significa che non ci fosse un gruppo di donne che, molto spesso indipendentemente dai propri colleghi maschi, usassero strumenti e metodologie simili ma per ritrarre una figura femminile completamente indipendente ed emancipata. Leonora Carrington è esempio perfetto di questa attitudine. Per i pochi che la conoscono una delle prime cose che si dice di lei è che sia stata compagna del famoso Max Ernst (per circa tre anni). Ma in realtà la Carrington è stata un'artista molto più sofisticata e completa, che ha lavorato indipendentemente per oltre 60 anni in Messico, e che è ben più che 'la moglie di'. Purtroppo, si fa ancora fatica a distanziarsi da una narrazione così riduttiva».*⁴⁶⁸

Alla domanda «L'utilizzo dell'immaginario femminile è la chiave per sviluppare un nuovo rapporto con il mondo e quindi con la natura?», Alemani scaccia repentinamente tale pensiero.

«Non so bene cosa intenda per 'immaginario femminile': molte di queste artiste surrealiste avrebbero aborrito questa etichetta! La mostra 'Il latte dei sogni' prende Leonora Carrington e altre figure a lei vicine come compagne di un viaggio attraverso l'immaginario della metamorfosi e della trasformazione dei corpi. Sono temi che a mio avviso vanno ben oltre la dicotomia maschile e femminile, e in un certo senso si soffermano proprio su quel confine labile e fluido tra questi due poli. [...] Penso che l'arte contemporanea, quando efficace, possa fornirci delle lenti per guardare la realtà che ci circonda da una prospettiva differente: non si tratta tanto di un impulso alla

⁴⁶⁷ C. Alemani, a cura di, *The Milk of Dreams / Il latte dei sogni*, op. cit., 2022

⁴⁶⁸ M. Grazia Tolomeo, *Passo passo nella Biennale d'arte di Venezia 2022*, in *Storia dell'arte*, 23 maggio 2022.

rappresentazione diretta, quanto una rilettura della realtà da un punto di vista diverso, unico e sorprendente». ⁴⁶⁹

È sufficiente leggere i titoli degli articoli e delle recensioni sulla a 59° Biennale per accorgersi che la *normalizzazione* auspicabilmente avvenuta – e, secondo alcuni e alcune, da registrarsi tra 2005 e 2007 – è in realtà tuttora in corso e il fenomeno della presenza delle artiste continui a suscitare stupore mediatico: *La Biennale arte 2022: stavolta vincono le donne, le minoranze, i sogni*⁴⁷⁰; *Biennale 2022 è donna. Surrealista, neosurrealista, Black e americana*⁴⁷¹; *Biennale di Venezia 2022, una mostra nel segno delle donne*⁴⁷²; *2022: una Biennale al femminile*⁴⁷³; *Al via la Biennale d'arte di Venezia. È l'edizione delle donne*⁴⁷⁴; *Biennale di Venezia 2022. Alle olimpiadi dell'arte trionfano le donne*⁴⁷⁵; ecc. Quest'anno, il Leone d'oro alla carriera va ad un'artista impegnata nella scultura sperimentale d'avanguardia *Neo-pop*: Katharina Fritsch, con la cui opera *Elephant* (1987) si apre il percorso espositivo de *Il latte dei sogni* ai Giardini. Ovviamente, tale attribuzione del premio non va promossa mediaticamente per una questione di genere, ma perché Fritsch ha contribuito significativamente agli sviluppi formali e materiali della linea di ricerca in cui la sua arte si iscrive. Il Leone d'oro alla carriera è assegnato *ex aequo* all'artista cilena Cecilia Vicuña, la cui parabola artistica è costellata di opere politicamente orientate che si contraddistinguono per un chiaro senso di caducità, espresso mediante lavori astratti ed effimeri, spesso realizzati con materiali di recupero e lasciati esposti agli agenti atmosferici e alle maree. Dal 1966, Vicuña è impegnata nel progetto *Arte Precario*, che comprende assemblage provvisori e anti-monumentali che rientrano in una sua nuova e personale categoria indipendente dalla critica occidentale e alla quale dà un nome «*non-coloniale*»: *precarios*.⁴⁷⁶

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ S. Milani, in *Tiscali Cultura*, 23 aprile 2022.

⁴⁷¹ L. Traversi, in *Art a Part of Culture*, 8 giugno 2022.

⁴⁷² “Travel Dreams”: www.traveldreams.it (10 novembre 2022)

⁴⁷³ L. Capasso, in *Vitamine Vaganti*, 30 luglio 2022.

⁴⁷⁴ P. Panza, ne *Il Corriere della Sera*, 19 aprile 2022.

⁴⁷⁵ Redazione, in *Corriere dell'italianità*, 4 maggio 2022.

⁴⁷⁶ “Cecilia Vicuña”: www.ceciliavicuna.com: “in January 1966 I began creating precarios (precarious), installations and basuritas, objects composed of debris, structures that disappear, along with quipus and other weaving metaphors. I called these works "Arte Precario", creating a new independent category, a non-colonized name for them. The precarios soon evolved into collective rituals and oral performances based on dissonant sound and the shamanic voice. The fluid, multi-dimensional quality of these works allowed them to exist in many media and languages

All'Esposizione internazionale d'arte più famosa al mondo presenta un nuovo precario: *NAUfraga* (2022), installazione composta da corde e detriti raccolti a Venezia, la quale evoca e denuncia lo sfruttamento della Terra e le sue drammatiche conseguenze, tra cui l'incombente totale sommersione della Serenissima. Inoltre, i quadri di Vicuña presenti in mostra testimoniano il suo debito nei confronti del pensiero indigeno: *Leoparda de Ojitos* (1977) e *La Comegente* (1971) «si ispirano ai dipinti del XVI secolo realizzati dagli artisti Inca di Cuzco, in Perù, che furono costretti a convertirsi al cattolicesimo e a dipingere e adorare icone religiose spagnole». ⁴⁷⁷

at once. Created in and for the moment, they reflect ancient spiritual technologies—a knowledge of the power of individual and communal intention to heal us and the earth. Precarious means prayer, uncertain, exposed to hazards, insecure. Prayer is change, the dangerous instant of transmutation. [...] My early documents were not documented, they existed only for the memory of a few citizens. History, as a fabric of inclusion and exclusion, did not embrace them.”

⁴⁷⁷ “La Biennale”: www.labiennale.org (18 novembre 2022): “Nel dipinto dai toni fantastici *Leoparda de Ojitos*, la felina del titolo è raffigurata in piedi tra due alberi, uno rosa e uno verde, la pelliccia costellata di occhi e i genitali in mostra. Espressione di una metodologia decoloniale del ritratto, i dipinti di Vicuña si ribellano alla forma, mettendo al centro l'immaginazione di una donna indigena.”

Per dare ulteriore risalto al fenomeno della diffusione di prime personali e mostre collettive dalla prospettiva *femminile* (o che ancora riducono il genere a una tematica) e per restituire un'idea di quanto vasto sia, si è pensato potesse essere utile riproporre in sola forma di elenco alcune delle esposizioni in cui ci si è imbattuti durante lo svolgimento di questa tesi. Le rassegne sottocitate, di carattere sia nazionale che internazionale, hanno tutte avuto luogo in Italia nel corso degli ultimi vent'anni:

- 2002: *Donne in arte*, a cura di Fabrizio Borghini, Firenze; *Non sono una signora. Quando gli oggetti hanno un nome di donna*, a cura di Silvana Annichiarico, Milano; *La rivoluzione silenziosa. Donne e lavoro nell'Italia che cambia*, a cura di Tatiana Agliani, Brescia; *Futura "storia di donne"*, a cura di Antonella Monzoni, Palazzo Trentini, Trento.

- 2003: *Pittura e Scultura al femminile* (II edizione), a cura di Claudio Giumelli, Palazzo Ducale, Massa; *Lei. Donne nelle collezioni italiane*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; *Il Genio e la Grazia*, a cura Alberto Cottino, Fondazione Accorsi, Torino; *Donna...e oltre*, Villa Lattes, Vicenza;

- 2004: *a.i.20. Artiste italiane nel ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini e Pier Paolo Pancotto, Palazzo Mediceo, Seravezza (LU); *Lilith. L'aspetto femminile della creazione*, a cura di Maria Luisa Trevisan, Scuderie Aldobrandini, Frascati (RM).

- 2005: *Oltre Lilith. Le vestali dell'Arte – Terzo millennio*, a cura di Rosetta Gozzini e Gabriella Serusi, Scuderie Aldobrandini, Frascati (RM); *Donna Donne*, a cura di Adelina von Fürstenberg, Palazzo Strozzi, Firenze; *I just don't know what to do with myself*, a cura di Luca Beatrice, Galleria Marella, Milano.

- 2006: *Oltre Lilith. Il femminismo sacro*, a cura di Rosetta Gozzini, Scuderie Aldobrandini, Frascati (RM).

- 2007: *L'arte delle donne – L'arte nelle donne*, a cura di Paolo Pratali, Stanze dell'Arte il Rebacco – Antico Convento Il Carmine, Carrara (MS); *La notte delle*

- donne. Dimensione Donna*, a cura di Rosetta Gozzini, Museo di Roma, Palazzo Braschi.
- 2008: *La sostenibile leggerezza dell'essere – metafora dello spazio*, a cura di Lorand Heqyi e Davide Di Maggio, Venezia.
 - 2009: *Art Woman 2009*, a cura di Marina Pizzarelli, Castello Carlo V, Lecce; *DONNA!*, a cura di Enzo Battarra, Unusual Art Gallery, Caserta; *About woman*, Galleria Il Sole, Roma;
 - 2010: *Donna: avanguardia femminista negli anni Settanta. Dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di Gabriele Schor e Angelandreina Rorro, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
 - 2011: *Burqa e tacchi a spillo*, a cura di AA. VV., Museo Magma, Roccamonfina (CE); *L'eredità di Circe*, a cura di Gaia Pasi & Ass. Cult. Muravive per l'Arte, Galleria Zak, Monteriggioni (SI); *Donne Donne Donne*, a cura di Francesca Pasini, Fondazione Pier Luigi e Natalina Remotti, Camogli.
 - 2012: *L'essenza di tutte le cose*, a cura di Dores Sacquegna, Primo Piano Livingallery, Lecce; *La fotografia al femminile*, Auditorium Parco della Musica di Roma.
 - 2013: *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, a cura di Letizia Ragaglia, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna; Museo Emilio Greco, Orvieto;
 - 2014: *Femminile, plurale*, a cura di Alessandra Redaelli, Galleria Biffi Arte, Piacenza; *Donna: singolare femminile!*, a cura di Annalisa Mombelli, Ex Chiesa di Sant'Andrea, Parma; *Beauty Full*, OCPG, Salerno.
 - 2015: *La donna immaginata. L'immagine della donna*, a cura di Dino Aloï, Zumaglia (BI);
 - 2016: *Femminile e Femminino*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte, Museo Andersen, Roma; *Henriette Fortuny. Ritratto di una musa*, Venezia;

- 2017: *WOMEN – La figura femminile nell’arte*, a cura di Anna Rita Delucca, Bologna; *Donne di colore*, a cura di Giorgio De Finis, Torre dei Lambardi, Perugia; *Donne & Dintorni*, Galleria Comunale Santa Croce, Cattolica.
- 2018: *La creatività al femminile*, a cura di Massimiliano Sbrana, GAMeC, Pisa; *Le costituenti della memoria – storie, luoghi, politiche*, Toponomastica Femminile, Roma; *Women out of joint*, Galleria Nazionale, Roma;
- 2019: *Donne. Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, a cura di Federica Pirani, Gloria Raimondi, Arianna Angelelli e Daniela Vasta, Galleria d’Arte Moderna e MACRO, Roma; *O AMOR SE FAZ REVOLUCIONÁRIO*, retrospettiva di Anna Maria Maiolino, a cura di Diego Sileo, PAC Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano; *Io sono*, retrospettiva di Birgit Jürgenssen, a cura di Natascha Burger e Nicole Fritz, GAMeC, Bergamo; prima personale in Italia di Mika Rattenberg, MAMbo, Bologna; *Paste-up* di Miss Me e Benedetta Bartolucci aka Redville in occasione del Festival della Violenza Illustrata a Bologna (tra i claim utilizzati: “*I didn’t come from your rib, you came from my VAGINA*”; “*It’s not me, it’s YOU*”; “*FUCK your judgment*”; “*TACI, ANZI PARLA*”); Padiglione Italia alla Biennale di Venezia: Chiara Fumai (Milovan Farronato, *Né altra Né questa*); *Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, Galleria d’Arte Moderna, Roma.
- 2020: *Women. Un mondo in cambiamento*, National Geographic in collaborazione con Genus Bononiae. Musei nella città e Fondazione Carisbo, Bologna; *Andando via. Omaggio a Grazia Deledda e Il mio letto è un giardino*, MUDEC, Milano, inseriti nel palinsesto *I talenti delle donne*, Comune di Milano; *Le opere e gli archivi: Mara Coccia e Daniela Ferrara*, Galleria Nazionale, Roma; *Infinite donne 2020*, a cura di Tiziana Todi, Polmone Pulsante, Roma; *Divine Avanguardie. La donna in Russia*, Palazzo Reale, Milano; *Le Signore del Barocco*, Palazzo Reale, Milano; *La verità anche a scapito del mondo*, prima personale di Tania Bruguera, a cura di Diego Silea, PAC, Milano;
- 2021: *Eventualmente femminile. La materia sensibile*, a cura di Veronica Montanino e Anna Maria Panzera, Palazzo Capizucchi, Roma; *Le donne e la*

fotografia, a cura di Maria Francesca Frosi e Dionisio Gavagnin, Fondazione Luciana Matalon, Milano; *Le Signore dell'Arte*, Palazzo Reale, Milano; *L'emozione femminile nelle arti, poetiche, tecniche e materiali nella ricerca contemporanea in Emilia-Romagna*, a cura di Sandro Malossini, Spazi espositivi dell'Assemblea legislativa, Bologna; *Femminile singolare*, a cura di Virgilio Patarini, Vi.P. Gallery, Brescia; *Tina Modotti. Donne, Messico e libertà*, MUDEC, Milano; *Prima, donna: Margaret Bourke-White*, Palazzo Reale, Milano; *Zehra Dogan. Il tempo delle farfalle*, PAC, Milano; *Essere umane. Le grandi fotografe raccontano il mondo*, Musei di San Domenico, Forlì;

- 2022: *Astratte. Donne e astrazione in Italia 1930-2000*, a cura di Elena di Raddo, Villa Olmo, Como; *Buone Nuove. Donne in architettura*, a cura di Pippo Ciorra, Elena Motisi, Elena Tinacci, MAXXI, Roma; *Donne nell'arte. Da Tiziano a Boldini*, Palazzo Martinengo, Brescia; *Obiettivo Donna*, a cura di Rossella Mazzotta, Teca del Mediterraneo, Bari; *Segni: una mostra contro la violenza sulle donne*, Palazzo Braschi, Roma.

Si ricordano inoltre le iniziative ad appuntamento annuale o biennale, tra cui: *MAD Donna* (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Latina), *Fotografia al femminile* (Sala delle Arti, Collegno), *Obiettivo Donna* (Piacenza), *Domina Donna* (Bergamo), *DonnART* (Monza); *Donne nell'arte* (ICLAB, Firenze); *Women To Watch* (Museo del Novecento, Milano, in collaborazione con il National Museum of Women in the Arts di Washington), Biennale della Fotografia Femminile (Mantova), *WOMAN - Art Ezpo* (itinerante).

Conclusioni

In questa tesi si è cercato di rintracciare e di disinnescare i limiti connessi all'assimilazione acritica delle istanze femministe nelle strategie espositive e nei progetti curatoriali italiani. Quando si ricevono dei riconoscimenti da parte o all'interno di istituzioni che in qualche modo perpetuano dinamiche discriminatorie – o che contribuiscono a reiterare condizioni che creano o rafforzano le disparità – si corre il rischio di fungere da *alibi* e/o, contestualmente, di perdere il proprio valore in quanto voce espressione della contestazione. Vedere nell'assunzione a tema del *femminile* un pretesto o diversivo retorico non è mai stato il frutto di una paranoia schizoide o di una *naturale* propensione al sospetto. Non lo era certamente negli anni Settanta di De Beauvoir e non lo era, dati alla mano, negli anni Ottanta e Novanta delle Guerrilla Girls. Soprattutto non lo è oggi, ai tempi di un consolidato capitalismo *rosa*, ma anche *arcobaleno*, *verde* e *Nero*, il quale permette la produzione di t-shirt che riportano slogan come *We should all be feminist* e *Black Lives Matter* in condizioni di lavoro forzato ad altissima percentuale di manodopera femminile, abusi e sfruttamento sociale e delle risorse ambientali. L'assimilazione depotenzia l'agire politico e appiattisce la ricchezza insita proprio nella *differenza* – dal canone, dalla classe dominante, *ecc.* – delle parti coinvolte negli scambi culturali, negli spazi sociali e di rivendicazione politica. Ripropongo qui le parole di Monique Wittig:

*«Mai come in questo momento l'Altro era stato così magnificato, e celebrato. Le culture Altre, il pensiero dell'Alterità, la mente Femminile, la scrittura Femminile... - in questi ultimi decenni abbiamo avuto modo di conoscere tutto, a proposito dell'Altro. Non sono sicura di sapere chi deriverà i maggiori profitti da questo allinearsi degli oppressi a una tendenza che li renderà via via più impotenti, contribuendo alla loro perdita di soggettività prima ancora di averla mai avuta».*⁴⁷⁸

Accusa frequentemente mossa all'arte *femminile* è quella di peccare di eccessivo *autobiografismo*, sintomo che anticipa spesso una svalutazione del talento delle artiste. Forse, la loro ricerca artistica appare più permeata da motivi biografici e

⁴⁷⁸ M. Wittig, *Homo sum* (1990), in *Il pensiero eterosessuale*, op. cit., 2019.

autobiografici di quella dei corrispettivi colleghi artisti perché per troppo a lungo si è fatto coincidere il punto di vista *maschile* con quello universale dell'essere umano. Senz'altro i contesti socioculturali, politici ed economici hanno posto limiti differenti alle artiste e agli artisti, magari insinuando nelle prime il bisogno della contestazione e il desiderio della *guerriglia* ideologica. Nel mentre, non dovendosi battere per il riconoscimento della propria identità culturale, ai primi veniva permesso di ricercare l'astrazione e dissertare di quella *filosofia* di cui parlava Lea Vergine. Probabilmente, il *Personale* delle artiste era molto più politico di quello dei colleghi e conferiva loro maggiore urgenza creatrice, oltre che un repertorio immaginativo attinto dalle microazioni quotidiane dotato di una forza espressiva percepita come maggiormente *sovversiva*. Oppure ancora, la *socializzazione differita* delle aspettative di genere impediva agli artisti di esprimersi e di raccontarsi altrettanto liberamente.

Nel 1975 Emmy Elsa, in *L'Arte cambia sesso*, scrive che il XXI secolo sarebbe stato un mondo in mano alle donne, in quanto l'esercizio del potere – dell'uomo sulla donna – si sarebbe allora (*oggi*) protratto per un arco temporale notevole e l'uomo ne sarebbe uscito logorato. Nel mentre la donna, tenuta in subordine, avrebbe mantenuto integre le sue potenzialità intellettive.⁴⁷⁹ Ma la mancanza di consapevolezza della propria identità storica indebolisce ogni essere umano che si trovi di fronte alla strutturazione della propria personalità. Non avere alle spalle un'identità storicoculturale sedimentata anche dalla presenza femminile nei diversi ambiti della vita creativa e intellettuale sicuramente ha determinato alcune scelte e contribuito a plasmare certe esperienze. Sin dal medioevo, le donne sono state soggetti politici attivi, protagoniste nelle arti, presenti nelle recensioni, attente testimoni della società a loro contemporanea. La loro vita privata è stata spesso intrecciata alla storia sociale e all'attivismo nel mondo politico e/o intellettuale del proprio tempo. Il sommerso culturale dell'esistenza delle artiste è il sintomo di un'identità sociale *cancellata* dalla storiografia affermatasi nell'Europa dell'Ottocento. Eppure, come ricorda Milena Gammaitoni, i modelli comportamentali e i valori sono tramessi, tradizionalmente, proprio dalle donne

⁴⁷⁹ E. Elsa, *L'arte cambia sesso*, Tringale, Catania, 1975, cit. in M. Gammaitoni, *Storie di vita di artiste europee. Dal medioevo alla contemporaneità*, CLEUP, Padova, 2013.

(baie, istitutrici, madri, insegnanti, *ecc.*): sono loro ad avere il ruolo fondamentale nella socializzazione delle nuove generazioni. Al silenzio critico e storiografico nei confronti delle artiste, succede spesso la loro *mitizzazione*. Camille Claudel, morta in condizioni di estrema povertà e solitudine, disdegnata dalla critica e internata in manicomio dalla famiglia, nel 2021 è tra le tredici artiste più costose al mondo con *La Valse* (1982), scultura battuta all'asta per 8.4 milioni di dollari. Si può diventare *donna-alibi* al termine di una lunga carriera, come nel caso di Carol Rama; o il riconoscimento istituzionale arriva addirittura postumo, come dimostra l'esempio contemporaneo di Chantal Akerman.

In Italia, negli anni Settanta, la relazione tra il lavoro teorico femminista e le forme del sapere in ambito artistico rappresentate dal «*presidio teorico maschile*» (Iaquinta) si incrina irreversibilmente e porta alla formulazione di continui ripensamenti sulla presenza e sul ruolo delle artiste e, più in generale, della donna all'interno del mondo dell'arte e della cultura. Prende avvio una riflessione che arriverà fino ai nostri giorni in una feconda interazione tra artiste, storiche, critiche, curatrici, studiose, *ecc.* Il femminismo scaturito dal manifesto *di Rivolta Femminile* (1970) di Lonzi propone un nuovo orientamento teorico e dimostra un nuovo agire possibile, realizzabile mediante il potenziale creativo e intellettuale del soggetto femminile. Ideare e progettare mostre di sole artiste negli anni Settanta appare una tappa *necessaria* nel percorso dell'emancipazione femminile e femminista, tanto per riportare alla luce il *sommerso* del fenomeno quanto per produrre spazi in cui comprovare e condividere le loro esperienze espresse mediante l'arte e i suoi *linguaggi*. Da Romana Loda a Mirella Bentivoglio, questa grande fase di fertilità curatoriale ed esplosione creativa viene assorbita nel decennio successivo. Gli anni Ottanta si aprono con *L'altra metà dell'avanguardia* e vedono l'inaugurazione della Biennale Donna di Ferrara, verso una crescente stabilizzazione della riflessione intorno alle sempre maggiori attenzioni riservate alle artiste. Non tutte loro abbracciano esplicitamente le istanze dei movimenti femministi, eppure dalle loro opere emergono tematiche vicine alle teorizzazioni sul corpo e sulla *soggettività* sociale e politica dell'essere donna. Anche nei momenti storici in cui si registrerebbero delle involuzioni di percorso, la loro attività – intrapresa individualmente, all'interno di collettivi o gruppi militanti – continua in realtà ad

agire in ambienti meno ufficiali e *mainstream*. Tale continuità sembra suggerire che, una volta scoperto il *vaso di Pandora*, la riflessione intorno al fenomeno delle artiste in quanto donne e autrici non poteva che proseguire inarrestabile nelle sue evoluzioni e nei suoi aggiornamenti. Negli anni Novanta Francesca Pasini si fa erede delle pratiche curatoriali volte a valorizzare la *creatività femminile*: forse un *mito* o una forzatura; forse il sintomo sociopolitico di una specificità autoriale non tanto *femminile*, quanto dell'essere umano nella sua individualità – la quale, in un contesto socioculturale ed economico dal passato patriarcale, non può prescindere dal genere assegnato alla nascita.

Dagli anni Duemila si riscontra una progressiva dedizione riservata alle artiste e alla loro visibilità, celebrate attraverso studi di settore, prime personali e mostre collettive. Tuttavia, la Biennale di Venezia del 2005 passa alla storia come la *Biennale delle donne* – nonostante le artiste rappresentino il 17% delle personalità coinvolte. Questo rivela come la percezione mediatica di un'effettiva parità non sia stata ancora raggiunta, come la presenza femminile alle rassegne di rilevanza internazionale susciti ancora curiosità e si manifesti in qualità di fenomeno *ambiguo*, da registrare antropologicamente. La riedizione di *Autoritratto* nel 2010 segna una nuova fondamentale tappa cui seguono diverse nuove pubblicazioni sull'argomento, all'insegna della *deculturizzazione*. Nuovi progetti curatoriali nascono proprio nel segno di Lonzi, nel solco dell'eredità scandita dalla sua attività di critica e storica dell'arte femminista. Tuttavia, anche l'ultima Biennale, con la sua altissima percentuale di presenze femminili e di identità non binarie, nel 2022 dimostra la resistenza della tensione all'*universalizzazione* del maschile. L'edizione che si è conclusa a novembre è stata etichettata come una sorta di seconda *Biennale delle donne*, ma ha ribaltato il rapporto percentuale di quella del 2005 e ha decolonizzato un'istituzione pluricentennale conferendo concreta traduzione all'abbondanza di soggettività apolide, espressione di identità sociali minorizzate, Nere e *gender-non conforming* del panorama artistico contemporaneo.

Apparato fotografico



2.5, 1. Claire Fontaine: *Pretend to be dead*, Brickbats, T293, Rome, 2015, Installation view⁴⁸⁰.



2.6, 1. Diane Bond e Silvia Truppi, *Le abbiamo sempre chiamate cornici*, 1978.⁴⁸¹

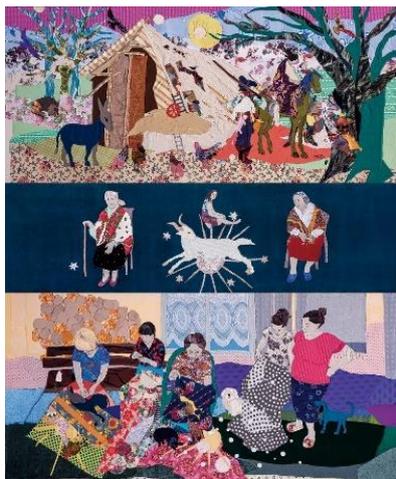


2.7, 1. Monica Bonvicini, *Fleurs du mal (pink)*, 2019, Steel, blown glass, approx. 170 x 150 x 50 cm⁴⁸².

⁴⁸⁰Photo credits: C. Matter, *Where do you stand with your art, colleague?*, in *Texte zur Kunst*, n. 125, *Genres and Gestures of Dissent*, marzo 2022.

⁴⁸¹ DAR – Dipartimento delle Arti, Bologna, *L'invenzione del femminile: riflessioni su arte, fotografia e femminismo in Italia*, conferenza di R. Perna (Università di Catania), I Mercoledì di Santa Cristina, 17 febbraio 2021. (www.site.unibo.it/damslab 10 agosto 2022)

⁴⁸² Photo credits: "Monica Bonvicini": www.monocabonvicini.it. (14 gennaio 2023)



2.8, 1. Małgorzata Mirga-Tas, *Re-enchanting the World (March)*, 2022, textile installation (fragment), 462 x 387 m, Padiglione polacco alla Biennale Arte 2022⁴⁸³.



2.8, 2. Simone Leigh (USA), *Brick House*, 2019, Installation view at Venice Art Biennale 2022.⁴⁸⁴

⁴⁸³Photo credits: Istituto Polacco Roma: www.institutypolski.pl/roma. (12 gennaio 2023)

⁴⁸⁴Photo credits: Barbara Picci (www.barbarapicci.com)

Bibliografia

- L. Adragna, *Biennale di Venezia. Intervista ad Adelita Husni-Bey*, in *Artribune*, 2 giugno 2017.
- C. Agradi, *Tra le righe. La polaroid e la “Nuova Scrittura al femminile” nella pratica artistica di Anna Oberto*, in *Flash Art*, 21 aprile 2020.
- C. Akotirene, *Intersezionalità*, Edizioni Capovolte, Alessandria, 2022.
- C. Alemanni, a cura di, *Il latte dei sogni / The Milk of Dreams – LIX Esposizione Internazionale d’arte di Venezia*, comunicato stampa, 23 aprile – 27 novembre 2022.
- C. Alemani, a cura di, *The Milk of Dreams / Il latte dei sogni*, catalogo della mostra, Venezia, Biennale d’Arte, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022.
- A. Artista, *Esposizione Internazionale d’Arte, dalla Conferenza stampa tenuta a Roma il 7 marzo 2005*, in *Arte e cultura, AidaNews.it*, 8 marzo 2005.
- C. Baldacci, M. Gioni, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55° Esposizione Internazionale d’arte*, Grafiche Veneziane, Venezia, 2013.
- M. Baldini, *Le arti figurative all’”Approdo”*. *Carla Lonzi: un’allieva dissidente di Roberto Longhi*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 38, n. 3, settembre/dicembre 2009.
- A. Babel, F. Stocchi, a cura di, *All’inizio c’è la fine: il ciclo vitale secondo Latifa Echakhch*, in *The Concert*, Comunicato stampa del Padiglione Svizzero, Svizzera alla 59° Biennale di Venezia, 2022.
- R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- T. Bartolini, *Ferrara, la Biennale Donna: Out of time. Ricominciare dalla natura*, in *Noi Donne*, 25 marzo 2022.
- L. Beatrice, *Seduzione ready-made*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006.

M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio* in XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo a cura di Z. Kraus, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1978.

M. Bentivoglio, *Post Scriptum, Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra a cura di A. M. Fioravani Baraldi e M. Bentivoglio, VIII Biennale Donna, Palazzo Massari, Ferrara, Siaca arti grafiche, Cento, 1998.

D. Bernarbò Silorata, *La Biennale delle donne e dei video*, in *Op. Cit. Selezione di critica d'arte contemporanea*, Electa Napoli, n. 106, settembre 1999.

I. Bombelli, *Salve Regina*, in *Flash Art*, agosto-settembre 2005.

F. Bonami, *Non toccare la donna bianca* in *Non toccare la donna bianca*, catalogo della mostra, a cura di F. Bonami, Hopeful Monster, Torino, 2004-2005.

L. Bonora, *La scatola di Pandora. La revisione di un mito*, in L. Bonora, *Andata e ritorno: artiste contemporanee tra Europa e America*, cat., Biennale Donna XI edizione, Ferrara, 2004.

L. Bonora, *Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo? Storie, fatti e protagoniste della Biennale Donna di Ferrara*, in *Paesaggi a Sud-Est. Sguardi di artiste tra storie, memorie, attraversamenti*, catalogo a cura di E. De Cecco, Biennale Donna XII edizione, Ferrara, 2006.

L. Bonora, a cura di, *Mona Hatoum. Under Currents* – XIII edizione Biennale Donna, comunicato stampa, Ferrara, 2008.

L. Bonora, S. Cirelli, a cura di, *SILENCIO VIVO. Artiste dall'America Latina*, comunicato stampa, Ferrara, 2016.

C. Bourgeois, *Un femminismo necessario*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006.

M. Bremer, *"From Woman to Woman". Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's Origine, 1976*, in *Palinsesti*, n. 8, 2019.

- J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori La Terza, Bari-Roma, 2017.
- V. Caliendo, *La Biennale di Venezia 2009: 53° Esposizione Internazionale d'Arte*, in *Bollettino Telematico dell'Arte (BTA)*, n. 57, 19 giugno 2009.
- C. Canziani, L. Conte, P. Ugolini, *Io dico Io – I say I*, comunicato stampa, Galleria Nazionale, Roma, 1° marzo – 5 giugno 2021.
- L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi, *Introduzione in Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media* in *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020.
- L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi, *Cinema oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, Postmedia books, Roma, 2021.
- A. Caruso, *Introduzione*, in *Queer Gaze. Corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, Asterisco Edizioni, Sesto San Giovanni, 2020.
- C. Cassese, *L'eredità di Carla Lonzi in mostra al Museion di Bolzano*, in *Meme Cult*, 5 agosto 2019.
- F. Cavallucci, *52° Biennale di Venezia*, in *Flash Art*, agosto-settembre 2007.
- A. Chiari, S. Ciglia, *L'immanenza del linguaggio: un dialogo con Claire Fontaine*, in *Flash Art*, 9 giugno 2020.
- G. Cianfanelli, C. Iaquina, *Con Artiste... apriamo le danze. Gaia Cianfanelli e Caterina Iaquina intervistano Martina Corgnati*, in *Dissertare/Disertare*, 3 ottobre 2005.
- S. Ciavatta, *Lisetta Carmi ha salvato un mondo*, in *Esquire*, 7 luglio 2022.
- C. Conci, *Nkanga e Slavs and Tartars in Biennale*, in *EspoArte*, 19 novembre 2019.
- L. Conte, "La critica è potere". *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, a cura di, *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.

L. Conte, *Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate*, in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, a cura di, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Etal Edizioni, Milano, 2012.

L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, Roma, 2013.

L. Conte, F. Gallo, *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis, Milano-Udine, 2021.

M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

M. Corral, *L'esperienza dell'arte*, in 51° *Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, Roma, 2005.

C. Criado Perez, *Invisibili*, Einaudi, Torino, 2020.

B. Curiger, a cura di, *ILLUMInazioni / ILLUMInations - LIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, 4 giugno – 27 novembre 2011.

F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

F. D'Amico, *Sulla LI Biennale di Venezia, e su un suo ipotetico futuro*, in *Predella*, anno IV, n. 16, dicembre 2005.

S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

S. De Beauvoir, *Quando tutte le donne del mondo...*, Einaudi, Torino, 1982.

E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Postmedia Books, Milano, 2002.

E. De Cecco, *Paesaggi a Sud-Est. Sguardi di artiste tra storie, memorie, attraversamenti*, catalogo della mostra, Biennale Donna XII edizione, Ferrara, 2006.

- E. De Cecco, *Kathe, Frida e le altre*, in J. Perna, *Guerrilla Girls. Sotto la maschera*, Lit Edizioni S.r.l. Castelvecchi, Roma, 2018.
- M. De Leonardis, *Dalla cronaca all'arte. Una risposta alla violenza*, in *Exibart*, 29 febbraio 2012.
- E. Del Drago, *Erotico ed eretico, il graffio di Rama*, ne *Il Manifesto*, 25 marzo 2005.
- E. Del Drago, *Padiglioni "Al femminile"*, ne *Il Manifesto*, 2 giugno 2007.
- A. Del Puppo, *"Je suis l'autre", ma chi è che parla?*, in G. Tomasella, a cura di, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento*, Quodlibet, Fondazione Passaré, 2020.
- A. Detheridge, *Ombre al femminile*, ne *Il Sole 24 Ore*, 10 giugno 2007.
- A. Di Genova, *"Io dico io", quando le artiste italiane aprono la parola*, ne *Il Manifesto*, 9 marzo 2021.
- E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984*, *Ricerche di S/Confine*, vol. III, n. 1, 2012.
- E. Di Raddo, *Lavorare insieme e per sé. Dal collettivo all'individuo nell'arte delle donne tra gli anni Settanta e oggi*, in *OperaViva Magazine*, 18 luglio 2016.
- A. L. Espósito, *"Il potere dell'arte è incidere nella sensibilità di un'epoca": parla Cinthia Marcelle, menzione per il Brasile alla Biennale*, in *Exibart*, 29 maggio 2017.
- B. Fassler, *Immagine su immagine*, in *Studiija*, 13 gennaio 2013.
- M. Finazzi, *La "Body" è donna?*, in *Exibart*, 29 luglio 2017.
- D. Franchi, *51° Biennale d'arte di Venezia. Riflessioni*, in *Per amore del mondo*, n. IV, inverno 2005-2006.
- S. Gallesio, *Fino all'8.1.2005 Non toccare la donna bianca. Torino, Fondazione Sandretto*, in *Exibart*, 14 ottobre 2004.

- M. Gammaitoni, *Storie di vita di artiste europee. Dal medioevo alla contemporaneità*, CLEUP, Padova, 2013.
- M. Garacci, *Sputare sulla critica d'arte. Carla Lonzi e il soggetto imprevisto contro la dialettica*, in *Aura, OperaViva Magazine*, 19 settembre 2016.
- S. Gaudiosi, *L'arte è un delfino. Intervista a Lea Vergine*, su *Artribune*, 6 giugno 2019.
- S. Gaudiosi, *Necessario è solo il superfluo. Intervista a Lea Vergine*, Postmedia books, Milano, 2019.
- C. Gian Ferrari, a cura di, *Il diavolo del focolare*, Triennale – Palazzo dell'Arte, comunicato stampa, Milano, 5 aprile – 30 aprile 2006.
- M. Gioni, a cura di, *Il Palazzo Enciclopedico - LV Esposizione Internazionale d'arte*, comunicato stampa, Venezia, 1° giugno – 24 novembre 2013.
- Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*, Chronicles Books LLC, San Francisco, 2020.
- C. Hanisch, *The Personal is Political*, in *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, 1969.
- H. Hester, *Xenofemminismo*, Edizioni Nero, Roma, 2018.
- L. Iamurri, S. Spinazzè, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Booklet, Milano, 2001.
- L. Iamurri, G. Smith, a cura di, *Il mondo è delle donne*, comunicato stampa, Gallery of Art – Temple University, Roma, 26 settembre 2011.
- L. Iamurri, *Il mondo è delle donne. Artiste a Roma tra anni '70 e oggi*, catalogo della mostra, a cura di L. Iamurri, G. Smith, Casa Internazionale delle Donne, Gallery of Art Temple University, Roma, 27 settembre – 14 ottobre 2011.
- L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)*, Quodlibet, Macerata, 2016.

- C. Iaquina, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, in *Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 13, EUM Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2022.
- L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Varese, 1974.
- G. Kilomba, *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Capovolte, 2021.
- Ilse Lafer, a cura di, *Doing Deculturalization*, comunicato stampa, Museion di Bolzano, 13 aprile – 3 novembre 2019.
- L. R. Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, in *Art Journal*, vol. 40, n. 1-2, autunno-inverno 1980.
- C. Lonzi, *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974.
- C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Gammalibri, Milano, 1982.
- C. Lonzi, *Autoritratto*, Abscondita S.r.l, Milano, 2017.
- N. Lucarelli, *Del corpo e dell'anima, la pittura "scandalosa" di Carol Rama*, in *Cultura, 2duerighe*, 11 gennaio 2017.
- C. Macel, a cura di, *VIVA ARTE VIVA - XLVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, comunicato stampa, 13 maggio – 26 novembre 2017.
- A. Madesani, a cura di, *Attraversare l'immagine. Donne e fotografia tra gli anni '50 e gli anni '80*, Biennale Donna, comunicato stampa, Ferrara, 2020.
- M. Marotta, E. Marotta, *La scandalosa Biennale d'arte delle donne*, in *Società, La Gazzetta di Sondrio*, 1° marzo 2006.
- F. Matitti, *Artiste alla Biennale di Venezia*, in *Noi Donne*, 30 maggio 2015.
- M. Mead, *Maschio e femmina*, Il Saggiatore, Milano, 1972.
- L. Migliano, *Carol Rama. Gli interstizi dell'anima*, in *D'ARS*, autunno 2014.

L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in *Art News*, vol. 69, n. 9, 1971.

C. Nuzzi, *ILLUMInazioni – 54th Art Biennial of Venice*, in *Positive Magazine*, 14 giugno 2011.

Anna Oberto, *Manifesto Femminista Anaculturale*, da *Ana Excetera*, n. 10, ottobre 1971.

T. Ocleppo, A. Pansera, comunicato stampa, in *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento – X Biennale Donna*, catalogo della mostra, a cura di A. Pansera e T. Ocleppo, Milano, Silvana Editoriale, 2002.

A. B. Oliva, *Artae*, catalogo della mostra a cura di A. B. Oliva, Circolo degli artisti di Roma, Prearo Editore, Milano, 1991.

L. Parola, *Non toccare la donna bianca*, in *Torino Sette*, venerdì 17 settembre 2004.

M. Pasinati, *Grandi artiste, ipotesi di genealogie femministe* in *Artiste, Letterate Magazine*, LM Home, SIL – Società italiana delle Letterate, 2014.

M. Pasinati, *Libertà e provocazione di un'artista incandescente*, in *Artiste, femminismo, Letterate Magazine*, LM Home, ottobre 2015.

F. Pasini, *L'arte non ha un maschile né un femminile: un vecchio luogo comune* in *Gli spazi dell'arte*, Atti dei convegni di Chiavari, 16-17 aprile 1994 e di Sarzana, 12-13 novembre 1994, a cura di M. Cristaldi, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1995.

F. Pasini, *Scrivere, vivere, vedere*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1997.

F. Pasini, *Storie di genere: my opinion* in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Atti del convegno, Torino 4 dicembre 1998, a cura di N. Leonardi, R. Spitaleri, Agorà, Torino, 2001.

F. Pasini, *La nuova età del soggetto*, in *SoggettoSoggetto. Una nuova relazione nell'arte di oggi*, catalogo della mostra a cura di F. Pasini, G. Verzotti, Castello di Rivoli, Edizioni Charta, Milano, 2004.

- F. Pasini, *Il potere nascente della condivisione*, in *Work Art in Progress*, n. XV, primavera 2006.
- A. Pepe, *Biennale 2009 – Opinioni. Cosa resterà di questa Biennale?*, in *Exibart*, 5 novembre 2009.
- R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano, 2013.
- R. Perna, *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015.
- R. Perna, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in *Flash Art*, 5 settembre 2018.
- R. Perna, M. Scotini, a cura di, *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy*, catalogo della mostra, FM Centre for Contemporary Art, 4 aprile – 26 maggio 2019, Flash Art s.r.l., Milano, 2019.
- R. Perna, *L'invenzione del femminile: riflessioni su arte, fotografia e femminismo in Italia*, I Mercoledì di Santa Cristina, DAR Dipartimento delle Arti, Bologna, 17 febbraio 2021.
- L. Petricig, *Carol Rama. Una regale treccia*, in *Self-portrait*, cat., a cura di F. Arensi, Editore Allemandi Legnano, 2009.
- L. Pignatti, *Quel femminismo nato a misura d'arte*, ne *Il Manifesto*, 20 aprile 2019.
- A. Poggianti, E. Vannini, *Every Letter is a Love Letter*, comunicato stampa, Terzo Piano Arte Contemporanea, piazza dei Servi 7, Lucca, 16 novembre 2019 – 26 gennaio 2020.
- G. Pollock, *Artemisia e le altre*, ne *Il Manifesto*, 20 ottobre 2001.
- M. L. Prete, M. Zuccari, *La donna nell'arte, dall'asimmetria all'identità di genere. Interviste a Maria Antonietta Trasforini e ad Anne Schloen*, in *Inside Art*, n. 43, maggio 2008.
- L. Ugo Racovaz, *Mostra "Io dico io – I say I". Cinquanta artiste italiane raccontano la loro visione del mondo*, in *About Art*, 7 marzo 2021.

- E. Respini, a cura di, *Simone Leigh. Sovereignty*, flyer e cat. della mostra, Padiglione degli Stati Uniti, 59° Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, ICA/Boston in collaborazione con il Bureau of Educational and Cultural Affairs del Dipartimento di Stato americano, 2022.
- R. Rugoff, *May You Live In Interesting Times – LVIII Esposizione Internazionale d'arte di Venezia*, comunicato stampa, 11 maggio – 24 novembre 2019.
- J. E. Sady Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Edizioni Tlon, Città di Castello (Perugia), 2021.
- M. Sereni, *Ecco il Padiglione Uganda, fresco di menzione speciale*, in *Arts Life*, 26 aprile 2022
- L. Settembrini, *Il diavolo, la casa, l'arte di essere città in Il diavolo del focolare*, cat. a cura di G. M. Ferrari, L. Settembrini, F. Sorace., Electa Mondadori, Milano, 2006.
- A. Schloen, *Vote for Women. La mostra, in Vote for women. Storia della donna in dialogo con artiste contemporanee*, cat. a cura di A. Schloen, Kunst Meran, Merano, 2008.
- A. Sko, S. Sko, *Afro-ismo. Cultura pop, femminismo e veganismo nero*, Vanda Edizioni, Milano, 2020.
- C. Subrizi, *Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni Novanta*, in *Boletìn de Arte*, n. 40, 2019.
- V. Tanni, *Biennale 2009 – Opinioni. Il mestiere delle mostre*, in *Exibart*, 8 ottobre 2009.
- F. Timeto, *L'arte al femminile, percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in *Studi culturali*, Il Mulino, 1° giugno 2005.
- M. G. Tolomeo, *Passo passo nella Biennale d'arte di Venezia 2022*, in *Storia dell'arte*, 23 maggio 2022.
- C. Tomkins, *The colorful worlds of Pipilotti Rist*, in *New Yorker*, 14 settembre 2020.

- M. A. Trasforini, *Il corpo accessibile. Una riflessione su corpi di genere, violenza e spazio*, in *Polis*, Il Mulino, 2 agosto 1999.
- M. A. Trasforini, *Arte a parte. Donne artiste tra margine e centro*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- M. A. Trasforini, *Ritratti di signore. Una generazione di artiste in Italia*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- M. A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione fra genio, talento e storie dell'arte*, in *Rassegna Italiana di Sociologia*, a. XLII, n. 4, ottobre-dicembre 2001.
- M. A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Booklet Milano, 2006.
- M. A. Trasforini, *Le insegne del sé. Genere, narrazioni e costruzioni dell'autoritratto*, in *Psicoterapia e Scienze Umane*, fascicolo 3, Franco Angeli, Parma, 2006.
- M. A. Trasforini, *Deculturalizzare? Femminismi, mostre e ritorni di Carla Lonzi*, in *Critique d'Art*, n. 56, primavera-estate 2021.
- C. Trivellin, *ILLUMInazioni. 54ma Biennale di Venezia*, in *D'ARS Magazine*, 11 giugno 2011.
- P. Ugolini, a cura di, *Corpo a corpo / Body to body*, comunicato stampa, La Galleria Nazionale, Roma, 21 giugno – 24 settembre 2017.
- P. Ugolini, *Lea Vergine: "L'arte non è faccenda di persone per bene"*, in *Exibart*, 23 ottobre 2020.
- P. Ugolini, *"Io dico Io": l'arte per prendere la parola nel nome di Carla Lonzi*, in *DonneXDiritti*, 16 marzo 2021.
- J. Vaira, *Nelle stanze diaboliche*, in *Corriere della Sera*, mercoledì 5 aprile 2006.
- R. Vanali, *Roberto Goffi. La casa di Carol Rama*, comunicato stampa, in *Artribune*, 7 febbraio 2019.
- L. Vergine, *Le artiste d'assalto*, in *Bolaffi Arte*, anno VI, n. 55, dicembre 1975.
- L. Vergine, *Magma a Iseo, Spettacoli e società*, Milano, 23 dicembre 1975.

L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, Comune di Milano – Ripartizione cultura, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1980.

M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Edizioni Ombre Corte, Città di Castello (Perugia), 2019.

E. Zanon, *SILENCIO VIVO, Artiste dall'America Latina*, in *Juliet Art Magazine*, 19 maggio 2016.

G. Zapperi, *Il linguaggio oltre il rimosso*, in *Arte e femminismo, Il Manifesto*, 31 gennaio 2014.

G. Zapperi, *Carla Lonzi tra Arte e Femminismo*, VI Festival delle Donne e dei Saperi di Genere, UniBA, 11 aprile 2017.

M. P. Zedda, *Biennale di Venezia. Il Padiglione tedesco di Anne Imhof*, in *Artribune*, 31 maggio 2017.

Redazione, *Biennale 2007, a Venezia ci sarà anche uno speciale Padiglione Africano*, in *Speednews, Exibart*, 13 gennaio 2007.

Redazione, *Leone d'Oro all'Armenia e Adrian Piper. I premi della Biennale di Venezia 2015*, in *Arts Life*, 9 maggio 2015.

Redazione, *Biennale 2015. Ecco il Padiglione Armeno vincitore del Leone d'Oro*, in *Arts Life*, 9 maggio 2015.

Redazione, *Joana Vasconcelos. Invasione di quotidianità e femminilità*, in *Arte Satura*, 31 maggio 2017.

Redazione, *How to take care of a radical feminism (conversazione su Carla Lonzi tra A. Marzullo, A. Cestelli Guidi e D. Stiefelmeier)*, in *Hot Potatoes*, 7 aprile 2019.

Redazione, *"Liberiamo il linguaggio e libereremo la donna!" Intervista ad Anna Oberto*, in *Hot Potatoes*, 16 febbraio 2020.

Sitografia

Arte.Go: www.arte.go.it

Artext: www.artext.it

Artribune: www.artribune.com

AWARE: www.awarewomenartists.com

Pippa Bacca: www.pippabacca.it

Rosa Barba: www.rosabarba.com

BFI: www.bfi.org.uk

Biennale Donna: www.biennaledonna.it

Biennale Venezia: www.labiennale.com

Biennial Foundation: www.biennialfoundation.org

Monica Bonvicini: www.monicabonvicini.net

Castello di Rivoli: www.castellodirivoli.org

COSMIT www.cosmit.it

DAR – Dipartimento delle Arti, Bologna: www.dar.unibo.it

Designboom: www.designboom.com

Dizionario Zanichelli: www.dizionari piu.zanichelli.it

The Economist: www.economist.com

ERAC: www.eri ac.org

Exibart: www.exibart.com

Clarissa Falco: www.clarissafalco.com.

Flash Art: www.flash---art.it

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo www.sfr.org

GAMC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea: www.artemoderna.comune.fe

La Galleria Nazionale: www.lagallerianazionale.com

Google Arts & Culture: www.artsandculture.google.com

Goldschmied & Chiari: www.goldiechiari.wordpress.com

Guerrilla Girls www.guerrillagirls.com

Carol Hanisch: www.carolhanisch.org

Hot Potatoes: www.hotpotatoes.it

Nadira Husain: www.nadira-husain.com

In Between Art Film: www.inbetweenartfilm.com

Julia Stoschek Foundation: www.jsc.art.

Kunst Merano Arte: www.kunstmeranoarte.org

Archivio storico Il Manifesto: www.archiviopubblico.ilmanifesto.it

MART Rovereto: www.mart.tn.it

Marcela Moraga: www.marcelamoraga.com

MoMa: www.moma.org

MUBI: www.mubi.com

Museion: www.museion.it

Office for Contemporary Art Norway: www.oca.no/thesamipavilion

Ricerche di S/Confine: www.ricerchedisconfine.it

Società Italiana delle Letterate (SIL): www.societaitaliandelleletterate.it

Tanya Bonakdar Gallery: www.tanyabonakdargallery.com.

UDI. Unione Donne in Italia Ferrara: www.udiferrara.org

UnDo.Net: www.1995-2015.undo.net

Joana Vasconcelos: www.joanavasconcelos.com

Venice Art Factory: www.veniceartfactory.org

Cecilia Vicuña: www.ceciliavicuna.com