Il volume raccoglie i contributi presentati al convegno internazionale *Donna Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi* (Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Villa Toeplitz, 7-8 marzo 2024), organizzato in chiusura della mostra *Il Gruppo "Immagine". Una storia di artivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia* (Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato, 15 novembre 2023-8 marzo 2024) e in occasione del cinquantesimo anniversario (1974-2024) della fondazione del collettivo di artiste militanti.
Il nesso fra arte e femminismo è indagato secondo una prospettiva diacronica storico-tematica, in stretto rapporto con le dinamiche socio-politiche e culturali di riferimento: dall'emancipazionismo ottocentesco alle reazioni al modello femminile patriarcale fra le due guerre; dalle ridefinizioni degli anni Sessanta e Settanta – fra separatismo e differenza di genere – fino alle nuove questioni sollevate dalle esperienze della terza e della quarta "ondata".

9 791256 005512
Euro 48,00

Facchin - Ferrario (a cura di)

DONNA ARTE SOCIETÀ

DiSUIT
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E DELL'INNOVAZIONE PER IL TERRITORIO

UNIVERSITAS STUDIORUM INSUBRIAE

CENTRO DI RICERCA SULLA STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

DONNA ARTE SOCIETÀ

PRATICHE ESTETICHE FEMMINISTE DALLA METÀ DELL'OTTOCENTO A OGGI



a cura di
Laura Facchin | Massimiliano Ferrario

Ledizioni
The Innovative LEOIpublishing Company

Donna Arte Società

Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi

a cura di
Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Ledizioni

Tutti i contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a un processo di *double-blind peer review*.

All contributions published in this volume have been subjected to a double-blind peer review process.

Curatela
Laura Facchin
Massimiliano Ferrario

Testi
Michele Amedei
Paola Biavaschi
Rosanna Carrieri
Alessandra Casati
Mariadelaide Cuozzo
Lisa Della Volpe
Angelo Di Modica
Maria Teresa Ferrara
Manuela Gandini
Giorgia Gastaldon
Giovanni Occhini
Alena Grigorash
Simona La Neve
Angela Maderna
Chiara Milani
Michela Morelli
Paolo Nitti
Martina Paganini
Daniele Panucci
Camilla Paolino
Greta Plaitano
Barbara Pozzo
Sergio Racanati
Valeria Raho
Ester Rizzo
Farian Sabahi
Lisa Sanguineti
Floriana Savino
Andrea Sorze
Federica "Francis" Sosta
Andrea Spiriti
Benedetta Susi

Con il Contributo di:
Università degli Studi dell'Insubria
Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio – DiSUIT
Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea – CRiSAC

Con il Patrocinio di:
Regione Lombardia; Provincia di Varese; Comune di Varese; Cattedra UNESCO *Gender Equality and Women's Rigths in the Multicultural Society* – Università degli Studi dell'Insubria; Progetto NODES - Nord Ovest Digitale E Sostenibile (finanziato dal MUR sui fondi M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU – Grant agreement Cod. n.ECS00000036); Fondazione Comunitaria del Varesotto ONLUS; Women Empowerment Varese APS; Archivio Clemen Parrocchetti

In copertina: rielaborazione grafica del simbolo della International Wages for Housework Campaign - IWFHC (al centro); Barbara Kruger, *Untitled (Never perfect enough)*, 2020, particolare del pannello centrale del trittico, stampa digitale su vinile, cm 335.3 x 251 x 7.6, ©Barbara Kruger e Sprüth Magers Gallery, Los Angeles, photo: Robert Wedemeyer (a sinistra); Betty Tompkins, *Apologia* (*Artemisia Gentileschi #4*), 2018, particolare, acrilico su carta, cm 27.9 × 21.6, Brooklyn Museum, Emily Winthrop Miles Fund and Robert A. Levinson Fund, ©Betty Tompkins, photo: Brooklyn Museum (a destra).

Ledizioni

© 2025 Ledizioni LediPublishing, via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it / info@ledizioni.it

Progetto grafico editoriale: Massimiliano Ferrario

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti a terzi. Tutti i diritti riservati.

ISBN cartaceo 9791256005512
ISBN ePub 9791256005529

INDICE

Arte e femminismo: genealogie, linguaggi, eredità a confronto a Varese 9
Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Chiedere all'arte «il mezzo di vivere indipendenti». Educazione, istruzione, professionalizzazione e lavoro: diventare artiste in Italia tra Ottocento e Novecento 27
Michela Morelli

L'accesso delle donne alle carriere artistiche tra disciplina e pregiudizi 41
Barbara Pozzo

Suzanne Valadon. Il coraggio di essere artista 59
Angelo Di Modica

«Si è possibile staccare il quadro perché trovasi molto in alto». Pittrici, copiste e fotografe a Palazzo Colonna nella Roma tra metà Ottocento e inizio Novecento 71
Andrea Sorze

Fotografia e impresa femminile a Milano tra XIX e XX secolo. Lo studio fotografico di Carlotta Rovelli e Udina Ganzini 85
Greta Plaitano

"Women manifesto": le futuriste anglo-americane Mina Loy e Frances Simpson Stevens tra Firenze e Roma, 1913-1914 99
Michele Amedei e Giovanni Occhini

Sovversioni pacifiche in Sicilia (1915-1918) 113
Ester Rizzo

Käthe Kollwitz dal Socialismo filantropico al Comunismo 123
Andrea Spiriti

Ada, Amelia, Emma Della Pergola,
autrici e artiste emancipazioniste 137
Chiara Milani

"Arte femminile" nel Ventennio 151
Rosanna Carrieri

Futurismo tra misoginia ed emancipazione: l'influenza
sulle vicende di Carla Badiali, astrattista a Como 165
Giorgia Gastaldon

"The Job" (Le donne lavorano): produzione, rivendicazione,
creatività al femminile nell'industria serica a Como
tra Ventennio e Dopoguerra 179
Alessandra Casati

Negazione e distruzione dell'angelo del focolare.
Appunti sull'attività di Carmelina Piccolis scultrice
e staffetta partigiana negli anni Sessanta e Settanta a Torino 195
Lisa Della Volpe

Marija Gimbutas e un'archeologia tutta al femminile:
quando l'umanità ebbe una Madre 209
Martina Paganini

Uscire dal "margine". Maria Padula e il collettivo di artiste
Nuova Identità (Napoli, 1976-1979): una storia ritrovata 223
Mariadelaide Cuozzo

Gruppi per il salario al lavoro domestico tra agitazione politica
e creatività diffusa. Una prima analisi 241
Maria Teresa Ferrara

Contributi dell'arte alla lotta contro la riproduzione sociale
nell'Italia degli anni Settanta. Il caso del collettivo artistico
milanese *Le Pezze* 251
Camilla Paolino

L'esperienza separatista della *Cooperativa di Via del Beato Angelico*. Un programma espositivo verso una possibile coesione fra arte e femminismo 263
Benedetta Susi

Salva con nome: i contributi di artiste e collettivi femminili attivi in Puglia tra gli Anni Settanta e Ottanta 275
Valeria Raho

Milli Gandini e l'estetica del rifiuto 289
Manuela Gandini

Artiste negli anni Ottanta in Italia.
Una riflessione a partire dal convegno *12 al 2000. Donna Arte* organizzato da Fernanda Fedi nel 1988 297
Angela Maderna

Il corpo dell'artista come mezzo espressivo ideale 311
Daniele Panucci

L'arte come forma di resistenza per le iraniane 323
Farian Sabahi

Una donna tra arte, poesia e anatomia: l'*Alphabet of Bones* di Joyce Cutler-Shaw 341
Alena Grigorash

L'autodeterminazione storico-artistica delle lettere alfabetiche e nuove narrazioni contemporanee 351
Simona La Neve

Oltre il muro del silenzio: storie che non si lasciano semplificare 367
Floriana Savino

Pratiche decoloniali e femministe nell'artivismo contemporaneo 375
Lisa Sanguineti

Discriminazione di genere tra arte e informazione: rischi e opportunità del *web* 387
Paola Biavaschi

Linguistica e studi di genere: un matrimonio impossibile? 403
Paolo Nitti

Like a Whisper Do Not Scream: mitologia idrofemminista di (ri)generazione 415
Francis Sosta

MARIUCCIA: un documento poetico-politico per immaginare una nuova lotta ai tempi del turbo-capitalismo 431
Sergio Racanati

ARTE E FEMMINISMO: GENEALOGIE, LINGUAGGI, EREDITÀ A CONFRONTO A VARESE

All'inizio del 1974 prendeva forma, nel capoluogo prealpino, il nucleo fondativo del Gruppo Femminista "Immagine", tra le prime formazioni italiane costituite esclusivamente da artiste capaci di inserirsi con decisione nell'acceso dibattito socio-politico e culturale che, nel solco dell'attivismo post-sessantottino, animò gli anni Settanta, rivendicando per sé uno spazio di parola e di azione nell'agone pubblico.

Per celebrare il cinquantenario della nascita del sodalizio varesino, il 7 e l'8 marzo 2024 si è tenuto, presso la sede di Villa Toeplitz dell'Università degli Studi dell'Insubria, il convegno *Donna Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi*. L'iniziativa, già a partire dal titolo, ha inteso rendere omaggio a una tappa cruciale nella storia del Gruppo "Immagine": il congresso nazionale delle «Operatrici delle arti visive» *Donna Arte Società*, organizzato il 14-15 gennaio 1978 presso il Centro Internazionale di Brera e coordinato da Fernanda Fedi. In quell'occasione, il collettivo annunciava di volersi affermare all'interno del circuito artistico ufficiale, emancipandosi dal primato della militanza politica locale in favore della ricerca di maggiore visibilità, che avrebbe trovato il suo più alto compimento nella partecipazione alla XXXVIII Biennale di Venezia.

In un momento di rinnovato interesse scientifico per le intersezioni tra storia dell'arte, fotografia e femminismo – come attestano, nel solo 2024, i due convegni ospitati presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e curati, rispettivamente, da Carla Subrizi (19-20 febbraio) e da Lara Conte, Raffaella Perna e Claudio Zambianchi (26-27 settembre) – i coordinatori del simposio insubre hanno inteso approfondire un carattere fondamentale messo in chiara evidenza dalle esponenti di "Immagine": l'intreccio tra militanza civile e politica, arti visive e performative nello spazio sociale. In tale cornice, la due giorni di studi è stata volutamente organizzata in concomitanza con la chiusura della mostra *Il Gruppo "Immagine". Una storia di ar-*

tivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia (15 novembre 2023-8 marzo 2024), allestita negli spazi aulici del Rettorato dell'Ateneo (fig. 1) – quasi per un paradosso del destino – edificato in origine per ospitare il Collegio Femminile Sant'Ambrogio (1940-1994).



Fig. 1: Mariagrazia Sironi, Silvia Cibaldi e Mariuccia Secol all'inaugurazione della mostra *Il Gruppo "Immagine". Una storia di artivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia*, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 15 novembre 2023-8 marzo 2024.

Rispondendo a una *call for papers* internazionale, hanno preso parte al confronto non solo colleghe e colleghi provenienti da numerosi atenei italiani ed europei – compresa l'Università dell'Insubria – ma anche esponenti delle istituzioni culturali del territorio, come la Biblioteca Civica di Como, insieme ad artisti e ai curatori e alle curatrici dell'esposizione *Cooking Cleaning Caring: Care Work in the Arts since 1960*, allestita presso il Josef Albers Museum Quadrat di Bottrop dal 23 ottobre al 3 marzo 2024, che ha incluso opere di Gandini e Secol.

La villa che ha accolto a Varese oltre trenta studiose e studiosi ebbe come prima proprietaria – e ideatrice di parte dei suoi suggestivi giardini – Edvige Mrozowska (1880-1966), protagonista anticonformista della vita culturale lombarda, per nulla incline a farsi ricordare esclusivamente come moglie del banchiere di origini polacche Józef Leopold Toeplitz, che sposò nel 1918. Appassionata di teatro e attrice, nel

1929 guidò un'ardita spedizione nel Pamir patrocinata dalla Società Geografica Italiana, dopo aver già visitato diversi territori asiatici e raccolto le proprie impressioni nel libro-diario *Visioni orientali* (1928). Personalità ancora poco approfondita dagli studi e "nume tutelare" del convegno, Mrozowska è stata di recente al centro del volume di Alessandro Pellegatta, specialista di letteratura di viaggio, *Edvige Mrozowska. Storia di un'esploratrice* (Besa Muci, Nardò 2025), che ne ha messo in evidenza le posizioni, decisamente all'avanguardia, sul ruolo delle donne e sulla loro collocazione nella società del tempo.

Al pari del convegno di marzo 2024, il volume degli atti qui presentato si distingue per un taglio marcatamente interdisciplinare, che coinvolge gli ambiti storico-politico, storico-sociale, archeologico, giuridico e linguistico, pur mantenendo un saldo baricentro storico-artistico. La sua struttura riflette – con alcune varianti – l'impianto diacronico delle quattro partizioni tematico-cronologiche adottate nella scansione delle due giornate di studio: *Il femminismo classico. Dall'emancipazionismo ottocentesco alla Prima guerra mondiale (1850-1920)*; *Arti e femminismo fra le due Guerre mondiali. Reazioni al modello femminile patriarcale e aperture sul secondo Novecento (1920-1950)*; *I neofemminismi dagli anni Sessanta-Settanta. Fra separatismo e differenza di genere*; *Eredità e nuovi linguaggi a confronto. Dagli anni Ottanta al presente*.

La sequenza dei contributi si apre con la ricerca di Michela Morelli, dedicata all'educazione artistica delle donne in Italia fra Otto e Novecento, un tema che, sin dagli ultimi decenni del XVIII secolo, aveva alimentato il più esteso dibattito sull'istruzione femminile. Nel contesto del *fin de siècle*, la vera questione fu quella di garantire anche alle giovani del neonato stato italiano una formazione qualificante a fini professionali, come dimostravano gli acuti articoli di Virginia Tedeschi Treves (1849-1916), direttrice e collaboratrice di riviste femminili, che sottolineavano l'apertura delle donne a nuovi settori, quali la grafica industriale ed editoriale e, più in generale, le arti applicate. In questa stessa direzione si orientò anche Anna Susanna Fries (1827-1901), pittrice svizzera residente a Firenze, che fra il 1871 e il 1875 promosse nel capoluogo toscano un'accademia d'arte femminile ispirata al modello, allora già consolidato, delle *Damenakademien* di Monaco di Baviera.

Sul rapporto tra istituti superiori di formazione e perfezionamento e attività artistica femminile si sofferma, con il taglio giuridico che le è proprio, anche Barbara Pozzo, *chairholder* della Cattedra UNESCO *Gender Equality and Women's Rights in the Multicultural Society*. Il suo contributo indaga alcune delle ragioni che, almeno sino alla fine dell'Ottocento, limitarono l'accesso delle donne a tali istituzioni, in relazione a una legislazione che, per secoli, aveva definito e cristallizzato al ribasso la posizione sociale muliebre, relegandola a una condizione di subalternità. L'analisi prende avvio dalla normativa francese post-rivoluzionaria, si concentra poi sul ruolo determinante esercitato dal *Code civil* napoleonico e sulle sue ripercussioni nella Francia del XIX secolo, per concludersi con un approfondimento sullo *status* giuridico delle donne nell'Italia post-unitaria.

Una delle pratiche più controverse nell'istruzione artistica femminile, a lungo preclusa, fu lo studio e la copia del modello nudo, in particolare maschile. Proprio sulle modalità di approccio alla rappresentazione del corpo nella sua fisicità naturale – e, nel caso di quello femminile, consapevolmente sottratta a una valenza sensuale o seduttiva – si concentra il contributo di Angelo di Modica, dedicato alla pittrice Suzanne Valadon (1865-1938). Già modella, musa, allieva e amica di artisti del calibro di Pierre Puvis de Chavannes, Pierre-Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec ed Edgar Degas, fu tra le prime a servirsi, per i suoi espliciti nudi maschili, del figlio Maurice Utrillo e del compagno, poi marito, André Utter.

Un ambito spesso in bilico fra dilettantismo e prassi accademica fu quello della riproduzione dalle opere d'arte del passato, sondato da Andrea Sorze attraverso la peculiare lente dei permessi di accesso alla galleria Colonna di Roma, concessi fra gli anni Sessanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento. Questa particolare tipologia di documentazione consente di analizzare il fenomeno da due punti di vista distinti. Il primo riguarda i dipinti che riscossero maggiore fortuna tra le copiste, con predilezioni rivolte a celebri maestri quali Botticelli, Tiziano e Sassoferrato, ma anche – in maniera significativa – al *Ritratto di Vittoria Colonna* eseguito dal meno noto Bartolomeo Cancellieri. Il secondo concerne l'inquadramento sociale e culturale delle donne che ottennero accesso alle sale del palazzo di piazza Santi Apostoli: accanto a figure affermate come Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) e Julia Hoffmann Tedesco (1843-1918), emergono

anche personalità ancora poco indagate, quali Eugenia Pignet (notizie ultimi decenni del XIX secolo-1914 ca.), terziaria francescana, e la nobile marchigiana Augusta Bocci da Serrapetrona (1866-1954).

La dimensione professionale e imprenditoriale – in questo caso nell'ambito della fotografia, allora pratica pionieristica e non ancora universalmente riconosciuta nella sua dignità artistica – è presentata da Greta Plaitano attraverso un ricco *corpus* di fonti primarie e secondarie, comprendente l'ampio materiale d'archivio conservato presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci" di Milano. L'analisi getta luce sull'inedito caso di Carlotta Rovelli (1853-1934) e Udina Ganzini (1894-1939), che per oltre un cinquantennio rilevarono e svilupparono l'attività dello studio milanese di Giovanni Battista Ganzini (1836-1878) – rispettivamente marito e padre delle due – specializzandosi nel genere, all'epoca molto richiesto, del ritratto e distinguendosi per l'adozione di tecniche fotografiche innovative – tra cui fototipia, cromotipia e fotolitografia – e per il costante dialogo con il *milieu* culturale e artistico milanese.

Nel solco delle più recenti indagini sulla partecipazione femminile ai Futurismi, e nel pieno dell'effervescente clima delle Avanguardie Storiche, si colloca il contributo di Michele Amedei e Giovanni Occhini. Basandosi su fonti di prima mano, gli autori ricostruiscono il *Grand Tour* italiano della londinese Mina Loy (1882-1966) e della statunitense Frances Simpson Stevens (1894-1976), i cui percorsi si intrecciarono nell'autunno del 1913 a Firenze, città che, almeno dal Settecento, aveva accolto una vivace comunità anglo-americana e nella quale si erano già distinte figure come Maria Hadfield Cosway (1760-1838). Le due artiste, che condivisero lo studio di San Giorgio alla Costa – già appartenuto a Stephen Haweis, marito della prima, trasferitosi in Australia – maturarono nuovi e fecondi contatti con l'avanguardia fiorentina, animata dalle presenze di Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti e Giovanni Papini. Tale contesto favorì il concreto avvicinamento delle due cosmopolite protagoniste all'ambiente futurista, conducendole a presentare alcune opere poetiche e pittoriche in occasione della mostra collettiva di respiro internazionale organizzata nel 1914 da Giuseppe Sprovieri presso la Galleria Futurista di Roma.

Lo spartiacque rappresentato dalla Grande Guerra è affrontato da Ester Rizzo attraverso il tema, più volte indagato dall'autrice, del pacifismo femminile in Italia, segno, nel contesto socio-politico della

Penisola, di adesione a rivendicazioni politiche che comprendevano anche la battaglia per il suffragio universale. Il terreno di ricerca, ricostruito mediante la lettura di carte d'archivio del biennio 1916-1918, è la Sicilia, un contesto particolarmente complesso e delicato rispetto alla condizione femminile. Le posizioni espresse dalle donne delle provincie di Caltanissetta, Trapani, Palermo, Siracusa e Catania furono oggetto di dure repressioni e di una pervasiva censura, circostanze che comportano ancora oggi, nell'intento di costruire una storia bellica non riconducibile al solo punto di vista maschile, una difficoltà accresciuta: quella di lavorare prevalentemente su frammenti e testimonianze provenienti da fonti indirette.

È figura cronologicamente trasversale, per la lunga parabola biografica che abbraccia il periodo precedente e concomitante alle due Guerre mondiali, Käthe Kollwitz (1867-1945), artista versatile che si dedicò alla scultura, alla pittura e, soprattutto, alle pratiche incisorie, coniugando alla passione creativa una costante militanza politica. Questa è la chiave di lettura – già condivisa dalla storiografia – proposta da Andrea Spiriti, che analizza in particolare alcuni cicli all'acquaforte e xilografici di tematica sociale, ricchi di rimandi alla cultura fiammingo-tedesca rinascimentale e realizzati dall'autrice fra gli anni Novanta dell'Ottocento e il 1920. In questa fase, Kollwitz transitò dal socialismo umanitario al comunismo russo, nella declinazione trotzkista, scelta che influenzò profondamente sia i suoi orientamenti tematici, sia le sue modalità espressive.

Un'analoga periodizzazione può essere applicata alla ricca panoramica sulle vicende – in questo caso tutte italiane e con un baricentro lombardo – delle sorelle Dalla Pergola, ricostruite da Chiara Milani. La studiosa, che da tempo indaga la storia professionale delle tre donne, profondamente unite sul piano affettivo ed esistenziale, si è avvalsa della minuta analisi del fondo documentario donato da Amelia Della Pergola (1886-1977) alla Biblioteca Civica di Como, in memoria del marito, lo scrittore e saggista Massimo Bontempelli, nato nella città lariana. Figlie di un banchiere anconetano di origini ebraiche, Ada (1876-1961), la già citata Amelia ed Emma (1889-?) condivisero la passione per la scrittura e per l'attività letterario-teatrale, attraverso le quali traspare spesso un afflato emancipazionista che le spinse, pur tra alterne vicende e nonostante le discriminazioni legate alla loro

appartenenza religiosa, a coltivare con determinazione le rispettive carriere e i propri progetti culturali.

È invece una riflessione incentrata sulla possibilità di parlare di "arte femminile" nel Ventennio quella proposta da Rosanna Carrieri. Muovendo dalle indagini già condotte, in particolare da Claudia Salaris, sulle artiste futuriste, l'autrice approfondisce le presenze femminili nel contesto di Novecento italiano – al di là del ruolo, più volte rilanciato, di promotrice del gruppo svolto da Margherita Sarfatti (1880-1961) – richiamando i nomi di Erma Bossi (1875-1952), Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977) e Paola Consolo (1908-1933), insieme alla ricezione delle loro opere da parte della critica e della stampa contemporanee. Proprio dall'analisi delle espressioni e dei lessici adottati – a partire da studiose d'arte come Maria Luisa Gengaro (1907-1985) o dalla presidente dell'Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate, la matematica Maria Castellani (1896-1985) – emerge una realtà complessa e stratificata, in cui si intrecciano questioni di genere, politica e cultura. Tale quadro sfociò in un'azione promossa dal governo fascista, volta a vigilare, gestire ed eterodirigere la creatività femminile attraverso associazioni, corporazioni e l'inserimento negli eventi espositivi, senza tuttavia intaccare i fondamenti di un ordine patriarcale e autoritario, né favorire realmente lo sviluppo di un'arte delle donne.

Fra il terzo e il quarto decennio del Novecento – con proiezioni fino agli anni Sessanta – si collocano due casi di studio che hanno come sfondo la città di Como e un riferimento importante nella figura dell'astrattista Carla Badiali (1907-1992). All'artista, riscoperta negli ultimi decenni grazie al catalogo generale curato nel 2006 da Luigi Cavadini, è dedicato il contributo di Giorgia Gastaldon, che si concentra sull'attività autonoma della pittrice fra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, quando aprì un *atelier* nel capoluogo lariano con finalità imprenditoriali nel settore del disegno tessile e prese parte a importanti eventi espositivi, tra cui le Quadriennali romane del 1939 e del 1943 e la Biennale di Venezia del 1942. Nonostante l'impegno professionale, la partecipazione al cenacolo intellettuale del Gruppo Como – attento ai linguaggi delle Avanguardie europee, ancora poco diffusi in Italia – e i riconoscimenti ottenuti, Badiali dovette confrontarsi con i vincoli e le contraddizioni della re-

altà borghese cui apparteneva, in particolare per quanto riguardava la gestione familiare.

La figura dell'artista originaria di Novedrate entra a pieno titolo anche nel saggio di Alessandra Casati, volto a delineare una panoramica dei cambiamenti del ruolo femminile nella produzione serica comasca tra Ventennio e Dopoguerra, oggetto d'indagine della studiosa anche nell'ambito del progetto PNRR NODES, che annovera tra i partner l'Università degli Studi dell'Insubria. Badiali, come poc'anzi ricordato, si affermò sin dagli esordi anche come apprezzata designer di tessuti, un ambito di attività celebrato, nel 2007, da una mostra della Fondazione Antonio Ratti di Como, che ne ha messo in luce la rilevanza soprattutto nel secondo dopoguerra, quando l'artista collaborò con case di moda di fama internazionale – da Chanel a Dior a Givenchy. Queste stesse *maison*, tuttavia, da tempo si avvalevano delle sete prodotte in area lariana, parte delle quali erano dovute alla creatività di un'altra designer, la svizzera Andrée Brossin de Méré (1915-1987), attiva presso le Filande e Tessiture Costa. A queste esperienze si affiancarono, a partire dagli anni Venti del Novecento, le prime realtà della moda italiana, in cui donne di diversa formazione ed estrazione sociale ebbero l'opportunità di affermarsi come sarte e modiste: dalle Sorelle Fontana (Zoe, 1911-1979; Micol 1913-2015; Giovanna, 1915-2004) a Elvira Leonardi Bouyeure, *alias* Biki (1906-1999), sino alle fondatrici della casa di moda Carosa, prima fra tutte la principessa romana Giovanna Caracciolo Ginetti (1910-1983).

Ha origine alla fine degli anni Trenta, prosegue nel tumultuoso periodo della Resistenza partigiana, e si proietta per oltre un trentennio nella seconda metà del XX secolo, la vicenda artistica e umana di Carmelina Piccolis (1923-2001), indagata da Lisa della Volpe, che nella primavera del 2024 ha curato un'esposizione monografica dedicata alla scultrice torinese. Nota nel capoluogo subalpino – e non solo – per il problematico rapporto con l'eclettica e carismatica personalità dell'architetto Carlo Mollino, Piccolis fu definita da Gio Ponti «un Martini dopo Moore». Il saggio, pur tracciandone l'intero percorso biografico, pone l'accento sugli anni Sessanta e Settanta e, in particolare, sulla mostra che le dedicò la Galleria Franzp nel 1970. In quell'occasione, nelle grafiche come nelle sculture in gesso raffiguranti parti anatomiche femminili, avvolte in fogli di cellophane e sospese, si rifletteva l'adesione dell'artista ai grandi temi sociali del

tempo: dal divorzio all'aborto, fino ad altre battaglie del movimento femminista.

Coetanea di Piccolis, benché attiva in un contesto del tutto diverso, fu l'archeologa, antropologa e linguista lituana naturalizzata statunitense Marija Gimbutas (1921-1994), il cui impegno per un approccio interdisciplinare alla preistoria europea è tuttora oggetto di discussione. Il suo inserimento negli atti del convegno, con il contributo di Martina Paganini, si motiva alla luce delle innovative teorie sulla diffusione, presso varie popolazioni pre e protostoriche europee ed extraeuropee, del culto di una Dea Madre datrice di vita, di morte e di rigenerazione, personificata in una figura femminile caratterizzata da precisi tratti evocativi della fertilità, come attestano le celebri *Veneri* steatopigie del Paleolitico superiore rinvenute a Willendorf e a Lespugue. Le tesi di Gimbutas, contestate dalla comunità scientifica internazionale negli anni Cinquanta e Sessanta – anche sul piano della credibilità della studiosa in quanto donna – sono oggi in parte rivalutate e hanno lasciato una duratura eredità culturale.

La fase più intensa dell'artivismo italiano, coincidente con la seconda ondata femminista, è esaminata in diversi contributi, a partire da quello di Mariadelaide Cuozzo dedicato a Maria Padula (1915-1987) e al collettivo Nuova Identità di Napoli, attivo fra il 1976 e il 1979 e già oggetto di precedenti lavori della studiosa. Attraverso l'analisi delle carte d'archivio di Giuseppe Antonello Leone e della pittrice, scrittrice, docente e attivista lucana – autentica personalità trainante del gruppo – si ricostruiscono l'intensa biografia e, insieme, le vicende del sodalizio. Diversamente da molti altri, esso non fu composto esclusivamente da donne: vi prese parte, tra gli altri, il marito della Padula, autore di numerosi materiali grafici, talora di taglio umoristico, incluso il provocatorio logo del collettivo. Fondamentale si rivelò il rapporto dell'artista – che aveva sperimentato la marginalità da molteplici prospettive, a partire dalla formazione in contesti periferici rispetto ai centri della vita culturale nazionale – con le strutture locali dell'Unione Donne Italiane (UDI), di cui fu figura apicale nella sezione dei Colli Aminei. Secondo una prassi condivisa da molti gruppi dell'epoca, i tre anni di attività furono contraddistinti da un'intensa stagione di mostre, dibattiti e spettacoli teatrali che coinvolsero varie protagoniste del femminismo partenopeo, accomunate da una visio-

ne in cui arte, società, rivendicazioni di genere, diritti delle donne e politica risultavano inscindibilmente connesse.

Maria Teresa Ferrara si sofferma sull'attività dei gruppi per il salario al lavoro domestico, che ebbero in Padova il loro centro propulsore, fulcro dell'indagine, dove il Comitato – che comprese anche forme di espressione artistica e musicale – avviò la propria esperienza nei primi mesi del 1974. Spicca, in particolare, la figura di Mariarosa Dalla Costa (Treviso, 1943), teorica militante, docente universitaria e autrice, nel 1972, di *Potere femminile e sovversione sociale*, che insieme ad altre attiviste di provenienza internazionale, quali Silvia Federici (Parma, 1942), Selma James (Brownsville, Brooklyn, 1930) e Brigitte Galtier (Parigi, 1951), aveva dato origine all'esperienza di Lotta Femminista. Il movimento, accolto con favore, si estese ad altri centri veneti e ad alcune città dell'Italia centro-settentrionale – tra cui Trieste, Ferrara, Modena, Roma, Napoli e Pescara – e fra il 1975 e il 1977 pubblicò il periodico ciclostilato "Le operaie della casa", fonte di informazione e aggiornamento, ma anche di riflessione politica.

Nel fatidico 1974 ebbe anche origine, nella cucina dell'attivista e poi deputata radicale Adele Faccio (1920-2007), il collettivo milanese Le Pezze, presentato da Camila Paolino e analizzato nelle sue affinità e divergenze rispetto ad altre esperienze del periodo. Il nome del gruppo derivava da una poesia – divenuta manifesto programmatico – che trattava di donne e di pezze, o meglio di donne assimilate a pezze: scampoli di tessuto impiegati nelle attività legate alla sfera del lavoro riproduttivo e domestico, assunti come alter ego delle protagoniste femminili e simboli del loro sfruttamento. La tensione e l'invito alla ribellione contro tale condizione atavica trovarono espressione artistica soprattutto attraverso Diane Bond, Ester Marcovecchio e, in seguito, Mercedes Cuman. Lavoro emblematico fu la serie di *assemblage* intitolata proprio *Le Pezze* (1974–1975), realizzata con materiali di recupero e tessuti *trouvés* dipinti con acrilici e pastelli.

Sul multiforme fronte romano, Benedetta Susi propone l'esperienza della Cooperativa di Via del Beato Angelico (CBA), collettivo di otto artiste (Carla Accardi, Leonilde Carrabba, Annamaria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi) e tre critiche d'arte (Franca Chiabra, Teresa Montemaggiori, Eva Menzio) che fondarono il primo spazio espositivo nel cuore della capitale stabilmente gestito da donne. Tra il 1976 e il 1978, il

gruppo organizzò un programma volto a dare visibilità sia ad artiste emergenti e affermate, sia al recupero storico di figure a lungo dimenticate o mai adeguatamente valorizzate, a partire da quella – divenuta iconica per le mobilitazioni femministe – di Artemisia Gentileschi (1593-1654/56), assunta negli anni Settanta e Ottanta a modello di ribellione e autodeterminazione. Il contributo analizza nel dettaglio il calendario degli eventi della CBA, interrogandosi sull'effettivo peso della scelta separatista nella definizione di un artivismo femminile.

Con il saggio di Valeria Raho l'attenzione si sposta sul Gruppo Terra d'Otranto, unico collettivo di artiste attivo in Puglia tra la fine degli anni Settanta e la metà del decennio successivo. Sulla base di documenti d'archivio inediti, e soprattutto di testimonianze dirette, l'autrice ricostruisce la storia del sodalizio – composto da Anna Maria Massari (1929-1993), Rita Guido (Gallipoli, 1939), Rosamaria Francavilla (Pozzuoli, 1941), Marisa Romano e Pina Sparro – con sede principale a Lecce, ambiente culturalmente vivace anche grazie al movimento giovanile salentino. Avviato nel 1979 con la partecipazione a una collettiva a Firenze, il progetto, che raggiunse il proprio culmine con la presenza a Expo Arte 1983 a Bari, prevedeva la costruzione di una rete di sostegno intergenerazionale avente l'obiettivo, come per altri casi analoghi, di animare uno spazio di confronto e di sperimentazione che rispettasse e valorizzasse le diverse soggettività, promuovendone il lavoro.

Bilanciando memoria personale e sguardo critico-curatoriale, Manuela Gandini ricostruisce la biografia umana e professionale della madre, Milli (Emilia Irene Barozzi, 1941-2017), fondatrice nel 1974 – insieme a Mariuccia Secol e Mariella Tognola – del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese. L'attenzione dell'autrice si concentra, in particolare, sull'infanzia e giovinezza materna e sulla fase di massima intensità creativa e militante all'interno del collettivo, quando Gandini decise di sovvertire, concretamente e attraverso l'arte, il significato delle pratiche tradizionalmente affidate alle donne – come il cucito, la cucina e la pulizia di casa – teorizzando la cosiddetta "estetica del rifiuto", resa celebre dallo slogan "La mamma è uscita", che costituì il sostrato concettuale della serie della *polvere*: parole d'ordine e simboli femministi tracciati con le dita sulla pellicola di pulviscolo depositata su mobili e suppellettili di casa. Conclusasi l'esperienza di "Immagine" nel 1988, Milli Gandini si dedicò con successo, nella Mi-

lano a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta, all'attività di gallerista e di animatrice di spazi e salotti culturali, completando così un percorso intenso e variegato.

Il dinamico capoluogo lombardo della fine degli anni Ottanta è anche il punto di partenza della ricerca di Angela Maderna, dedicata alla ricostruzione – su fonti inedite – e al commento degli esiti del convegno *12 al 2000. Donna Arte*, promosso da Fernanda Fedi nel 1988, esattamente un decennio dopo l'evento pionieristico che presta il titolo anche a questo volume. Classe 1940, artista visiva e figura di spicco dell'attivismo femminista sin dagli anni Sessanta, nonché brillante organizzatrice culturale, Fedi raccolse, fra il 3 e il 4 dicembre, decine di artiste italiane ed europee, insieme a una rappresentanza del National Museum of Women in the Arts di Washington, che presentarono una serie di proiezioni video; al loro fianco, intervennero numerose personalità del sistema dell'arte italiano: da Mirella Bentivoglio (1922-2017) a Vincenzo Accame; da collezionisti della caratura di Giuseppe Panza di Biumo a docenti universitarie come Rossana Bossaglia (1925-2013). L'analisi delle registrazioni degli interventi e delle reazioni della stampa contemporanea consente di tracciare un bilancio dei profondi mutamenti intercorsi dalla fine degli anni Settanta, segnati dal progressivo superamento degli approcci separatisti a favore di un'emancipazione fondata sull'integrazione e sulla parità, ma non priva del rischio di oscurare l'effettivo riconoscimento di una creatività femminile autonoma.

Dal contesto dell'artivismo italiano fra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta, alcuni contributi spostano l'attenzione all'ambito internazionale. Daniele Panucci offre una panoramica sulla Body art degli anni Sessanta, intesa come momento di profonda riflessione sull'uso del corpo – in particolare di quello femminile – quale forma privilegiata di espressione artistica. L'analisi prende avvio dalle performance con modelle di Yves Klein e Piero Manzoni, per soffermarsi poi sulle posizioni dell'artista visiva Rosemary Mayer (1943-2014), che elevava il proprio corpo a strumento espressivo ideale. Sull'onda del riconoscimento del ruolo esercitato dalla creatività femminista degli anni Sessanta e Settanta nella ridefinizione della corporeità – al contempo soggetto e oggetto – l'autore passa in rassegna alcune delle maggiori esperienze maturate negli Stati Uniti nello stesso periodo, da Yōko Ono (Tokyo, 1933) a Marina Abramović (Belgrado, 1946), ponendo

particolare enfasi sul rapporto con il pubblico e sulla nudità come mezzo di autodeterminazione. Il percorso si chiude con un esempio paradigmatico di *reenactment* di una serie storicizzata di performance: *Tapp-und Tastkino* di VALIE EXPORT (1968-1971), pseudonimo di Waltraud Lehner (Linz, 1940), riproposta nel 2016 a Düsseldorf, Amsterdam e Londra dalla modella e artista svizzera Milo Moiré (Luzern, 1983).

Un focus sull'esperienza artistica delle donne iraniane – radicata in una società patriarcale le cui origini affondano nello Zoroastrismo e nell'Islam – è offerto da Farian Sabahi, giornalista e studiosa della storia e della cultura del Medio Oriente, con particolare attenzione al proprio paese d'origine. Dopo una rassegna degli studi accademici dedicati alle questioni di genere nel mondo islamico e una necessaria contestualizzazione storica dell'Iran, che ebbe nella rivoluzione khomeinista del 1979 uno snodo cruciale con pesanti limitazioni sulla condizione femminile, il contributo si concentra sulla situazione contemporanea, salita alla ribalta delle cronache internazionali dopo la sospetta morte di Mahsa Jina Amini nel 2022. In una realtà tanto complessa quanto contraddittoria, le diverse espressioni artistiche sono spesso intese come forme di autentica resistenza, sia per le artiste attive in patria, sia per quelle della diaspora, come testimoniano i lavori della poetessa Forugh Farrokhzad (1934-1967) e della fotografa, regista e artista visiva Shirin Neshat (Qazvin, 1957).

Marca il passaggio alla terza ondata femminista lo scritto di Alena Grigorash, dedicato all'impiego dell'alfabeto come *medium* artistico verbo-visuale nella ricerca della statunitense Joyce Cutler-Shaw (1932-2018), docente in vari atenei californiani, che ne ha sperimentato le potenzialità in molteplici forme: dall'installazione al libro; dalla scultura alla performance. Fin dagli esordi, Cutler-Shaw si è distinta nell'ambito della Poesia visiva, orientata a esplorare i nessi fra linguaggio e arte. In questo contesto, a partire dal 1987, si collocano gli *Alphabet of Bones*, una sorta di neolingua calligrafica immaginaria costruita a partire dai disegni delle ossa delle zampe del piccione viaggiatore, assunta come codice, immagine e rappresentazione. Una scrittura che si trasforma in poesia e affascina per la sua armonia segnica, evocando al contempo scheletri e reperti fossili rinvenuti in natura e analizzati da medici e archeologi.

Le sperimentazioni della Poesia visiva sono indagate anche nel saggio di Simona La Neve, che propone una serie di casi emblematici, contestualizzando il tema a partire dalle sue origini tardo ottocentesche, ma concentrandosi soprattutto sulla fase compresa fra gli anni Settanta e l'attualità, e assumendo come presupposto il potere della parola quale strumento di liberazione identitaria. Occupa una posizione privilegiata la rassegna *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio in occasione della Biennale di Venezia del 1978, riletta alla luce del testo critico di Anna Oberto (Ajaccio, 1934) e di alcuni lavori presentati in quella storica *kermesse*. Ulteriori approfondimenti sono dedicati alle opere calligrafiche della tedesca naturalizzata italiana Irma Blank (1934-2023) e alla performance di Martha Rosler (Brooklyn, 1943), *Semiotics of the Kitchen* (1975). L'ultima parte del contributo sposta l'attenzione sulla ricezione museale di questa linea di ricerca, aprendo l'analisi a una riflessione più ampia sul potere politico della scrittura e dei segni, fino alle odierne sperimentazioni *queer* e inclusive, intese come strumenti di partecipazione e di rivendicazione civile.

Si addentra negli anni Novanta, con proiezioni sulla contemporaneità, il saggio di Floriana Savino, che muove dall'opera fotografica *Suit* (1992) della statunitense Lorna Simpson (Brooklyn, New York, 1960), letta attraverso le parole evocative della scrittrice e giornalista Maria Rosa Cutrufelli (Messina, 1946), per interrogare le rappresentazioni di genere e le implicazioni identitarie connesse al corpo femminile afroamericano. Prende così avvio un percorso che, intrecciando scrittura e arti visive, riconosce nella creatività una forma di resistenza capace di incrinare le fondamenta dell'antico retaggio patriarcale, aprendo spazi di autodeterminazione e libertà. In tale prospettiva si colloca il contro-monumento *site-specific Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria* (2017) della colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958), realizzato con il contributo di donne sopravvissute alle violenze del conflitto colombiano e concepito come spazio vivo di memoria collettiva. L'analisi, che si nutre delle riflessioni di Virginia Woolf (1882-1941), Rebecca Solnit (Bridgeport, 1961), Letizia Battaglia (1935-2022) e Nino Gennaro, illumina l'urgenza di un'arte che, coniugando fragilità e tenacia, restituisca voce a soggettività a lungo silenziate e riaffermi con forza il diritto di essere sé stesse.

Lisa Sanguineti concentra l'attenzione su alcuni casi esemplari di attivismo artistico del secondo millennio che intrecciano prospettive decoloniali e femministe, combinando spunti teorici e letture critiche. Attraverso la tecnica pittorica tradizionale del *kamasan* e il ricorso a soggetti tratti dalla mitologia induista, l'indonesiana Citra Sasmita (Tabanan, Bali, 1990) smaschera gli stereotipi radicati nella cultura balinese e denuncia le logiche patriarcali che la permeano. La *visual artist* olandese di origini surinamesi Patricia Kaersenhout (Den Helder, 1966), assumendo invece posizioni critiche nei confronti della seconda ondata femminista, rivisita opere-simbolo come *The Dinner Party* (1979) di Judy Chicago (Chicago, 1939) nella sua performance *Guess who's coming to dinner too* (2017), proponendo un femminismo intersezionale volto a decolonizzare la mentalità e la storia dell'arte occidentali. Infine, l'italo-senegalese Binta Diaw (Milano, 1995), con le sue installazioni *site-specific* realizzate con materiali eterogenei – dal terriccio ai capelli sintetici utilizzati per le extension – affianca la questione migratoria alle istanze del femminismo contemporaneo.

Cruciale nella contemporaneità è il nodo della discriminazione e della violenza di genere diffuse attraverso il web, analizzato da Paola Biavaschi, giurista e delegata all'Uguaglianza di Genere e alle Pari Opportunità dell'Università degli Studi dell'Insubria. Il contributo affronta questa delicata tematica attraverso il filtro degli stereotipi che, anche storicamente, hanno gravato sulle figure femminili impegnate nelle professioni liberali, nelle arti e, più in generale, nei settori a forte componente creativa, mettendo in luce quanto tali schemi pregiudiziali abbiano inciso – sul piano personale e reputazionale – anche in assenza di violenza fisica. L'indagine, radicata in una prospettiva di lunga durata che va da Artemisia Gentileschi alle più recenti campagne europee di prevenzione, sottolinea come i linguaggi dell'arte e della comunicazione possano costituire, al tempo stesso, veicolo di *tópoi* sessisti e risorsa di emancipazione. In questa ambivalenza si colloca la sfida educativa e culturale, decisiva per un effettivo avanzamento verso la parità di genere. Particolare attenzione è dedicata alle difficoltà di individuare le minacce veicolate dal linguaggio e dalle immagini circolanti online, con puntuali rimandi al quadro normativo europeo vigente in materia di contrasto a tali forme di aggressione.

Il vivace dibattito internazionale odierno sui linguaggi inclusivi e di genere è oggetto dello scritto di Paolo Nitti, studioso che da tempo si

dedica al tema dell'uso sessista e discriminatorio delle lingue e che ha recentemente curato il *Vocabolario di studi di genere* (Franco Cesati Editore, Firenze 2025). Il saggio esplora, in particolare, la possibile dialettica scientifica tra *gender studies* e linguistica, ripercorrendone lo sviluppo a partire dagli anni Sessanta del Novecento e mettendo in evidenza le criticità di ricezione nel contesto italiano, anche alla luce delle posizioni assunte dall'Accademia della Crusca. Un *focus* specifico è riservato alle aree in cui l'interazione risulta più feconda – dall'etnolinguistica alla linguistica educativa e glottodidattica – e alle oscillazioni che hanno marcato, nell'ultimo decennio, gli orientamenti dell'Accademia fra aperture e resistenze, segnando la natura ancora controversa di questo "matrimonio impossibile".

Chiudono la raccolta i contributi di due artisti. Francis Sosta, performer e ricercatrice transdisciplinare attiva fra Berlino e l'Italia, privilegia la pratica performativa e l'installazione audiovisiva per veicolare una riflessione sull'immaginario mitopoietico muliebre che, attraverso la centralità dell'acqua, rilegge archetipi antichi – dalla Grande Madre a Venere – da una prospettiva in cui corpi liquidi e figure femminili si configurano come simboli di potere e di contrasto alle logiche egemoniche patriarcali. Punto di partenza è l'illustrazione dei presupposti teorici – in particolare il paradigma idrofemminista di Astrida Neimanis – che innervano *Like a Whisper Do Not Scream* (2023), opera processuale presentata in versioni *site-specific* in diversi contesti performativi e installativi, in cui corpo, suono e video si intrecciano a partire dalla ricerca sul culto preistorico delle acque in Sardegna. Oltre alla sensibilizzazione ecologista sull'acqua come risorsa vitale e insostituibile, Sosta ne valorizza la dimensione simbolica e politica, assumendo i "corpi d'acqua" come agenti di resistenza e rigenerazione. In questa prospettiva, l'opera dialoga tanto con le cosmologie della Dea Madre quanto con il femminismo riturale e mistico di collettivi come Le Nemesiache, chiamando in causa anche le contronarrazioni postumane evocate da Donna Haraway (Denver, 1944) nel *Manifesto Cyborg* (1985). Ne risulta una costellazione mitopoietica in cui l'acqua diventa *medium* di emancipazione, luogo di nascita e rinascita, ma anche spazio transcorporale di lotta contro le oppressioni patriarcali e le crisi della contemporaneità.

Sergio Racanati ha costantemente orientato la propria ricerca artistica verso una dimensione insieme umana e politica, interrogando

le disuguaglianze attraverso i linguaggi del film, della performance, dell'installazione e del suono. In sintonia con uno dei nuclei ispiratori del convegno *Donna Arte Società*, l'artista presenta il cortometraggio *MARIUCCIA* (16', 2024), dedicato a Mariuccia Secol – nata a Castellanza nel 1929 e tra le fondatrici del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese – figura esemplare della congiunzione tra impegno artistico e civile. L'opera, esposta per la prima volta ad Arte Fiera di Bologna nel 2024 e successivamente proiettata durante il convegno a Villa Toeplitz, si configura come un documento poetico-politico: attraverso la voce e la memoria della protagonista, colta negli spazi intimi della sua abitazione e ripresa secondo i codici filmici tipici di Racanati (inquadrature ravvicinate, sfocature, dettagli), il film ricostruisce l'esperienza di Secol negli anni Settanta, quando rivendicava il riconoscimento del valore della donna in quanto tale, al di là dei ruoli socialmente imposti di figlia, moglie e madre. Particolare rilievo assume la rievocazione delle lotte collettive, animate dall'unione di donne di età, esperienze e percorsi diversi, come la mobilitazione di Verona dell'ottobre 1975, in concomitanza con il processo per stupro di Cristina Simeoni, vicenda alla quale solo nel 2022 è stato dedicato un volume da Nadia Maria Filippini, docente all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Oltre alla sistematizzazione cronologica, pensata per agevolare la consultazione dei testi, dalla lettura trasversale dei contributi emergono ulteriori fili conduttori tematici. Come prevedibile, data l'esplicita volontà di ricordare e valorizzare il ruolo paradigmatico del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, numerosi saggi richiamano direttamente in causa il sodalizio e la sua fitta rete di relazioni in Italia, oppure si concentrano su esperienze affini maturate a Napoli, Milano, Padova, Roma e in Puglia (Cuozzo, Ferrara, Paolino, Susi, Raho). Non mancano, inoltre, letture appassionate che restituiscono aspetti e retroscena poco noti delle personalità delle fondatrici della formazione varesina, Milli Gandini e Mariuccia Secol (Gandini e Racanati).

Più in generale, eventi come la Biennale di Venezia del 1978 e figure centrali del neofemminismo italiano – da Carla Lonzi (1931-1982) a Mirella Bentivoglio e Lea Vergine (1936-2020) – costituiscono un *fil rouge* che attraversa molteplici contributi e, al contempo, attestano il grado di approfondimento raggiunto negli ultimi decenni dalla ricerca sull'artivismo degli anni Sessanta e Settanta.

Considerando nuovamente il territorio insubre, destano particolare interesse quegli scritti (Milani, Gastaldon, Casati) che pongono l'accento sulla vivacità culturale, al femminile, di Como nella prima metà del Novecento e, in particolare, nel periodo fra le due guerre. Un contesto che la storiografia ha tradizionalmente indagato soprattutto sul versante maschile, con riferimento all'astrattismo pittorico di Mario Radice e Manlio Rho e al razionalismo architettonico di Giuseppe Terragni.

Meno scontate convergenze si raccolgono intorno alla più volte evocata figura dell'archeologa Marija Gimbutas, fondatrice dell'archeomitologia, che, oltre a costituire oggetto di un contributo specifico (Paganini), funge da riferimento teorico anche per approcci antropologici e filosofici di più ampio respiro (Biavaschi, Sosta).

Senza alcuna pretesa di esaustività, il volume propone, attraverso l'analisi di casi specifici e di questioni più generali, un percorso che abbraccia oltre un secolo e mezzo di storia. I saggi, spesso sostanziati da ricerche d'archivio o su materiali visivi inediti, intendono offrire un apporto originale alla definizione – inevitabilmente plurale e sfaccettata – di *artivismo*, che intreccia, nello spazio sociale, militanza civile e creatività dell'universo femminile.

Laura Facchin e Massimiliano Ferrario
Università degli Studi dell'Insubria

CHIEDERE ALL'ARTE «IL MEZZO DI VIVERE INDIPENDENTI». EDUCAZIONE, ISTRUZIONE, PROFESSIONALIZZAZIONE E LAVORO: DIVENTARE ARTISTE IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Michela Morelli[1]

This paper presents previously unpublished and lesser-known sources—including essays on the women's question, art criticism, and women's magazines and newspapers—in order to elucidate the context in which the earliest advances of women in Italy's artistic professions emerged, alongside the social, cultural, and material challenges inherent in such progress.
Beginning with an analysis of Virginia Tedeschi Treves's *Le donne che lavorano* (1916) and the perspectives of critics, artists, and intellectuals gathered at the 2nd International Women's Fine Arts Exhibition in Turin (1913), as published in the journal *La Donna*, this essay retraces the preceding decades to reveal, for the first time, a pioneering Italian initiative aimed at providing young women with serious artistic training: the school founded in Florence in 1871 by the Swiss-Italian painter Anna Fries.

Keywords: Female education, Women's Art School, Artistic professions, Female art, Women's journalism.

Fra le arti nobilissima è la pittura, che si potrebbe dire l'arte degli angeli. Io la credo quindi adattissima alla donna […]. Potremmo allora essere sicuri che il numero delle donne che, essendo nate ricche, vivono di desiderii e di noia, sminuirebbe di molto. […]

Intendimento della nostra Pittrice si è quello di perfezionare l'educazione della donna, educazione in Italia trascuratissima, coltivare la mente, formare il cuore, somministrando con l'arte un mezzo di onesto guadagno alle povere, ed un utile ornamento della vita alle ricche[2].

Ma il male è che la donna finora non è stata abituala a conoscere il valore del tempo, e tutte abbiamo sulla coscienza di averne sciupato

> tanto, cosa che non accadrà quando avremo imparato a far cose buone e il nostro lavoro ci potrà dare qualche godimento o venir pagato a contanti[3].

Il quarantennio che divide gli anni Settanta dell'Ottocento dalla Prima Guerra Mondiale in Italia è notoriamente un periodo cruciale per la storia dell'istruzione e del lavoro femminili[4] e l'ampio dibattito connesso a questo argomento spesso si concentrò sul cercare di precisare quali delle professioni un tempo esclusivo appannaggio di uomini dotati di un'istruzione superiore, o comunque avanzata dal punto di vista tecnico e professionale, potessero in futuro aprire anche alle donne la strada verso una degna emancipazione economica e, tra queste figureranno anche quelle artistiche.

I più accorti protagonisti del dibattito infatti, nel futuro affermarsi della donna in tale settore scorgevano non una mera occasione di espressione individuale dall'esito incerto ma, al contrario, una concreta possibilità di occupazione lavorativa, da perseguire però con giudizio e dedizione al fine di raggiungere non necessariamente una grande affermazione in un ambito lavorativo ad alti livelli ritenuto particolarmente competitivo anche per l'uomo, ma una degna indipendenza che potesse passare per una corretta formazione e un'oculata scelta in termini di specializzazione, sfruttando anche i nuovi settori che la progressiva industrializzazione metteva a disposizione delle professioni artistiche: le arti applicate e industriali e la grafica editoriale. Ciò implicava però anche una significativa rielaborazione dell'educazione femminile dal punto di vista intellettuale e culturale, del gusto e della maturazione caratteriale, nella consapevolezza che per una donna, le dinamiche e gli ambienti lavorativi tipici delle professioni artistiche, differivano significativamente da quelli alla quale la preparavano la tradizionale educazione familiare e il frequente isolamento domestico. La richiesta di una seria attenzione alla formazione e professionalizzazione artistica femminile, lontana da un fatuo e deleterio dilettantismo, divenne dunque anche nel mondo dell'arte il perno per rafforzare e concretizzare nuove prospettive di impiego per le donne.

Questo è quanto si evince anche da un volume edito nel 1916 che per completezza, profondità e attenzione all'attualità nazionale e internazionale è da considerarsi un testo fondamentale per conoscere gli sviluppi del dibattito attorno al lavoro femminile tra Ottocento e

primo Novecento in Italia: *Le donne che lavorano* di Cordelia, pseudonimo letterario di Virginia Tedeschi Treves (1849-1916)[5]. Durante la sua lunga carriera di direttrice e collaboratrice di riviste femminili l'autrice milanese[6] si era confrontata ripetutamente con tematiche legate all'emancipazione e alla professionalizzazione delle donne, e non di rado, inizialmente, da posizioni moderate e tradizionaliste che mettevano al centro dell'«operosità femminile» la casa e l'ambiente domestico[7]. Ma in quella destinata a essere la sua ultima pubblicazione, Cordelia affronta con «nuove convinzioni»[8], emancipazioniste e vicine a sollecitazioni di matrice socialista, un argomento ormai ai suoi occhi imprescindibile della contemporaneità: la necessità di un lavoro femminile diffuso, tutelato e foriero di riconoscimento sociale, soprattutto al di fuori delle mura domestiche.

Così nel capitolo dedicato a *La donna nella pittura e nella scultura*[9], Cordelia punta l'attenzione sull'importanza della formazione e della professionalizzazione riconoscendo come in mancanza di consuetudine con queste *moderne* possibilità, per la donna fosse ancora difficile affermarsi nel campo delle arti:

> È naturale che ci voglia molto tempo prima che la donna possa raggiungere certe altezze, dove giungono raramente anche gli uomini. Per troppi secoli è stata tenuta in soggezione e lontana dal mondo; sempre rinchiusa fra le pareti domestiche, è soltanto da pochi anni che venne ammessa a frequentare le scuole d'arte, le accademie, i musei; se la sua arte viene in generale trovata ingenua, timida, è naturale; è così di tutto quello che è giovane; non si può chiedere all'infanzia la sicurezza, il giudizio, l'abilità d'esecuzione che solo possono dare il lungo studio, la pratica e l'esperienza[10].

Per questa ragione è fondamentale per le artiste possedere una salda conoscenza tecnica, una buona capacità di espressione creativa fuori dalla pedissequa esecuzione o imitazione, e un'oculata coscienza degli ambienti lavorativi e di ciò che la loro frequentazione implica: mondanità, confronto assiduo, giudizio e disillusione, tutti aspetti destinati ad allontanare la donna dal tradizionale perimetro domestico e dai compiti a questo associato, compresa la cura dei figli. Compiti e oneri, questi ultimi, che necessariamente la svantaggiano rispetto a un uomo, non garantendo pari opportunità di competizione nel settore.

Di conseguenza, Cordelia sconsiglia la scelta di intraprendere una carriera nell'arte a chi non possegga volontà, consapevolezza e so-

prattutto capacità di autovalutazione, anche per evitare il discredito che il diffuso dilettantismo femminile – generato da una ingenua, scarsa coscienza dei propri limiti o, nel caso spesso di donne di condizione agiata, da un superficiale esercizio dell'arte come passatempo mondano – getta sulla figura della donna artista, alimentando così il pregiudizio maschile che, anche per paura di concorrenza, generalmente esclude per la donna una qualsiasi dignità professionale in campo artistico.

Cordelia prosegue quindi enucleando al lettore le caratteristiche della pittura, della scultura e delle arti applicate, descrivendo le necessità materiali connesse all'esercizio di tali professioni, come la configurazione degli spazi lavorativi e la difficoltà di impiego di certi materiali e tecniche, arrivando a concludere che, per un più ampio riconoscimento della donna nel settore e per una più sostanziosa remunerazione, funzionale a una progressiva emancipazione economica, anche in Italia convenga seguire l'esempio estero, dove in generale si riconosce una maggiore affermazione femminile nel campo delle arti, e sia necessario dunque aprirsi alle nuove professioni dell'arte, prima fra tutte la grafica, soprattutto industriale e editoriale:

> Un altro sbaglio è quello di credere che per aver un bel posto nell'arte ci sia bisogno di far dei quadri; per fortuna a quelle che si danno all'arte per chiederle il mezzo di vivere indipendenti, altre vie sono aperte, dove possono estrinsecare il loro gusto artistico e dove sicuramente trarranno maggior profitto che imbrattando tele, le quali difficilmente trovano compratori; cioè, dedicandosi all'arte industriale[11]. […] Vorrei che anche in Italia invece di tante imbrattatrici di tele, uscisse dalla schiera delle pittrici qualcuna che si dedicasse al bianco e nero, alle illustrazioni, arte più semplice ma vera arte e altrettanto difficile; perché il dar vita al soggetto senza l'aiuto del colore, se è cosa meno complicata richiede però un disegno più perfetto e maggior intensità di pensiero. Occorrono, è vero, per riuscir bene molte qualità naturali e studi speciali, ma è un lavoro che una donna potrà fare tranquillamente senza abbandonare la casa, senza aver bisogno di molto tempo, di molto spazio e condizioni di luce speciali; e nel tempo stesso potrà ricavarne molto profitto[12].

Le cosiddette arti applicate derivanti dal disegno per Cordelia non sono un semplice ripiego per la donna impossibilitata a imporsi tra i più alti ranghi artistici, ma una reale occasione, complementare e non per forza alternativa all'esercizio della pittura e della scultura, e una naturale continuazione di una profonda attitudine artistica femminile,

già storicamente espressa nel ricamo e nel merletto, e ora, grazie al progredire della tecnica e all'ampliamento del mercato, capace, con la grafica, di conferire anche affermazione e indipendenza, come nei casi, tra quelli citati dall'autrice, di numerose illustratrici americane impiegate nelle redazioni statunitensi e di Kate Greeneway, disegnatrice e scrittrice britannica, che guadagnò fama internazionale grazie alle sue originali e «inconfondibili illustrazioni della vita dei bambini fatte con tanta grazia e tanto spirito»[13].

Non è un caso che Cordelia nel 1916 citi modelli provenienti dalla tradizione artistica vittoriana e anglo-sassone e taccia, ad esempio, sul coinvolgimento femminile nell'avanguardia europea, ancora comunque prece e sostanzialmente rubricabile a fenomeno di nicchia. Ciò accade non soltanto perché a quelle date difficilmente erano penetrate certe istanze nei seppur aggiornati ambienti milanesi frequentati dall'autrice, ma anche perché in effetti, l'affermarsi del gusto preraffaellita e lo sviluppo delle *Arts and Crafts* nell'Inghilterra della seconda metà dell'Ottocento avevano realmente favorito il superamento di una rigida divisione nella gerarchia delle arti, incentivando lo sviluppo e il credito riservato alle arti applicate e all'illustrazione, e moltiplicando di conseguenza le possibilità di espansione del mercato e quelle di formazione, professionalizzazione e affermazione femminile nel settore, in un contesto socio-politico caratterizzato da forti frizioni al centro delle quali si ponevano anche le istanze femministe. Uno scenario che, a decenni di distanza, cominciava a configurarsi in modo similare anche in Italia settentrionale.

Molti dei temi discussi nel volume da Cordelia, infine, mostrano di essere direttamente influenzati da un interessante dibattito sull'arte femminile sviluppatosi nel 1913 in occasione della *II Esposizione internazionale d'Arte Femminile* di Torino sulle colonne della rivista promotrice dell'iniziativa, "La Donna"[14] e su altre prestigiose testate nazionali[15]. I diversi esponenti del contesto artistico e intellettuale torinese interpellati dalla rivista[16], salvo perentorie ma numericamente circoscritte negazioni e marginalizzazioni del ruolo femminile in arte a quello di musa o di accorta esecutrice di opere d'arte decorativa o applicata, riconoscevano alla donna la possibilità di far parte del mondo artistico indicando però le concrete difficoltà che questa avrebbe dovuto affrontare in un contesto dove, si era concordi, non

c'è possibilità di «distinguere secondo il sesso»[17]. Di queste istanze si fece lucido portavoce il pittore Giacomo Grosso che dichiarò:

> L'arte femminile non esiste, come non esiste quella maschile […]. Io non concepisco un'esposizione femminile […] o comunque specializzata. L'arte è arte e non ha né sesso né prerogative, non deve avere che una qualità: la libertà. Quando si supera la mediocrità […] si ha il diritto di esporre liberamente, perché il giudizio non può essere dato da un Aeropago di pochi eletti, ma dalla pubblica opinione. [*La donna può essere artista?* n.d.r.] sì, ma non come donna. Sarà puramente artista, se lo sarà. Perché […] la donna ha troppi ostacoli da superare. Può forse (e vuole?) la donna vivere come l'uomo da artista? Astrarre da tutto quanto è l'ambiente che la circonda, da tutte le sue preoccupazioni di donna e talora di madre, per gettarsi senza rimpianti, nel *gouffre* dell'arte? E vivere la vita diuturnamente preoccupata d'arte, fra artisti, una vita certo specialissima, diversissima da quella che la donna conduce nell'intimità serena del focolare, una vita talora fervida e sofferente? [*L'ambiente influisce* n.d.r.], e senza codesto non si riesce artisti di talento. L'arte si deve vivere ogni giorno, ogni ora ogni minuto, si deve respirare a pieni polmoni. Allora ci si forma una personalità, una caratteristica, una scuola nostra speciale, che non è né maschile, né femminile, ma che può essere scuola di uomo o di donna[18].

È proprio seguendo questi principi che un quarantennio prima, tra 1871 e 1872, Anna Susanna Fries (1827-1901), pittrice di origini svizzere allora residente da circa dieci anni a Firenze, diramò alla stampa europea l'annuncio del suo ambizioso e innovativo progetto: l'apertura a Firenze, di un'accademia femminile di arte ispirata all'allora consolidata realtà delle *Damenakademien* di Monaco[19]. L'iniziativa, ancora mai soggetta a ricerche approfondite, è tra le primissime di questo genere realizzate in Italia dove non esistevano programmi formativi in campo artistico specificatamente pensati per le donne.

Il progetto nacque dalla lunga esperienza di artista maturata dalla pittrice tra Svizzera, Germania, Olanda e Italia che la porterà a raggiungere una solida indipendenza economica tanto da permetterle di acquistare una casa propria a Firenze: Casa Pellegrina lungo il Mugnone, destinata a sede dell'accademia e del dormitorio delle allieve nel 1872[20]. Nata a Zurigo, Anna Fries era nipote di un pittore di storia, Henrich Freudweiler (1755-1795), e sin da giovane manifestò la volontà di intraprendere la carriera artistica, inclinazione però avversata dal padre che, come sovente all'epoca, «non voleva "vivere la vergogna di una delle sue figlie che si guadagna da vivere con una professione"»[21]. Tuttavia, intorno ai vent'anni cominciò la propria for-

mazione artistica a Zurigo per proseguire poi a Düsseldorf, Monaco e con diversi viaggi di studio in Italia e Francia. La prima attività in campo artistico la svolse a Zurigo, affermandosi come ritrattista e, dalla fine degli anni Cinquanta, in Olanda, dove realizzò anche alcuni dipinti e ritratti per la famiglia reale. Dall'inizio degli anni Sessanta si stabilì in Italia e cominciò a dedicarsi anche alla pittura di paesaggio (fig. 1). A Firenze ottenne importanti commissioni soprattutto nei circoli nobiliari russi e trovò la propria definitiva consacrazione nella pittura muraria eccellendo nella tecnica del graffito con la quale decorò le facciate dello stabilimento fotografico Schembosche in Borgo Ognissanti, di villa Schmitz (oggi Villa Aurora) a Careggi e quella della sua stessa casa lungo il Mugnone[22].

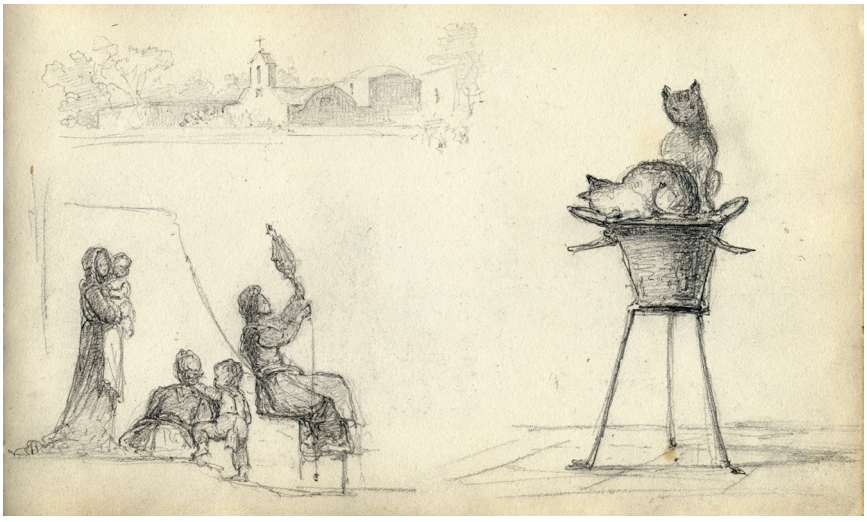


Fig. 1: Anna Susanna Fries, *März 1876*, in *Skizzenbuch der Anna Susanna Fries*, 1876, collezione privata.

Data la posizione sociale e professionale ormai consolidata, nel 1871 la pittrice si risolse a dar vita al progetto dell'accademia femminile d'arte mostrando una lucida coscienza dell'attualità del problema della formazione femminile. Il secondo annuncio alla stampa, redatto dall'artista in francese e diffuso nel febbraio 1872, infatti, dettaglia ulteriormente l'iniziativa lanciata nell'autunno del 1871 e inaugurata il primo novembre dello stesso anno già con sei allieve, numero che

la Fries intendeva raddoppiare in breve tempo per poi avviare una seconda tornata di corsi il 15 febbraio successivo.

La pittrice apre il programma richiamando subito la ragione centrale che ha motivato la sua proposta: «La necessità che si manifesta ovunque di migliorare l'istruzione della donna, per sviluppare nella maniera migliore le attitudini intellettuali e fornirle i mezzi per guadagnarsi da vivere con il lavoro delle proprie mani o con il proprio talento se i benefici della fortuna le fanno difetto» e pertanto fa appello al «sostegno da parte di tutti gli amici del progresso e della società civile», inquadrando così il progetto in un'evidente prospettiva di orientamento progressista[23] e presentandosi come una donna intenzionata a incidere con coscienza e pragmatismo in un processo di miglioramento già allora sentito come ormai inderogabile. L'orizzonte della Fries era dunque quello di operare attraverso un'azione concreta che, dalla sua patria d'elezione, fosse in grado di assumere una dimensione europea, attraverso la virtuosa riproposizione di modelli esteri e con l'obiettivo di creare nuove opportunità per il neonato Regno d'Italia e per le sue ricchezze artistiche e culturali. In relazione a quest'ultimo dato infatti, c'è da rilevare la volontà dell'artista di ammodernare e di conferire spessore anche, diremmo oggi, alle modalità di fruizione del patrimonio culturale italiano, sia per potenziali allieve autoctone che, con nuova coscienza, dal proprio retaggio culturale avrebbero potuto ricavare una risorsa da impiegare in una professione di nuova apertura alle donne, sia, per quelle straniere, aggiornando e allargando così le implicazioni e le potenzialità del tradizionale turismo legato al Grand Tour:

> Straniera per nascita a questa Italia, alla quale mi sento legata da un attaccamento profondo, vorrei intraprendere un progetto che possa darle piacere e onore.
>
> Tale mi sembra l'istituzione di un'accademia femminile di belle arti, destinata a formare, attraverso un buono e rigoroso studio, delle perfette artiste in qualsiasi ramo della pittura la loro particolare inclinazione le porti a scegliere.
>
> Se a Monaco, la piccola Atene tedesca, esista da qualche anno un'Accademia femminile per l'insegnamento del disegno e della pittura, frequentata da più di cinquanta allieve, vien da supporre che a Firenze, la splendida Atene italiana, l'affluenza in una simile istituzione sarà ancora maggiore[24].

All'accademia erano ammesse donne di ogni nazionalità che avessero già compiuto quindici anni e in possesso dei primi rudimenti di disegno[25]. Le lezioni erano tenute per la maggior parte da Anna Fries affiancata per i corsi di anatomia, prospettiva e pittura di paesaggio dai docenti dell'Accademia di Firenze[26] della quale la pittrice era «socia d'onore»[27]. In estate, le lezioni di paesaggio si svolgevano anche *en plein air*, mentre d'inverno, le allieve erano solite studiare soprattutto prospettiva all'interno dei monumenti fiorentini. Ogni allieva era incoraggiata a seguire le proprie inclinazioni con progetti didattici personalizzati che favorivano l'apprendimento, caso per caso, di tecniche o specifici generi pittorici. Dalle cronache si apprende che nel Natale del 1872 la Fries aveva raccolto i lavori delle allieve in una mostra[28] e pertanto, nel suo progetto didattico, era previsto anche il confronto diretto delle aspiranti pittrici con il pubblico, la critica e il mercato.

Le allieve erano per la maggior parte provenienti dalla Svizzera e dalla Germania e sebbene diversi periodici nazionali auspicassero la partecipazione anche di fanciulle italiane[29], non risulta ad oggi alcuna iscrizione di questo genere. I corsi ebbero luogo con continuità dal 1871 al 1875 e l'accademia arrivò ad ospitare contemporaneamente dalle 12 alle 20 allieve[30], tra queste nel 1873 le pittrici svizzere Clara von Rappard (1857-1912)[31] e Cäcilie Schumacher (1841-?)[32] e successivamente Betsy Meyer (1831-1912), negli anni Settanta dell'Ottocento residente a Firenze e in stretto contatto con Anna Fries (fig. 2)[33].



Fig. 2: Betsy Meyer, *Anna Fries. Malerin. in Florenz, 4 April 1877*, 1877, Zentralbibliothek Zürich, Meyer, Betsy Z 6 https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-50425 / Public Domain Mark.

La chiusura dell'accademia fu probabilmente determinata dai paralleli impegni lavorativi della pittrice svizzera che alla metà degli anni Ottanta, ormai quasi sessantenne, si trasferì a Sestri Levante dove, affetta da problemi di vista, abbandonò definitivamente la pittura. Nella cittadina ligure, tuttavia, a riprova del suo radicato impegno civile, la Fries si dedicò alla creazione di un grande centro di evangelizzazione valdese in Italia, per il quale operò fino alla morte nel 1901[34].

L'esperienza dell'accademia femminile d'arte di Firenze, la qualità ed eventuale rilevanza delle relazioni e delle ricadute che questa riuscì

a creare nel territorio e nello scenario artistico nazionale e internazionale, meritano quindi più approfondite ricerche anche in connessione a iniziative affini sviluppate nella stessa città in anni immediatamente successivi alla sua chiusura come ad esempio, nel 1880, l'apertura di studi per artiste proprio in via del Mugnone per iniziativa della pittrice americana Elizabeth Boott Duveneck[35].

Note

[1] Michela Morelli (1986) ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Perugia nel 2021 e attualmente è collaboratrice del Prof. Michele Dantini, docente di storia dell'arte contemporanea presso l'Università per Stranieri di Perugia, e responsabile in loco dei servizi del Circuito museale comunale di Perugia. Collabora con la redazione della rivista "Predella" e si occupa di saggi, mostre ed eventi culturali.

[2] Giulio Caranti, *La donna e la pittura,* in «Giornale delle donne» IV, 1872, 1 p. 15.

[3] Cordelia (Virginia Tedeschi Treves), *Le donne che lavorano*, Milano 1916, s.p.

[4] Nel 1875 il regolamento Borghi (Regio decreto, n. 2728 del 3 ottobre 1875, pubblicato sulla Gazzetta ufficiale del Regno il 22 ottobre 1875) formalizzava la possibilità per le donne di accedere all'istruzione universitaria alle stesse condizioni degli uomini, cfr. G. Gaballo, *Donne a scuola. L'istituzione femminile nell'Italia post-unitaria*, in «Quaderno di storia contemporanea», 2016, 60, pp. 115-140.

[5] Cordelia, *Le donne che lavorano, cit.*

[6] Non esiste uno studio approfondito sull'autrice, moglie dell'editore Giuseppe Treves e prolifica scrittrice, tra le principali autrici italiane di letteratura per ragazze e femminile. Per un profilo biografico S. Calabrese, *Tedeschi Treves, Virginia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* XCV, Roma 2019, consultato in edizione on-line.

[7] Cordelia, *Le donne che lavorano, cit.*, p. V. Posizioni espresse in particolare in Eadem, *Il regno della donna*, Milano 1879.

[8] *Eadem*, *Le donne che, cit.*, p. VIII.

[9] *Ivi*, pp. 149-163.

[10] *Ivi*, pp. 150-151.

[11] *Ivi*, pp. 157-158.

[12] *Ivi*, pp. 161-162.

[13] *Ivi*, pp. 160-161. Su Greeneway e l'educazione e professionalizzazione artistica femminile nell'Inghilterra vittoriana cfr.: J. Devereux, *The Making of Women Artists in Victorian England: The Education and Careers of Six Professional*, Jef-

ferson (NC) 2016.

[14] A proposito della mostra: F. Lombardi, *L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti (Torino, 1910-1911; 1913). Note su genere, arte e professione in Italia all'inizio del XX secolo*, in «Artl@s Bulletin», VIII, 2019, 1, 2, pp. 38-53.

[15] Di particolare interesse è l'intervento sul tema di Ugo Ojetti sulle colonne del «Corriere della Sera». Ojetti esclude la possibilità che esista un'arte femminile da opporre a quella maschile asserendo che in materia d'arte vadano applicati i medesimi criteri di giudizio di fronte all'opera. Per questo non avalla una mostra esclusivamente al femminile e non accetta che si giudichi con più clemenza un'opera malfatta solo perché l'autore è una donna, ritenendo anzi questa *premura* ingiuriosa per l'artista stessa. Il critico osserva poi come ancora sia comune considerare la donna una «zelante collaboratrice» dell'uomo «nel fondar famiglie» invece che una pittrice o scultrice e nota, dissentendo, come «quasi tutte le poche pittrici e scultrici illustri dei secoli passati e d'oggi» siano parenti di artisti, dando così a credere «che l'arte sia stata o sia per loro un'altra abitudine famigliare, presa per imitazione, […] per obbedienza, dal capo di casa, […] un'altra virtù domestica che sarebbe mancata in loro se il capo di casa fosse stato medico o agricoltore». In conclusione, il critico ammette la possibilità per la donna, in arte, di essere pari o superiore all'uomo, auspicando la fine di una separazione di genere che a suo vedere non ha ragione di esistere in questo campo; U. Ojetti, *Un'esposizione per signore sole*, in «Corriere della Sera», 23 maggio 1913, p. 3.

[16] Presero parte all'inchiesta: Cesare Bardavara di Gravellona, presidente della Pro Torino, gli artisti Leonardo Bistolfi, Luigi Calderini, Giorgio Ceragioli, Edoardo Rubino, Giacomo Grosso e, unica donna, la scrittrice e pedagogista Paola Carrara Lombroso; P. di Kerjean, *Un'inchiesta sulla nostra Esposizione d'Arte Femminile*, in «La Donna», 5 luglio 1913, pp. 29-33.

[17] *Ivi*, p. 32.

[18] *Ivi*, pp. 32-33.

[19] *Verschiedenes*, in «Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 10 novembre 1871, p. 5554 e *Varietà letterarie, artistiche e scientifiche. Un'accademia femminile a Firenze*, in «La Rivista Europea», I, 3, febbraio 1872, p. 575.

[20] L'anno precedente l'alloggio delle allieve era stato previsto in una «pensione svizzera» poco lontano dalla casa dell'artista; *Verischiedenes cit.*, p. 5555. L'iscrizione, comprensiva di vitto e alloggio, nel 1872 costava 120 franchi; *Varietà letterarie, artistiche e scientifiche cit.*, p. 575.

[21] A.H., *Biographien*, in «Chronik der Stadt Zürich», 20 luglio 1901, p. 230. In molti profili biografici dell'artista tracciati durante gli anni della sua vita l'accento cade sempre sulla sua forte volontà e determinazione nell'opporsi al pregiudizio e nell'imporsi con la scelta di intraprendere la carriera artistica; ad esempio cfr. P.G., *Una valente pittrice*, in «Il Raffaello», VI, 1874, 35-36, p. 137, A. De Gubernatis, *Fries (Anna)*, in *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi*, Firenze, VIII, 1892, pp. 590-592. Quest'ultimo, pur riservando largo spazio alla biografia della pittrice, non menziona l'esperienza dell'accademia femminile di Firenze.

[22] P.G., *Una valente pittrice, cit.*, p. 137; A. De Gubernatis, *Fries (Anna), cit.*, p. 591.

[23] *Varietà letterarie, artistiche e scientifiche, cit.*, pp. 574-575.

[24] *Ivi*, p. 575.

[25] *Cronique italienne*, in «Bibliothèque universelle et revue suisse», XLIII, 1872, p. 547.

[26] *Italien*, in «Der Bund», XXIV, 1873, 5, p. 3. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile verificare quali docenti dell'Accademia fossero coinvolti nel progetto.

[27] A. De Gubernatis, *Fires (Anna), cit.*, p. 592.

[28] *Italien, cit.*, p. 3.

[29] G. Caranti, *La donna, cit.*, pp. 15-16.

[30] *Biographien, cit.*, p. 234.

[31] *Clara von Rappard: Freilichtmalerin 1857 – 1912*, a cura di C. Muysers, catalogo della mostra, Jegenstorf, 1999, Bern 1999.

[32] *Biographien, cit.*, p. 234.

[33] *Verlagskorrespondenz: Conrad Ferdinand Meyer, Betsy Meyer - Hermann Haessel mit zugehoïigen Briefwechseln und verlagsdokumenten: briefe Juli 1874 bis 1879*, Gottingen 2014.

[34] *Biographien, cit.*, p. 234.

[35] A. Mazzanti, *Lizzie come Ilaria. La breve vita di Elizabeth Boott Duveneck e il realismo macchiaiolo*, in «Imagines. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi», 2021, 5, pp. 191-223.

L'ACCESSO DELLE DONNE ALLE CARRIERE ARTISTICHE TRA DISCIPLINA E PREGIUDIZI

Barbara Pozzo[1]

This essay investigates the historical barriers to women's artistic careers, beginning with Linda Nochlin's seminal 1971 question, «Why have there been no great women artists?», and the Guerrilla Girls' 1989 critique of gender inequality in museums. Nochlin redefined the debate by exposing the institutional rather than biological roots of women's exclusion: barred from academies, life drawing classes, and prestigious competitions, women were relegated to 'inferior' genres.
Legal frameworks such as the French *Code civil* (1804) and the Italian *Codice Civile* (1865) enshrined female subordination, restricting autonomy and professional opportunities, while prevailing social norms confined artistic practice to dilettantism. In France, women gained access to the *École des Beaux-Arts* only in the late nineteenth century, with pioneers such as Suzanne Valadon, the first woman admitted to the *Société Nationale des Beaux-Arts* in 1894. In Italy, access to academies was progressively granted after the 1870s.
This analysis highlights how legal, institutional, and cultural constraints shaped women's marginalisation, and underscores how contemporary scholarship strives to recover overlooked artists and re-evaluate their contributions.

Keywords: Linda Nochlin, Guerrilla Girls, Institutional barriers, Legal frameworks and gender, Women artists in France and Italy.

Il punto di partenza

Nel 1971, Linda Nochlin dedicava un articolo alla seguente domanda: «Perché non ci sono state grandi artiste donna?»[2].

Si trattava di una domanda chiaramente provocatoria, poiché vi sono state senza dubbio grandi artiste nella storia, il cui ruolo viene sempre più riscoperto[3], sia che esse siano state le muse segrete di grandi artisti[4], sia che esse siano state delle vere protagoniste[5].

Lo scopo di Linda Nochlin era quello di proporre una risposta diversa da quella che generalmente danno le femministe a questa domanda, sciorinando i nomi di tutte le famose pittrici che la storia ha conosciuto, ammettendo placidamente che sì è vero, non c'è mai stato un Michelangelo Buonarroti donna, né un Raffaello Sanzio[6].

La domanda della Nochlin mirava a mettere in evidenza come fosse necessario un esame più approfondito del ruolo delle donne nella società per comprendere come mai nel mondo dell'arte abbiano avuto un ruolo secondario.

Si tratta peraltro di un quesito valido in ogni settore, non soltanto nel mondo dell'arte. L'invisibilità delle donne in ogni campo è tema dibattuto ampiamente e riportato alla ribalta da recenti indagini che hanno avuto un notevole successo di critica, così come presso un più ampio pubblico[7].

D'altro lato, è stato messo in luce come le donne siano spesso entrate nei grandi musei soprattutto come modelle, mentre sia stato loro precluso entrarvi con il ruolo di artiste. Nel 1989, il Public Art Fund di New York commissionò alle Guerrilla Girls, un collettivo di artiste femministe che intendevano mantenere l'anonimato indossando maschere da gorilla in pubblico, la progettazione di un cartellone pubblicitario. Dopo avere confrontato il numero di donne artiste rappresentate nelle gallerie d'arte moderna con il numero di corpi femminili nudi presenti nelle opere d'arte esposte, hanno inserito le statistiche in un poster che chiedeva: «Le donne devono essere nude per entrare al Met. Museum?»[8]. Il Public Art Fund respinse il manifesto come cartellone pubblicitario, adducendo motivi di scarsa chiarezza. Le Guerrilla Girls trovarono comunque un luogo pubblico alternativo per il loro progetto: gli autobus di New York. Il manifesto raggiunse lo status di icona ed ebbe un impatto anche per il suo messaggio, che parlava della mancanza di diversità di genere al Museo e nel mondo dell'arte in generale negli anni Ottanta. Le Guerrilla Girls hanno ripubblicato il poster nel 2005 e nel 2012, a testimonianza della sua continua attualità[9].

Un altro punto di vista

Linda Nochlin si pone il problema di comprendere le cause dell'emarginazione delle donne nel mondo dell'arte, ed in particolare nel mondo delle arti figurative, riproponendo il quesito posto nel 1971

trent'anni dopo[10]. L'Autrice parte dalla confutazione dei presupposti che stanno dietro alla domanda posta nel titolo «perché non ci sono state grandi artiste?» implicitamente allusiva allo stato di "naturale" inferiorità delle donne, «incapaci di grandezza», e da lei definita «la punta di un iceberg fatto di equivoci e pregiudizi».

L'approccio della Nochlin è arguto, sottile, accattivante. Anziché cadere nella solita trappola "delle femministe" opponendo a questo enunciato un elenco di nomi di donne artiste cadute nell'oblio o sottovalutate, o piuttosto che sollevare la questione dell'esistenza di un «canone femminile» diverso da quello maschile, Nochlin affronta la questione in modo diverso, esaminando la questione della nozione di arte non solo come espressione individuale, autonoma dalle condizioni sociali di produzione e circolazione, ma piuttosto come parte integrante delle strutture sociali, di cui le accademie d'arte fanno parte[11].

Da questo punto di vista, se si esaminano le possibilità concrete che le donne hanno avuto, nel corso del tempo, di accedere alla formazione artistica, si vedrà che il difetto, questa mancanza di "grandezza" e di "successo", non sta tanto nella «*n*ostra cattiva stella, nei nostri ormoni, nei nostri cicli mestruali», ma piuttosto nelle istituzioni e nelle barriere poste all'istruzione femminile in campo artistico.

Nel dipinto *Gli accademici della Royal Academy* (1771-1772) di Johann Zoffany, che ritrae i membri fondatori dell'Academy, il pittore relega le figure di Angelica Kauffmann e di Mary Moser ai loro ritratti appesi sulla parete, nonostante fossero state tra le fondatrici dell'istituzione nel 1768[12].

Nella prospettiva che Nochlin suggerisce, si dovrebbe restare stupiti non tanto dall'assenza di grandi donne artiste, ma che alcune donne «siano riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica e nell'arte, da sempre domini maschili», nonostante la schiacciante disuguaglianza, che ha colpito di fatto «chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su».

L'altra questione che la Nochlin affronta è quella se esista un «genio femminile», caposaldo nella storia dell'arte, inteso «come una forza astorica e misteriosa, racchiusa nella persona del grande artista», impermeabile ai condizionamenti sociali, alle variabili di razza, contesto e periodo, fattori ritenuti invece fondamentali nel pensiero storico.

La questione del canone femminile è peraltro questione che viene affrontata anche da altre autrici che pongono l'accento sulla possibilità di effettuare una differenziazione in questo senso[13].

Guardando alla provenienza sociale di molti artisti, indagando su quanti di loro, soprattutto tra i più importanti, erano figli d'arte, Nochlin rileva come risulti evidente l'importanza delle strutture sociali e istituzionali, per quanto esse hanno favorito o vietato a diverse classi sociali o a gruppi di individui.

Interrogandosi infine sul rapporto fra attività artistica ed estrazione sociale, l'autrice propone di chiedersi non solo perché non ci sono state grandi artiste, ma anche perché non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici, non essendo rintracciabili, almeno fino all'Ottocento nomi di artisti provenienti da una classe sociale più elevata dell'alta borghesia. Non ci sono stati grandi artisti fra gli aristocratici perché la società del tempo non concepiva che quella potesse essere l'occupazione di un nobile, così come non concedeva alle donne di avere un ruolo "pubblico" nel mondo dell'arte.

Da qui l'acuta osservazione della Nochlin, che mette in luce la «natura istituzionale più che individuale» della formazione e delle abilità richieste ad un artista e la discriminazione subita dalle donne a tale riguardo. Esaminando le reali opportunità di formazione artistica offerte alle donne dal Rinascimento fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, si sottolinea come nessuna giovane abbia potuto accedere durante quel periodo allo studio della figura umana utilizzando un modello di nudo, proprio quando lo studio dal vero dell'anatomia era ritenuto un insegnamento indispensabile nella preparazione di ogni giovane artista[14].

A causa di questa esclusione, dettata soprattutto da motivi di decoro, le donne che aspiravano ad una carriera in campo artistico dovettero ripiegare su generi pittorici ritenuti "inferiori" a quello della pittura storica, come la ritrattistica, la paesaggistica, la pittura di genere e la natura morta[15].

Anche l'accesso delle donne alle Accademie d'arte, istituzioni preposte all'insegnamento di tecniche e abilità specifiche, che formavano gli iscritti avviandoli alla professione e alla carriera artistica, venne precluso o fortemente limitato fino alla fine del XIX secolo.

Nochlin passa in esame alcuni testi della letteratura ottocentesca riservata alle donne, nei quali viene prevista la pratica artistica come

hobby, passatempo femminile da praticare in maniera dilettantesca, preferibilmente nelle forme del ricamo e dell'uncinetto, a beneficio della famiglia, evitando ogni concorrenza con le più serie attività maschili.

La carriera e il successo dovevano essere evitati in nome dell'amore e del bene della prole e del congiunto, pena la riprovazione sociale e l'accusa di egoismo[16].

Rimane da chiedersi quale fosse stata la provenienza sociale delle donne distintesi nel corso del tempo come artiste, le quali – ad una più attenta analisi – risultano quasi tutte figlie d'arte o legate ad artisti di una certa notorietà.

Le donne che intraprendevano una carriera artistica rappresentavano una rottura delle convenzioni sociali che identificavano il genere femminile con il ruolo domestico, oltre a possedere idee e tecniche, dovevano anche dimostrare una buona dose di anticonformismo e mutuare "attributi" maschili come determinazione e tenacia.

Sfera privata e sfera pubblica

L'analisi della Nochlin appare particolarmente interessante per i giuristi che si sono interrogati sul ruolo delle donne e sull'evoluzione dei loro diritti nella società occidentale. L'indagine in questa prospettiva non può che partire da un'analisi delle diverse sfere d'influenza e di competenza per uomini e donne: sfera "privata" e "sfera pubblica", spesso descritte come regni separati per le donne e per gli uomini[17], che hanno ricevuto spiegazioni e motivazioni diverse nel corso del tempo, nessuna delle quali appare completamente soddisfacente[18].

La storia delle donne è sempre più riconosciuta come un capitolo ancora da scrivere[19] e solo negli ultimi anni si è rivalutato il contributo delle donne alla storia dell'umanità con ricerche volte a mettere in luce il ruolo delle donne nella società[20].

Solo da ultimo, sono stati pubblicati studi inerenti alla posizione delle donne nella società occidentale nel corso dei secoli[21], o in un periodo storico particolare[22], mettendo in evidenza il loro contributo a un movimento storicamente importante[23], o in specifiche discipline[24]. Altri si sono concentrati sul loro accesso all'istruzione o alla vita professionale[25].

Come giuristi, sembra importante analizzare come le norme giuridiche abbiano cristallizzato questi ruoli sociali, come il diritto abbia

svolto un ruolo importante nel mantenerli e come – allo stesso tempo – il diritto sia diventato, negli ultimi due secoli, lo strumento per smantellarli.

Per tracciare la storia delle donne nello spazio pubblico nella storia contemporanea, sembra un passaggio obbligato iniziare la nostra ricostruzione con quel periodo di profondo rinnovamento che è stato il passaggio dall'*Ancien Régime* alla Rivoluzione e all'affermarsi della società borghese.

Dall'Ancien Régime alla Rivoluzione Francese

Il passaggio storico dall'assolutismo francese alla società borghese è cruciale per la comprensione del ruolo della donna nella società del XIX secolo[26].

Una prima rivendicazione dei diritti delle donne avvenne all'indomani della Rivoluzione francese, in seguito al clamoroso appello lanciato nel 1791 dalla *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* di Olympe de Gouges[27].

Il contesto storico in cui questa rivendicazione ha avuto luogo è caratterizzato dalle idee liberali di individualismo e uguaglianza, che hanno trovato la loro culla nel XVII secolo. Queste idee richiedevano il superamento delle strutture societarie tradizionali, che si basavano su gerarchie e disuguaglianze "naturali", ma trascuravano di dare una risposta razionale alle rivendicazioni delle donne in materia di parità di diritti.

Durante l'*Ancien Régime* le donne avevano un ruolo subalterno nella società ed erano generalmente escluse dall'esercizio del potere[28]. Tuttavia, ciò non era considerato particolarmente eccezionale, in quanto condividevano questa situazione con la maggior parte degli uomini dell'epoca: la struttura gerarchica della società feudale privava molti soggetti, uomini e donne, dei diritti fondamentali e della possibilità di partecipare al dibattito pubblico.

Nonostante la struttura patriarcale della società dell'epoca, è anche vero che le donne appartenenti alle classi superiori e all'aristocrazia partecipavano e influenzavano gli eventi politici e il linguaggio pubblico, mentre le donne delle classi artigianali urbane partecipavano a una serie di attività pubbliche, condividendo gli ambienti di lavoro con gli uomini[29].

Per comprendere il ruolo che le donne potevano svolgere nella sfera pubblica sotto l'Antico Regime è importante ricordare la tradizione dei *Salons*, spazi privati aperti a intellettuali e artisti per dibattere o dialogare su temi legati all'attualità culturale o politica[30].

A partire dal XVI secolo, e durante l'Illuminismo, il *Salon* fu decisivo per la diffusione della cultura al di fuori dei circoli di potere (laici o ecclesiastici), in cui venne ad affermarsi la figura dell'organizzatore, che spesso era una donna.

Nonostante la presenza di diverse configurazioni di *Salons*, si possono comunque riscontrare alcune caratteristiche costanti: gli incontri erano liberi, spontanei e informali; i partecipanti avevano una contiguità socioculturale; gli incontri avevano un interesse intellettuale, che prevaleva su altri scopi; nel dibattito veniva implicitamente riconosciuta una pari capacità intellettuale dei partecipanti, anche in presenza di una personalità di spicco.

Le *Salonnières*[31] furono le protagoniste di queste istituzioni uniche del primo periodo moderno, dove le donne potevano raggiungere un certo rilievo sociale, in modo da ottenere l'attenzione di un vasto pubblico[32].

In questi ambienti "privati", le donne potevano partecipare alle conversazioni su base paritaria con gli ospiti. Molto spesso favorite dal loro rango o dalla loro posizione sociale, le *Salonnières* divennero un punto di riferimento per gli intellettuali che le frequentavano[33].

Tra il XVII e il XVIII secolo il *Salon* divenne così un importante spazio di emancipazione femminile, dove – in contrasto con il proprio ruolo familiare sottomesso e silenzioso – una donna istruita poteva fare musica, discutere di filosofia, letteratura o scienza ponendo domande e manifestando apertamente le proprie opinioni.

Questa situazione svanì con l'emergere della nuova società borghese del XIX secolo. Secondo una prospettiva che ha fatto storia[34], nel XIX secolo, la cultura salottiera, con le donne al centro, tese a scomparire a partire dagli anni Ottanta del XVII secolo perché incompatibile con la nuova cultura politica "maschile" che si è sviluppata durante e dopo la Rivoluzione. Che questa ricostruzione sia corretta, è oggi sottoposta al vaglio degli storici, che sottolineano come i *salotti* non solo siano sopravvissuti, ma siano fioriti dopo la Rivoluzione, proliferando nella Francia dell'Ottocento[35]. Indipendentemente da questa *querelle* storica, è importante analizzare quale sia lo status della don-

na che discende dalla legislazione adottata dopo la Rivoluzione e che inquadra la nuova famiglia patriarcale borghese per verificarne il suo spazio d'azione.

Uguaglianza… ma non per tutti

Il Codice civile francese del 1804, spesso presentato come un codice "rivoluzionario", che introduceva il principio dell'uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge, codificava il ruolo sottomesso della donna dentro e fuori la famiglia.

Già da una prima analisi delle principali norme del *Code civil,* si comprende che il ruolo della donna non aveva alcuna autonomia e quindi nessuna possibilità di determinare da sola il proprio destino. Le regole del matrimonio borghese impedivano a qualsiasi donna sposata di intraprendere una qualsiasi carriera, non soltanto nel contesto artistico.

Nella famiglia, la moglie aveva una situazione di sudditanza rispetto al marito: gli doveva obbedienza (art. 213 Code civil), era obbligata a vivere con lui e a seguirlo ovunque egli ritenesse opportuno risiedere (art. 214 del Codice civile). Solo il marito amministrava i beni della famiglia e poteva venderli e ipotecarli senza il consenso della moglie (art. 1421 Code civil). Il marito aveva anche l'amministrazione dei beni personali della moglie, compresa la dote, potendo esercitare da solo tutte le azioni mobiliari e possessorie appartenenti alla donna (art. 1428 e 1531 Code civil). Sebbene il matrimonio fosse concepito come un contratto, basato sul reciproco consenso (art. 144 e segg. del Codice civile), l'adulterio della moglie era sufficiente per consentire al marito di ottenere il divorzio (art. 229 del Codice civile), mentre la donna poteva ottenere il divorzio a causa dell'adulterio del marito solo se questi teneva la concubina nella casa comune (art. 230 del Codice civile). Le donne non potevano essere testimoni in tutte le procedure relative agli atti di stato civile (art. 37 Codice civile), né davanti a un notaio per le disposizioni di ultima volontà (art. 980 Codice civile). Norme speciali si applicavano alle donne maggiorenni non sposate, le uniche che potevano citare in giudizio senza il permesso di un membro maschio della famiglia.

Questa situazione, per quanto riguardava la possibilità della moglie di lavorare al di fuori delle mura domestiche, era ulteriormente inficiata dal fatto che non potesse alienare, ipotecare, acquistare né a titolo

gratuito né a titolo oneroso, senza il consenso scritto del marito (art. 217 Code civil). Senza «autorizzazione maritale», quindi, era impossibile svolgere qualsiasi attività lavorativa.

L'accesso delle donne alle accademie d'arte in Francia

In Francia, l'ammissione delle donne alle scuole d'arte è stato un processo graduale, fortemente influenzato dal contesto sociale e politico[36]. Non che la pittura fosse di per sé proibita per le donne, ma un conto era apprezzare le ricche borghesi che dipingevano le scene familiari nel tempo libero, un conto era invece permettere alle giovani di entrare nelle scuole d'arte[37].

L'École des Beaux-Arts de Paris non permetteva inizialmente alle donne di iscriversi, le quali potevano quindi frequentare soltanto corsi e laboratori privati al di fuori delle istituzioni ufficiali, ma ovviamente, questi risultavano essere meno prestigiosi e meno strutturati.

A partire dal 1860, l'École des Beaux-Arts de Paris inizia ad ammettere le donne, ma solo a precise condizioni. Le donne potevano partecipare ai corsi di disegno, ma non avevano accesso ai corsi di formazione completi per pittori e scultori, che erano riservati agli uomini. Inoltre, spesso si limitavano a studiare modelli femminili dal vivo[38].

Con l'apertura nel 1867 delle scuole superiori alle ragazze e, nel 1880, con la loro ammissione alle università, anche alle Accademie le cose cominciano a cambiare. È infatti solo a partire dal 1870 che le donne iniziarono a svolgere un ruolo sempre più importante nell'educazione artistica, anche se il loro accesso a concorsi prestigiosi come il *Prix de Rome* era ancora vietato. Per molto tempo, infatti, il Prix de Rome, un concorso di grande prestigio che offriva la possibilità di recarsi a Villa Medici a Roma per perfezionare le proprie capacità, rimase precluso alle donne. Solo nel 1903 la prima donna, Maurice Denis, vinse il premio nella categoria "pittura", ma è solo nel 1909 che le donne furono pienamente ammesse a competere in questa categoria.

L'accesso delle donne ad alcune discipline, come la scultura e l'architettura, è stato particolarmente limitato fino alla fine del XIX secolo. Le donne che desideravano accedere a queste arti si scontravano spesso con ostacoli legati alla percezione del posto delle donne nella

società, in quanto considerate meno adatte a occupazioni ritenute "maschili", come la scultura[39].

All'inizio del XX secolo, con i movimenti femministi e i cambiamenti sociali, le donne sono state sempre più riconosciute come pari nel campo dell'arte. L'influenza dei movimenti modernisti[40], insieme all'estensione dei diritti delle donne[41], portò a una maggiore parità di accesso all'istruzione artistica. Allo stesso tempo, cominciano ad apparire nuove figure di spicco, come Suzanne Valadon che, pur non provenendo da scuole ufficiali[42], nel 1894 fu la prima donna ad essere ammessa alla Société Nationale des Beaux-Arts, oltre ad essere ricordata per essere stata la prima donna a dipingere un nudo maschile, nel 1909 nel suo famoso quadro *Adamo ed Eva*[43].

La situazione delle donne in Italia

Il primo Codice civile italiano del 1865 risente moltissimo dell'influenza francese, che riflette il medesimo modello patriarcale. Il Codice del 1865 contiene un primo libro intitolato *Delle persone*[44], che è interessante analizzare per comprendere il ruolo centrale svolto dall'uomo nella famiglia e nella società dell'epoca.

Il ruolo sottomesso della moglie viene chiaramente riconosciuto dall'articolo 131 del Codice civile del 1865: «Il marito è capo della famiglia; la moglie segue la condizione civile di lui, ne assume il cognome ed è obbligata ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno fissare la sua residenza». La donna, con il matrimonio, diveniva soggetta all'*autorità maritale* e doveva quindi chiedere l'autorizzazione del marito per svolgere tutta una serie di attività[45]. Al pari che in Francia, la donna sposata non poteva vendere o donare beni immobili senza il consenso del marito. L'art. 134 c.c. 1865 stabiliva infatti che: «La moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito».

Il divorzio non era ammesso, anche se la legge italiana riconosceva la possibilità di una separazione personale[46]. Entrambi i coniugi potevano chiedere la separazione, ma solo in determinati casi, specificati dalla legge. Tra questi casi c'era l'adulterio, ma l'articolo 150 c.c. 1865 prevedeva espressamente che non fosse ammessa l'azione di separazione per l'adulterio del marito, se non quando egli avesse

mantenuto la concubina in casa o notoriamente in altro luogo, oppure fossero concorse circostanze tali da far sì che il fatto costituisse una ingiuria grave alla moglie[47].

La predominanza economica del marito era evidente anche per quanto riguarda i diritti sulla dote che, di fatto, solo il marito poteva amministrare[48].

I poteri molto limitati delle donne italiane all'interno della famiglia riflettevano due aspetti che caratterizzavano in particolare la società italiana. Secondo le statistiche disponibili[49], alla fine dell'Ottocento l'81% delle donne italiane era ancora analfabeta. Solo le donne delle classi superiori avevano la possibilità di ricevere un'istruzione e quindi non vi è da stupirsi se le questioni importanti rimanessero nelle mani dell'uomo, l'unico a ricevere un'istruzione[50].

I timidi interventi delle prime femministe italiane, come Anna Maria Mozzoni, che si batterono a lungo per i diritti delle donne in Italia[51], erano le voci di una piccola élite rimasta per lo più inascoltata. D'altra parte, la donna era concepita da una certa letteratura scientifica di quegli anni[52] come un essere umano infantile[53], non completamente sviluppato rispetto all'uomo[54]. Non deve sorprendere che, di conseguenza, secondo il Codice civile del 1865, le donne non potessero comparire come testimoni in procedimenti davanti a pubblici ufficiali[55], né in caso di ultime volontà[56].

L'accesso alle accademie artistiche italiane

In una situazione in cui la donna sposata aveva la stessa capacità d'agire di un infante, le possibilità di costruirsi una carriera da artista erano molto limitate. La maggior parte delle donne che si riescono ad affermare come artiste nella storia italiana sono figlie d'arte[57], mentre le accademie artistiche in Italia aprirono le porte alle donne solo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Nel 1875 il Decreto Bonghi ammetteva per la prima volta le donne italiane all'università[58] e gradualmente vennero ammesse anche alle scuole di Belle Arti.

L'Accademia di Belle Arti di Firenze, una delle più prestigiose, cominciò ad ammettere le donne come allieve nel 1872. Prima di questa data, l'accesso era riservato agli uomini, con le donne che potevano solo partecipare a corsi e attività di disegno senza ottenere titoli ufficiali[59].

Anche l'Accademia di Belle Arti di Roma ha cominciato ad accogliere le donne nel XIX secolo, ma solo a partire dal 1870, quando furono introdotti i primi corsi dedicati alle donne. Tuttavia, in molte accademie italiane, la frequenza delle donne era limitata a determinate discipline, come il disegno e la pittura, mentre l'architettura o altre aree artistiche rimanevano principalmente maschili.

Già dalla fine dell'Ottocento alcuni autori cominciarono ad interessarsi delle vite delle donne artiste. Nel 1877 Marco Minghetti diede alle stampe *Le donne italiane nelle Belle Arti al secolo XV e XVII*[60], anche se l'Italia sembra accorgersi dell'esistenza delle donne artiste solo nel secondo dopoguerra, quando Anna Banti dà alle stampe il suo *Artemisia* nel 1947[61].

Oggi come oggi sono molteplici gli studi dedicati alle donne artiste[62], tuttavia si tratta di un percorso ancora lungo che necessiterà ancora di ampi studi al fine di mettere in luce l'effettivo contributo delle donne nell'arte.

In occasione di una recente mostra dedicata alle donne artiste al Museo di Roma, *Roma Pittrice – Artiste al lavoro tra il XVI e XIX secolo*[63], ci si è resi conto di quante fossero le opere di donne artiste, spesso dimenticate nei depositi museali, di cui occorreva scrivere la storia, cominciando con l'identificazione dell'autrice:

> Poco ricordate nei documenti, spesso relegate a ruoli minori nel sistema delle arti e le loro opere talvolta confuse con quelle dei loro maestri. Il lavoro che ha dovuto essere compiuto è stato immenso: per far riemergere le artiste è stato necessario interpretare molti silenzi attraverso scarne citazioni in fonti e documenti, per mezzo delle firme, che erano l'unico modo ufficiale per affermare pubblicamente il loro operato, o ancora grazie a qualche ricordo in diari, corrispondenze, fonti indirette e la lettura degli autoritratti[64].

Qualche conclusione

La ricerca sul ruolo delle donne artiste nella storia appare affascinante.

La lettura che ci consegna Linda Nochlin sulle difficoltà che le donne hanno incontrato nel corso della storia per affermarsi come artiste appare convincente, anche alla luce dell'analisi delle norme giuridiche che limitavano – di fatto – la possibilità delle donne di forgiare il loro destino.

Rinchiuse nelle mura domestiche, destinate ad occuparsi della casa e della prole, impossibilitate ad accedere ad una educazione superiore – in qualsiasi campo – la ricerca sulle donne artiste muove dalla indagine sulle concrete possibilità di diventare artista in una società che le ostacolava sotto ogni profilo.

D'altro lato, vi è anche un altro filone di indagine che appare sempre più promettente: la riscoperta di artiste dimenticate dalla critica d'arte e dai musei, comprendere le ragioni di questo atteggiamento nei confronti delle donne artiste, per meglio poterle contestualizzare nell'epoca in cui hanno vissuto.

Riportare questo passato alla luce è il compito che ci attende.

Note

[1] Barbara Pozzo è, dal 2001, professoressa ordinaria di Diritto Privato Comparato all'Università degli Studi dell'Insubria. Dal 2024 è socia corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei per la classe delle Scienze morali, storiche e filologiche, nella categoria delle Scienze giuridiche. Dal 2022 è presidente della SIRD (Società Italiana per la Ricerca in Diritto Comparato) e dal 2021 siede nel Board della European Law Faculties Association e nel Council dello European Law Institute. Nel 2019 ha vinto la Cattedra UNESCO di Gender Equality and Women's Rights in the Multicultural Society. È componente dei Comitati di redazione di "European Review of Private Law", "Rivista Giuridica dell'Ambiente" e del Collegio dei Direttori dell'Annuario di Diritto Comparato, della "Revista General de Derecho Publico Comparado". Ha diretto numerosi progetti di ricerca di rilevanza nazionale (PRIN e PNRR) ed è autrice di più di cento pubblicazioni. È stata visiting professor negli Stati Uniti, in Germania, Francia, Brasile e Giappone e relatrice a numerosi convegni nazionali ed internazionali.

[2] L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in V. Gornick–B. Moran, *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,* New York 1971, p. 145. L'articolo è stato recentemente ripubblicato in una 50th *Anniversary Edition* da Thames & Hudson, con una introduzione di Catherine Grant, Londra 2021.

[3] C. D'Orazio, *Vite di artiste eccellenti,* Bari 2021; E. Triggiani, *L'arte in rosa, Le donne nella storia dell'arte,* Bari 2021; S. Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo,* Milano 2003.

[4] L. Colonnelli, *Le muse nascoste. Protagoniste dimenticate di grandi opere d'arte*, Firenze 2020; R. Butler, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne,* New Haven-London 2008.

[5] E. Rasy, *Le disobbedienti, Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*,

Milano 2019; Flavia Frigeri, *Le donne nell'arte,* Milano 2020; T. Batchelor–T. Barber–C. Jacobi, *Now you see us: Woman artists in Britain 1520-1920,* London 2024.

6 L. Nochlin, 50th *Anniversary Edition, cit.* p. 24.

7 C. Criado Perez, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano,* Torino 2020.

8 B.K. Scott–S.E. Cayleff–A. Donadey–I. Lara–W. Blackwell, *Women in Culture: An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, West Sussex 2017, p. 158; A.D. Rodrigues, *"Do women have to be naked to get into the Met. Museum?": the Guerrilla Girls' odalisque: models and meanings,* in «European Review of Artistic Studies», IV, 2023, 2, pp. 45-58.

9 Anche il libro di Flavia Frigeri, *Le donne nell'arte,* sopra citato, riprende l'immagine delle Guerrillas Girls sulla copertina.

10 Cfr. *supra*, nota 1: L. Nochlin, *50th anniversary edition, cit.*

11 *Ivi,* p. 33.

12 L. Nochlin, 50th *Anniversary Edition, cit.,* p. 44.

13 Cfr. G. Pollock, *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories,* London-New York 1999.

14 L. Nochlin, 50th *Anniversary Edition, cit.,* p. 52.

15 *Ivi,* p. 44.

16 L. Nochlin, 50th *Anniversary Edition, cit.* p. 57.

17 D. Sartori, *Donne e uomini tra pubblico e private*, in «Annali di studi religiosi», V, 2004, pp. 367-388: 367.

18 S.de Beauvoir, *Le deuxième sexe,* Paris 1949, p. 79.

19 Per una visione complessiva: G. Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness, From Middle Ages to Eighteen-seventy,* Oxford 1993, p. 247.

20 M. Patou-Mathis., *L'homme préhistorique est aussi une femme. Une histoire de l'invisibilité des femmes,* Paris 2020; C. Criado Perez, *Donne invisibili*, *cit.*; M. Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire,* Paris 1998; G. Fraisse, *Les Femmes et leur histoire,* Paris 1998; R. Thalmann, *L'oubli des femmes dans l'historiographie de la Résistance*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», I, Paris 1995.

21 M. Perrot–G. Duby, *Histoire des femmes en Occident*, Paris 1990-1991; A.T. Allen, *Women in twentieth-century Europe*, London 2007.

22 M. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe, New Approaches to European History*, Cambridge 2019; M. Hunt, *Women in eighteenth century Europe*, London 2014; M. Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France: XIXe-XXe siècle*, Rennes 2005; H. Leyser, *Medieval Women: Social History Of Women In England 450-1500*, London 2013.

23 B. Bartolo, *Donne del Risorgimento – Le eroine invisibili dell'unità d'Italia,* Torino 2011; M. Capeda Fuentes, *Sorelle d'Italia, Le donne che hanno fatto il*

Risorgimento, Peveragno 2011.

[24] Per gli studi in antropologia si veda R.R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York-London 1975; per il settore dell'arte, si veda R. Butler, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wifes of Cézanne, Monet & Rodin,* New Haven-London 2008; L. Colonelli, *Le muse nascoste – Protagoniste dimenticate di grandi opere d'arte*, Firenze 2020; per il mondo della musica, cfr. K. Pendle, *Women and Music: A History*, 2nd ed., Bloomington 2001.

[25] S. Schweitzer, *Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIXe-XXIe siècle),* Paris 2010; E. Zolesio, *Des femmes dans un métier d'hommes: l'apprentissage de la chirurgie*, in «Travail, genre et sociétés», II, 2009, pp. 117-133; O. Cordes, *Frauen als Wegbereiter des Rechts. Die ersten deutschen Juristinnen und ihre Reformforderungen in der Weimarer Republik*, Hamburg 2012; T. Krontiris, *Oppositional Voices: Women as writers and translators of literature in the English Renaissance*, London 1997.

[26] Cfr. J.B. Landes, *Women and the Public Sphere, cit.*, p. 2.

[27] S. Mousset, *Women's Rights and the French Revolution: A Biography of Olympe de Gouges,* London 2007, pp. 63-79; J. Riva, *The Radical Novelty of Olympe De Gouges*, in «Nottingham French Studies», CIII 2014, 3, pp. 345-358.

[28] Edmond e Jules De Goncourt, che avevano dedicato grande attenzione alla situazione della donna del XVIII secolo (*La femme au XVIIIe siècle,* ultima edizione, Editions Flammarion, Paris 2021) danno un ritratto piuttosto triste della nascita di una bambina in questo periodo: «Quand au dix-huitième siècle la femme naît, elle n'est pas reçue dans la vie par la joie d'une famille. Le foyer n'est pas en fête à sa venue; sa naissance ne donne point au cœur des parents l'ivresse d'un triomphe: elle est une bénédiction qu'ils acceptent comme une déception. Ce n'est point l'enfant desire par l'orgueil, appelé par les espérances des pères et des mères dans cette société gouvernée par des lois saliques; ce n'est point l'héritier prédestiné à toutes les continuations et à toutes les survivances du nom, des charges, de la fortune d'une maison; le nouveau-né n'est rien qu'une fille et, devant ce berceau où il n'y a que l'avenir d'une femme, le père reste froid, la mère souffre comme une Reine qui attendait un Dauphin».

[29] J.B. Landes, *Women and the Public Sphere, cit.*, p. 21.

[30] V. Von der Heyden-Rynsch, *Europäische Salons, Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur,* München 1992.

[31] A.E. Duggan, *Salonnières, furies, and fairies: the politics of gender and cultural change in absolutist France*, 2nd ed., Newark 2005; J.T. Pekacz *The salonnières and the philosophes in Old Regime France: The authority of aesthetic judgment*, in «Journal of the History of Ideas», 1999, pp. 277-297; H. Brown–G. Dow, *Readers, writers, salonnières: female networks in Europe, 1700-1900*, New York 2011.

[32] B. Craveri, *La civiltà della conversazione,* Milano 2001.

[33] Uno dei saloni più famosi, e molto probabilmente il primo aperto a Parigi, fu

quello di Madame de Rambouillet. Cfr. B. Craveri, *La civiltà della conversazione, cit.*, p. 55.

[34] Il riferimento è a J. Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* Frankfurt am Main 1962; *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad.it.: Francesco Giasi, Milano 1971.

[35] J.T Pekacz, *Les Amies des philosophes: The making of Enlightenment salons in nineteenth-century France*, in «French History and Civilization», V, 2014, pp. 53-61.

[36] M. Alvarez González, *Les femmes dans l'art*, Paris 2010; M. Lacas, *Des femmes peintres: du XVe* à *l'aube du XIXe siècle,* Paris 2015.

[37] G. Duby–M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident,* IV. *Le XIXe siècle,* Paris 2002, p. 311.

[38] D. Noël, *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», XIX, 2004, URL : http://journals.openedition.org/clio/646.

[39] Come dimostra del resto la straziante storia tra Camille Claudel e Rodin. Cfr. A. Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin – Le temps remettra tout en place*, Paris 2014.

[40] A partire dal 1892, portare i pantaloni non venne più considerato un delitto. Cfr. C. Bard, *Une Histoire politique du pantalon,* Paris 2010.

[41] Alla fine del XIX secolo, il *Code civil* venne riformato, al fine di permettere alle donne di testimoniare nei giudizi e davanti al notaio, possibilità fino ad allora esclusa.

[42] A. Evrard, *Les Femmes artistes sont dangereuses*, *Critique d'art,* URL: http://journals.openedition.org/critiquedart/47152 ; DOI : https://doi.org/10.4000/critiquedart.47152.

[43] J. Warnod, *Suzanne Valadon*, Paris 1981. Il quadro è oggi esposto al Centre Pompidou di Parigi.

[44] Codice civile, Libro Primo, *Delle Persone.*

[45] Anche se la c.d. "autorità maritale" era stata inizialmente intesa per proteggere le donne sposate. Cfr. Vismara, *Il Diritto di famiglia in Italia dalle riforme ai codici, cit.*, p. 73.

[46] Capo X – *Dello scioglimento del matrimonio e della separazione dei coniugi,* art. 148 ss. C.c. 1865.

[47] Art. 150 C.c. 1865: «La separazione può essere domandata per causa di adulterio e di volontario abbandono, e per causa di eccessi, sevizie, minacce e ingiurie gravi. Non è ammessa l'azione di separazione per l'adulterio del marito, se non quando egli mantenga la concubina in casa o notoriamente in altro luogo, oppure concorrano circostanze tali che il fatto costituisca una ingiuria grave alla moglie».

[48] Art. 1399 C.c. 1865: «Il solo marito ha l'amministrazione della dote durante

il matrimonio».

[49] Cfr. D. Beales–E.F. Biagini, *Il Risorgimento e l'Unificazione dell'Italia, cit.*, p. 185.

[50] Sull'educazione delle donne in Italia nell'Ottocento cfr. S. Soldani, *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento,* Milano 1989. Sull'influenza delle donne nel settore delle scienze cfr. A. Barozzi–V. Toschi, *Presenze femminili nella cultura tecnico-scientifica tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento,* in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo,* Bologna 1989, p. 201.

[51] Anna Maria Mozzoni, la pioniera del femminismo italiano, nacque nel 1830 in una famiglia borghese e aveva ricevuto una buona educazione. Pubblicò *La donna e i suoi rapporti sociali* nel 1864 (Milano, Tipografia sociale) e *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano* nel 1865, dove reclamava l'uguaglianza dei diritti tra uomini e donne nella codificazione del 1865. Sul suo ruolo nella società italiana dei tempi cfr. M. Natoli, *Dall'incapacità giuridica al nuovo diritto di famiglia,* in G. Caravaggi *et alii*, *La donna e il diritto: dall'incapacità giuridica al nuovo diritto di famiglia*, Roma 1976, p. 15. Sulla nascita del femminismo in Italia cfr. F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino 1963.

[52] Per quanto concerne il contesto italiano cfr. E. Sarogni, *La donna italiana: il lungo cammino verso i diritti 1861-1994*, Parma 1995, pp. 23-25. Ma gli italiani non erano i soli a pensare che il cervello delle donne fosse sottosviluppato. Per la situazione nel XIX secolo cfr. L. Brizendine, *The Female Brain*, Random House, 2006; trad. it. L. Lanza e P. Vicentini, *Il cervello delle donne*, 2007, p. 15.

[53] Ad esempio, Paolo Mantegazza, un famoso fisiologo, futuro senatore del Regno d'Italia, che scrisse nel 1887 *Il secolo nevrosico,* attribuiva alle donne le stesse caratteristiche dei bambini che – per loro abitudine – sono *naïf*, spontanei e sensibili. Cfr. S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, *cit.*, p. 48.

[54] Questa idea venne presentata da Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, che pubblicarono nel 1893 *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Torino, Roux e C). Cfr. inoltre S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea, cit.*, p. 49.

[55] Art. 351: «Gli atti e le dichiarazioni da farsi dinanzi agli ufficiali dello stato civile si riceveranno in presenza di due testimoni scelti dalle parti interessate, i quali siano di sesso maschile, abbiano compiuto gli anni ventuno e risiedano nel comune».

[56] Art. 788: «I testimoni nei testamenti devono essere maschi, maggiori di anni ventuno, cittadini del regno, o stranieri in esso residenti, e non aver perduto per condanna il godimento o l'esercizio dei diritti civili».

[57] S. Mesce, *Donne in arte: dalle botteghe dei padri alle prestigiose Accademie artistiche*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», 8 Giugno 2016, n. 811 http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00811.html.

[58] Regio Decreto n° 2728 del 3 ottobre 1875, in «Gazzetta Ufficiale del Regno», 22 Ottobre 1875 n. 247.

[59] A. Gallo Martucci, *La Scuola delle donne all'Accademia di Belle Arti di Firenze e Giovanni Fattori*, in *I Luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: passato e presente*, a cura di A. Gallo Martucci–G. Videtta, 2009, catalogo della mostra, Firenze 2008, Firenze 2009, pp. 1000-1027; M. Amedei, *Protagonisti dell'arte internazionale all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1900-1948*, a cura di V. Bruni–M. Pratesi–S. Ragionieri–G. Semeraro, 2 voll., I, Firenze 2022, pp. 473-517.

[60] M. Minghetti, *Le donne italiane nelle Belle Arti al secolo XV e XVII,* Firenze 1877.

[61] C. Lollobrigida, Di mano donnesca. *Donne artiste dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra, Roma 2012, Milano 2012.

[62] Cfr., ad esempio, L. Iamurri–S. Spinazzé, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento,* Milano 2001; M.A. Trasforin*, Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Milano 2000; M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernit*à, Bologna 2007.

[63] *Roma Pittrice: Artiste al lavoro tra il XVI e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani–R. Morselli–I. Arcangeli, catalogo della mostra, Roma 2024-2025, Roma 2024.

[64] *Ivi*, p. 14.

SUZANNE VALADON. IL CORAGGIO DI ESSERE ARTISTA

Angelo Di Modica[1]

Suzanne Valadon's career stands as a paradigmatic example of women's emancipation in late 19th-century Paris. Born in 1865 into a modest family, she settled in Montmartre, where she initially gained renown as a model for artists such as Renoir and Toulouse-Lautrec. However, Valadon's resolute and independent spirit resisted confinement to the muse's role. Determined to assert herself as an artist in her own right, she carved out a distinctive artistic trajectory that marked the transition from model to painter, enabling her to portray the female experience with unprecedented authenticity.
This essay examines a pivotal aspect of Valadon's *oeuvre*: her treatment of the nude, encompassing both male and female subjects, through a close analysis of selected works. In doing so, Valadon transcended and reconfigured prevailing gender boundaries, thereby laying crucial groundwork for subsequent generations of women artists.

Keywords: Suzanne Valadon, Emancipation, Courage, Nude, Gender roles.

Il racconto dell'emancipazionismo femminile passa inevitabilmente attraverso le storie di quelle donne che alla fine dell'Ottocento si sono battute per ottenere più diritti, più libertà, accesso alla vita politica, allo studio e alle professioni, concessi fino a quel momento solo agli uomini. All'interno di questo racconto si inserisce l'esperienza di quelle donne che hanno deciso liberamente di essere artiste, dedicare la loro vita all'arte, porsi come punti di riferimento in un mondo, quello artistico, totalmente maschile e dove le donne erano relegate al ruolo di modelle, muse ispiratrice, spesso amanti, di artisti uomini. Un ruolo marginale, alla donna era richiesta una sola dote, essere bella, graziosa, avere caratteristiche fisiche che potessero essere utili alle ispirazioni artistiche degli artisti. Le donne non possono essere artiste, non possono accedere alle accademie, alle scuole di pittura e quindi formarsi, le sole donne provenienti da famiglie ricche possono

dilettarsi nella pittura. Ma la storia dell'arte tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (e non solo) è ricca di donne che hanno voluto scavalcare questi ostacoli, rompere le barriere di genere, raccontare se stesse attraverso l'arte e facendo della pittura la loro professione. A partire da Berthe Morisot, unica donna del gruppo degli impressionisti, Charlotte Salomon, tedesca ebrea, catturata e uccisa, incinta, in una camera a gas ad Auschwitz nell'ottobre del 1943 o Rosa Bonheur che per incarnare il ruolo da pittore preferiva vestirsi da uomo.

Ma la storia di Suzanne Valadon, pseudonimo di Marie-Clémentine Valadon, costituisce un caso unico e emblematico: conosciuta come modella e musa di alcuni dei maggiori pittori della Parigi della fine dell'Ottocento, ha dovuto lottare per affermare il proprio status di artista, subendo la derisione e la censura del mondo artistico maschile e della critica parigina. Inoltre, la Valadon, a differenza delle artiste citate in precedenza, nasce a Bessines-sur-Gartempe piccolo paese di campagna nella Francia centrale nel 1865, in una famiglia poverissima, non frequenta scuole e accademie di nessun tipo, è autodidatta, coltiva il suo amore per l'arte già da bambina tra i vicoli di Montmartre dove si trasferisce con la madre in un piccolo caseggiato di boulevard Rochechourart, alla fine degli anni Sessanta. A quel tempo Montmartre è un piccolo borgo ai confini con la Parigi borghese, luogo di incontro per i giovani talenti dove nascono la pittura fauves e il cubismo. Tra Café de la Nouvelle-Athènes a place Pigalle e il Café Guerbois a rue des Batignolles[2] cresce Marie-Clémentine osservando gli artisti e ascoltando i discorsi sulla nuova pittura di Manet e degli impressionisti. Qui inizia a posare, a diciassette anni, per Pierre Puvis de Chavannes e Pierre-Auguste Renoir e in poco tempo molti pittori iniziano a richiederla come modella per la sua bellezza, il suo incarnato perlaceo e le perfette proporzioni del suo volto. Dalle sedute di posa cerca di carpire i segreti e le tecniche degli artisti, impara e mette in pratica disegnando a carboncino. Non ha ancora diciotto anni e ambisce a diventare artista.

> Ciò che vuole e deve fare è un passo breve ma difficilissimo. Deve uscire dal quadro e scendere dalla tela, un piccolo passo da un pianeta a un altro, infrangendo quella speciale forza di gravità che inchiodava le modelle in un'eterna posa per l'artista di turno. Lei non vuole più essere la modella, vuole essere l'artista, semmai vuole essere la modella di se stessa[3].

Un passo complesso da compiere: è difficile emergere come artista donna in un mondo tutto al maschile e, ancora più arduo, è trovare qualcuno che ti riconosca come artista e ti rassicuri sulle tue qualità e il tuo talento. Di questo sente la mancanza la Valadon quando debutta nel 1883 nel mondo dell'arte con un primo autoritratto[4]. Un'opera che mostra uno stile ruvido e asciutto con una pennellata agile, quasi non controllata, un tocco rapido dai toni freddi e acidi. La figura, a mezzo busto, è collocata sulla sinistra, la pelle candida è tratteggiata con piccoli tratti ocra e blu di pastello, colori che ritornano rispettivamente per i capelli raccolti e posizionati dietro le orecchie e l'abito indossato dalla donna.

Pochi anni dopo la realizzazione di quest'opera la Valadon incontra due figure che le cambieranno la vita: Henri de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas. Col primo instaura un rapporto stretto e intimo, posa per lui ore e ore e il suo atelier diventa una sorta di scuola per Suzanne. Così la chiama Toulouse-Lautrec, come la protagonista dell'episodio biblico Susanna e i vecchioni: la bella giovane ragazza insidiata dagli anziani artisti di cui diventa amante. Suzanne è a suo agio nell'atelier di Toulouse-Lautrec, dove passa gran parte delle sue giornate: conosce artisti, poeti e letterati durante le feste e inizia a leggere sempre di più, poesia, letteratura, filosofia. Il ruolo di modella le sta sempre più stretto e Toulouse-Lautrec, scovato un suo disegno per caso, ne è ammirato e la incoraggia tanto da organizzarle, tramite Paul Albert Bartholomé, un incontro con il grande maestro Degas. Con una lettera di raccomandazione firmata da Bartholomé, Suzanne si reca da Degas. Il maestro loda il suo lavoro e le dice «D'ora in poi sei uno di noi»[5]. È la sua grande opportunità, può spogliarsi dalle vesti di modella e diventare una donna artista. Degas è affascinato dall'arte di Suzanne, compra alcune sue opere. La stima come artista e non la vede mai come modella tanto da non farla mai posare per lui. E Degas è un maestro e un punto di riferimento per la Valadon, la sua produzione, soprattutto nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sarà influenzata dal maestro impressionista in particolar modo nella scelta di alcuni temi privilegiati da Degas, come i disegni di nudi di donne in sala da bagno, che verranno ripresi da Valadon.

Un nucleo fondamentale della produzione della Valadon è proprio il nudo. Il tema è ricorrente, dai primi disegni degli anni Ottanta e durante la sua intera carriera. Quando nel 1894 espone, grazie a De-

gas e Bartholomé, al Salon della Societé Nationale des Beaux-Arts di Parigi presenta cinque disegni di bambini[6], prime prove della sua maestria con il disegno, affinata, alla fine degli anni Novanta, grazie al sempre più stretto rapporto con Degas, e embrionali esempi di come Valadon affronti il tema complesso, e molto scottante per una donna, del nudo.

Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX i ruoli sono bene definiti in un monolitico rapporto uomo/artista – donna/modella. Il fare artistico si lega sempre più alla sfera sessuale nell'ottica maschile, solo l'uomo realizza l'opera.

> The essential complement of the lusty artist was the female model, who was never seen as a contributor in the production of an image, but only as passive material to be posed and manipulated, subject to the transforming power of the artist. […] The fusion of the sexual and the artistic in ideologies of art production clearly created problems for a woman artist. Painting from the female model formed part of the definition of what it meant to be an artist, but at the same time it had come to signify a sexualized relationship. For a woman to become a 'serious' artist then, a transgression of contemporary ideals of femininity was implied[7].

La Valadon con i suoi nudi ha raccolto la sfida della società borghese disapprovando le regole e sovvertendo i ruoli di artista maschio e modella donna, riuscendo a scardinare i dogmi della rappresentazione del nudo per una donna, non borghese, povera, passata dallo status di modella a quello di artista e a superare enormi restrizioni legate a un tema che è diritto esclusivo degli uomini. «Her position as artist and as model and her class and gender located her outside most normative artistic categories of her time and place»[8].

Ma l'interesse verso i suoi nudi non riguarda solo la questione normativa legata alla rottura dei codici, ma alla stessa rappresentazione del corpo nudo. Il suo è un nudo moderno in tal senso in linea con i tratti fondamentali della pittura dell'epoca, non idealizzato o filtrato attraverso la storia o il mito. Ma la Valadon è consapevole del fatto che questo nudo moderno contiene in se ancora la visione maschile (o maschilista) del corpo femminile, continua a raccontare di una donna che è oggetto passivo all'interno delle opere e che si pone come essere seducente e quindi oggetto del desiderio maschile. Ancora le donne di Degas, di Renoir e poi di Cezanne raccontano di un nudo femminile sottoposto allo sguardo e al desiderio del maschio.

L'oggettivazione della donna è ancora in atto e il corpo femminile è rappresentato in funzione di uno sguardo che resta lo sguardo di un uomo. «Based on the conventions of this genre, paintings of the nude fairly consistently (with some exceptions) have fashioned the female body according to male desires and fantasies, without regard for woman's experience of their own bodies»[9].

I nudi della Valadon scavalcano il tono voyeuristico per porre in scena una donna che è se stessa, così com'è alle prese con le azioni giornaliere, spesso in pose goffe ma in azione e non più oggetto statico di uno sguardo esterno. Le donne della Valadon raccontano il loro fare quotidiano, intente ad asciugarsi dopo il bagno e vestirsi, a guardarsi allo specchio o in un momento di pausa stese sul divano. Le figure rappresentate, nei disegni come nei dipinti, sono spesso più di una, con due tipologie in particolare: nel primo caso donne in relazione tra di loro mentre compiono la stessa azione come nel caso di *Deux Figures*[10] del 1909 dove due donne in sala da bagno sono intente ad asciugare le loro membra nude, una in piedi con il seno e i genitali scoperti e l'altra stesa con l'asciugamano che ancora copre parte del corpo, o di *Les Baigneuses*[11] del 1923 dove una delle due figure inginocchiata cerca di sistemare i capelli alla seconda figura seduta davanti con le ginocchia al petto e le mani incrociate sulle gambe; dell'altra tipologia, invece, le opere dove la relazione si innesca tra una figura femminile di ragazza o bambina e una donna anziana, vestita che con fare materno porge il suo aiuto nell'asciugare la giovane o nel prepararle la vasca per il bagno[12].

Il nudo di Valadon non intende attirare lo sguardo maschile, questi corpi non sono concepiti per la costruzione di uno spazio intimo ma lasciano alla donna la libertà di porsi anche in una connotazione che spesso è asessuale e senza uno scopo seduttivo. Infatti, nonostante l'artista faccia spesso uso della nudità totale in altri casi sottolinea la versione non erotica del corpo femminile adoperando il classico tema della dea/dama stesa sul divano. Lo schema è quello della *Venere di Urbino* di Tiziano o dell'*Olympia* di Manet ma vestita, come in *La Chambre bleue*[13] dove Valadon inserisce una figura di donna sdraiata, intenta a fumare, con indosso dei pantaloni a righe e una camicetta con bretelle rompendo i canoni della tradizionale donna sdraiata, nuda e sensuale. La figura è immersa in un'ambientazione con drappeggio e letto blu con inserti floreali e uno splendido tessuto ricama-

to dove la donna sembra essere in un momento di pausa tra sigaretta e lettura dei due libri poggiati sulla sinistra vicino ai piedi scoperti. La posa non è formale e lo sguardo non è rivolto verso lo spettatore.

Queste opere dimostrano una categorica necessità della Valadon di affermare il suo essere artista donna. Poter trattare temi preclusi e farlo in maniera libera e autonoma, lontana da condizionamenti accademici e barriere sociali.

> Lei vuole disegnare e dipingere la donna moderna. Com'è questa donna? Preferibilmente nuda. Nuda non solo degli abiti con cui normalmente copre le sue fattezze, ma denudata dello sguardo con cui il mondo maschile l'ha rappresentata. Suzanne vuole dipingere la nuda verità femminile: la donna com'è davvero, come la vede un'altra donna, senza l'idealizzazione e senza la bramosia dello sguardo maschile[14].

In questo senso Valadon rappresenta uno sconvolgimento. Le sue donne non sono più in attesa che lo spettatore, uomo, le guardi cristallizzate nella sfera di una sessualizzazione del loro corpo in cui l'artista, anch'esso uomo, le ha rappresentate. Questi corpi nudi sembrano essere parte di una scena che è del tutto nel campo del femminile. «De ces représentations, les vieillards sont congédiés, ils ne sont pas là rôdant quelque part dans la toile, et les yeux de ces femmes les ignorent, elles n'existent pas pour eux»[15].

L'approccio al corpo nudo viola ogni norma ridefinendo il linguaggio pittorico convenzionale. Valadon non si limita al corpo femminile ma applica i suoi ricondizionamenti ad un altro tema che rappresenta un'assoluta violazione delle regole per un'artista donna della fine dell'Ottocento: la rappresentazione del corpo nudo maschile. Alle poche artiste donne era consentito dedicarsi solo al nudo femminile, da donne benestanti, dell'alta borghesia parigina, non era socialmente consentito loro di confrontarsi con corpi nudi di uomini e i modelli negli studi o nelle aule delle accademie restano per loro vestiti. Ma Valadon non frequenta le accademie e non è una donna borghese, si sente libera di esplorare l'argomento e lo fa con naturalezza e scavalcando ogni regola, così come ha fatto con il nudo femminile. «Because of her marginalized class status and her bohemian attitudes, she could paint the nude without "degendering" herself, without jeopardizing her own position or threatening her status as a woman […]»[16].

La Valadon inizia a studiare il corpo maschile a partire dal figlio Maurice Utrillo, quando dalla metà degli anni Ottanta lo utilizza come

modello per numerosi disegni, schizzi e studi della figura maschile[17]. Lo ritrae fino all'adolescenza, tra il 1900 e il 1905. In quel momento, Utrillo ventenne inizia ad entrare nel mondo bohemien parigino dove conosce, tra gli altri, Modigliani, Apollinaire e un mediocre pittore suo coetaneo, André Utter che presenta alla madre. Il giovane entra ben presto nelle grazie della Valadon e i due, tra il 1909 e il 1910, si innamorano. Nel 1914 si sposano, lei ha 49 anni e lui 28. La Valadon inizia a utilizzare proprio Utter come modello prediletto per lo studio del nudo maschile e proprio in questi anni realizza delle opere rivoluzionarie che hanno come protagonista il giovane amante.

Del 1909 è l'opera *Adam et Ève*[18], il primo dipinto di nudo maschile di un'artista donna. La Valadon ritrae se stessa come Eva e accanto il suo compagno Utter come Adamo. Due nudi audaci e senza precedenti. Entrambi i corpi non sono idealizzati in modo da donare loro la stessa importanza all'interno del dipinto. «Valadon subverts gendered codes by displaying the male and female body with the same steadfast realism. She ignores the conventions of the nude by not transforming Utter into a timeless figure but accentuating his unique physical characteristics»[19]. Utter è rappresentato nella sua figura di giovane ragazzo e allo stesso modo la Valadon si ritrae in maniera realistica con i lunghissimi capelli e una spregiudicata naturalezza nella rappresentazione del nudo con una messa in scena delle parti intime che non trova riscontro in nessun nudo di autrice donna di quel periodo. Ma ancor più audace doveva essere il nudo di Adamo. Uno schizzo preparatorio mostra la versione originale del dipinto in cui i genitali di Utter sono in mostra tanto quanto quelli della Valadon. Questa scelta suscitò certamente sdegno quando l'artista espose il dipinto al Salon des Indépendants nel 1920 costringendola ad aggiungere le foglie di fico che cingono il bacino di Utter. Questo particolare nella prima versione avrebbe donato una totale e profonda connessione tra le due figure che tutt'ora non manca visto il braccio destro di Utter che cinge le spalle della figura femminile nell'atto di prendere, insieme, il frutto proibito. La Valadon utilizza il tema di Adamo e Eva per scompaginarne completamente le modalità realizzative, mettendo in primo piano i due potenti nudi, e raccontare il suo rapporto di donna con Utter. Il tema biblico passa in secondo piano, demitizzando la scena, tanto che l'artista non inserisce il serpente all'interno della composizione[20].

Dopo gli studi sul corpo maschile di Utter[21] la Valadon riesce ad arrivare a una grande padronanza nella rappresentazione del nudo maschile. Il giovane compare in altri dipinti dell'artista come *La Joie de vivre*[22] del 1911. La figura di Utter viene rappresentata con un nudo non idealizzato e una figura attiva, in movimento, che procede lentamente verso le bagnanti nude sul lato sinistro. Una posa di profilo che nasconde le parti intime ma mette in risalto una muscolatura definita figlia dello studio anatomico della Valadon.

L'artista riprende il tema delle bagnanti ma anche in questo caso ne ribalta lo schema compositivo. I corpi femminili non sono sessualizzati, Utter cammina verso di loro e rivolge il suo sguardo verso i corpi nudi ma le donne sembrano distratte e non si accorgono della sua presenza. I corpi nudi sembrano non mostrarsi allo spettatore maschile, fatta eccezione per la donna al centro del gruppo con i seni scoperti che mostra una posa seducente. Le altre, oltre a nascondere le nudità all'osservatore, sono intente a compiere le azioni quotidiane che Valadon rappresenta in molte altre sue opere: asciugano il corpo, raccolgono un panno per coprirsi.

> In *La Joie de vivre*, Valadon has chosen to refer to the timeless myth of woman as embedded in nature, yet her figures are self-absorbed as well. […] the narrative of self-absorption in Valadon's painting interrupts a conventional reading of this scene […]. Some of the nudes seem dissociated from each other and appear to be studio models montaged into the narrative[23].

L'altro grande dipinto di nudo maschile della Valadon è un'opera ambiziosa che l'artista progetta a partire dal 1913 e realizza l'anno successivo. *Le Lancement du filet*[24] rappresenta tre figure che in realtà sono la stessa sagoma di Utter vista di spalle, di lato e di fronte. Valadon modifica il suo approccio al nudo maschile alterando alcune scelte che aveva compiuto nelle opere precedenti. Il nudo di Utter è idealizzato e la figura è passiva. La Valadon trasforma il corpo del compagno in una figura scultorea. È assente il riferimento diretto al corpo di Utter e il nudo è ideale, basato su uno schema compositivo tipico, caratterizzato da proporzionalità e simmetria delle parti. L'architettura del nudo è costruita attraverso forti linee nere che evidenziano i tratti del corpo e della muscolatura. Tutto l'apparato muscolare di Utter viene ripreso con queste linee nere che mettono in evidenza i tratti del bacino (nella figura di destra) e del polpaccio

(nella figura di sinistra) e della schiena (nella figura centrale) rendendo l'intera figura statuaria.

> Pushed to the foreground, the sequence of bodies reads like a classical frieze. […]. The harmonious proportion of the nude in *Le Lancement* reflect the classical treatment of the body evident in Puvis's work. After having learned how to adeptly position her own body as model, Valadon would apply these same skills as an artist, displaying Utter from the most complimentary angles. She effectively mobilized of posing before male painters, tactfully transposing the masculine model into elegant and idealized figures on her own canvas[25].

I corpi hanno l'inquadratura da diverse angolazioni ma trovano punto di contatto nella linea orizzontale che attraversa le tre figure e evidenzia i punti di torsione dei corpi. Questi nudi provocano lo sguardo dello spettatore esponendo le proprie nudità in maniera erotica e sessuale. Sono corpi desiderabili emblema di una eroticità quasi licenziosa che Valadon presenta «as an expression of her own desires»[26] rompendo così «with centuries-old assumption about gender and sexuality»[27].

Cinque anni dopo *Adam et Ève* la Valadon è consapevole della necessità di occultare i genitali per evitare il rifiuto dell'opera e la censura. Solo per questo motivo l'artista dispone, a differenza degli studi e dei bozzetti preparatori[28], una corda penzolante che attraversa il corpo della figura di destra senza che però questo distragga dal potenziale erotico complessivo dell'opera.

Valadon si sente a suo agio nel rappresentare questi corpi nudi di uomini tanto da ingigantirli e metterli forzatamente in primo piano sotto gli occhi dello spettatore: «Elle semble aimer par-dessus tout la chair dévoilée, […] Elle a tant d'appétit pour les corps peints ici qu'elle leur fait occuper tout l'espace, ou mordre la cadre, se fichant bien de savoir ce qu'en pense la morale du moment»[29].

Con queste opere Suzanne ha varcato la soglia tra modella e artista, ha raccontato il mondo femminile alla sua maniera, superato e mescolato i limiti di genere. Irrequieta e risoluta ha contrastato gli stereotipi e sfidato le regole di un mondo artistico maschile che la faceva sentire stretta nei panni di modella prima ed esclusa in quelli di artista poi. Ha tracciato una sua traiettoria aprendo una nuova strada che ha posto il seme della parità di genere nel ruolo dell'artista.

Note

[1] Angelo Di Modica è dottore di ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica (2022) e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno. Storico dell'arte, ha pubblicato saggi e contributi sulle esperienze artistiche italiane del Novecento con particolare attenzione alla scena romana tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta. Ha recentemente pubblicato una monografia su Francesco Lo Savio dal titolo *Francesco Lo Savio. Colore Luce Spazio* edita dalla la casa editrice hopefulmonster di Torino.

[2] Per un'esaustiva mappatura dei luoghi della nascente cultura impressionista vedi J. P. Crespelle, *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli impressionisti (1863-1883)*, Milano 2022 e G. Villani, *I luoghi degli impressionisti*, Roma 2023.

[3] E. Rasy, *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Milano 2019, p. 156.

[4] S. Valadon, *Autoritratto*, 1883, grafite, carboncino e pastello su carta, cm 43.5x30.5 cm, Paris, Centre Pompidou.

[5] J. Warnod, *Suzanne Valadon*, Paris 1981.

[6] Dal catalogo illustrato dell'esposizione le opere della Valadon risultano nella sezione disegni, dal numero 1670 al 1674, con i titoli: *Le Toilette du petit-fils*, *Grand'mère et petit-fils*, e tre *Étude d'enfant*.

[7] R. Betterton, *How Do Woman Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon*, in «Feminist Review», New York 1985, 19, pp. 3-24: 12.

[8] P. Mathews, *Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon*, in «The Art Bulletin», LXXIII, New York 1991, 3, pp. 415-430: 415.

[9] *Ivi*, p. 417.

[10] S. Valadon, *Deux Figures*, 1909, olio su cartone, cm 101x82, Paris, Centre Pompidou.

[11] S. Valadon, *Les Baigneuses*, 1923, olio su tela, cm 116 x 89, Nantes, Musée d'Arts.

[12] Di questa tipologia una lunga serie di disegni di stampo degassiano che la Valadon realizza già negli anni Novanta dell'Ottocento come *La Toilette* del 1894, *Nue dédicacé à Berthe Wiell*, del 1895, *Vielle Femme et fillette nue* del 1896, e *La Toilette* del 1908 o *Avant le bain* del 1908, e poi i dipinti come gli oli su tela *La Petite Fille au miroir* del 1909 e *La Poupée délaissée* del 1921.

[13] S. Valadon, *La Chambre bleue*, 1923, olio su tela, cm 90 x 116, Paris, Centre Pompidou.

[14] E. Rasy, *Le disobbedienti, cit.*, p. 161.

[15] L. Chennevière, *Comme un homme?* in *Suzanne Valadon. Un monde à soi*, a cura di C. Parisi, catalogo della mostra, Metz 2023, Metz 2023, pp. 149-150: 150.

[16] P. Mathews, *Returning the Gaze*, *cit.*, p. 416.

[17] Alcuni esempi sono: *Utrillo Enfant* del 1886, *Utrillo enfant nu* del 1895, *Utrillo nu assis sue un divan* del 1895, *Utrillo adolescent à la chaise* del 1900.

[18] S. Valadon, *Adam et Ève*, 1909, olio su tela, cm 162 x 131, Paris, Centre Pompidou.

[19] L. Jimerson, *Defying gender. Suzanne Valadon And the Male Nude*, in «Woman's Art Journal», XL, 2019, 1, pp. 3-12: 4.

[20] *Ibidem.*

[21] La Valadon studia il corpo maschile di Utter da molteplici angolazioni come dimostrano diversi disegni: *André Utter nu, de dos* del 1909, *Utter nu* ancora del 1909, *Utter nu de profil* del 1911, disegno preparatorio per la figura maschile all'interno del dipinto *La Joie de vivre*.

[22] S. Valadon, *La Joie de vivre*, 1911, olio su tela, cm 123 x 205, New York, Metropolitan Museum of Art.

[23] P. Mathews, *Returning the Gaze*, *cit.*, p. 423.

[24] S. Valadon, *Le Lancement du filet*, 1914, olio su tela, cm 201 x 301, Paris, Centre Pompidou.

[25] L. Jimerson, *Defying gender*, *cit.*, p. 5.

[26] *Ivi*, p. 7.

[27] *Ibidem.*

[28] Valadon realizza disegni dove il nudo di destra non ha i genitali coperti, mostrando la sua volontà di non volere censurare l'opera. Un disegno mostra la sagoma del nudo (*Etude pour Le Lacement du Filet*, 1914, carboncino su carta, cm 60 x 41.7, Paris, Centre Pompidou), l'altro è un disegno dell'intera opera (*Etude pour Le Lacement du Filet*, 1914, carboncino su carta, cm 62 x 82, Paris, Centre Pompidou).

[29] S. Bramly, *Suzanne Valadon, Le Lancement de filet, 1914*, in *Suzanne Valadon. Un monde à soi*, *cit.*, pp. 146-147.

«SI È POSSIBILE STACCARE IL QUADRO PERCHÉ TROVASI MOLTO IN ALTO». PITTRICI, COPISTE E FOTOGRAFE A PALAZZO COLONNA NELLA ROMA TRA METÀ OTTOCENTO E INIZIO NOVECENTO*

Andrea Sorze[1]

Drawing on previously unpublished documents, this paper investigates the activities of women artists involved in the study, copying, and photographic reproduction of artworks in the Colonna Palace in Rome between 1862 and 1913. It demonstrates how these artists were shaped by the collection throughout the second half of the 'Long Nineteenth Century'. The analysis draws on a unique corpus of 394 gallery access permits, 52 of which were issued to 41 women, thereby shedding light on the conditions of access to Rome's private cultural heritage for female painters and photographers.
The study also offers significant insights into the careers of established painters such as Elisabeth Jerichau-Baumann and Julia Hoffmann Tedesco, alongside the recovery of hitherto neglected figures like Eugenia Pignet and Augusta Bocci from Serrapetrona, situating them within a broader narrative of women's painting in Rome during this period.
Furthermore, the research highlights the contemporary reception of key works, including Tintoretto's *Portrait of Onofrio Panvinio* (then attributed to Titian) and the *Virgin and Child* from Botticelli's workshop (considered authentic at the time).

Keywords: Roman painting, Feminism, Nineteenth century, Colonna gallery.

Nell'ambito di un'analisi storica delle attività artistiche delle donne nell'arte, nonché in merito alla fruizione dei musei italiani durante l'Ottocento, tra le carte dell'Archivio Colonna, depositato presso il Monastero di Santa Scolastica a Subiaco[2], si ritrovano trecentonovantacinque permessi di accesso alla galleria concessi dai principi Colon-

na agli artisti e agli studiosi lì giunti tra il 1847 e il 1914. Tra di essi, cinquantatré sono stati rilasciati a quarantadue donne, un *corpus* di documenti che può essere suddiviso in tre macrogruppi: permessi di copia (trentatré), riproduzione fotografica (solamente due) e studio (diciotto). Questi documenti possono restituirci diverse informazioni utili a ricostruire la fruizione dello "spazio museale", nonché ad arricchire con nuove scoperte il discorso relativo alla pittura "al femminile", che in quegli anni stava acquisendo sempre maggiori conquiste. Esso costituisce dunque un caso studio che può restituire uno spaccato sull'attività di formazione e produzione delle donne nel contesto di una galleria privata a Roma, come è appunto Galleria Colonna.

Nella Roma di metà Ottocento, dove dal 1823 le pittrici erano ammesse come "virtuose" (e non semplici "consorelle") all'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, sulla scia delle rivoluzioni di pensiero tanto decantate da Benedetto Croce[3], non tutte le associazioni artistiche della capitale diedero libero accesso alle pittrici. Per esempio, la Società degli Acquarellisti in Roma[4], sorta nel 1875, arriverà nel 1878 a promulgare uno statuto in cui veniva precisato che, tra i soci, «non possono annoverarsi più di quattro signore»[5]. La Società degli Acquarellisti in Roma è degna di nota per il suo legame proprio con Palazzo Colonna, la cui Coffee House sarà sede ufficiale del gruppo nel suo periodo aureo, tra il 1881 e il 1887. Nessuna delle "acquarelliste", però, si rintraccia nei permessi in esame, nonostante avessero visitato, con ogni probabilità, le sale del palazzo figure come Matilde Stoker e Rhoda Holmes. Una situazione analoga, ma senza un regolamento così stringente e vincolante, è quella del Gruppo della Campagna Romana, dove, da un iniziale numero chiuso di dieci soci, si registrerà un vertiginoso incremento delle partecipazioni con l'ingresso di numerose donne, quasi unicamente mogli, sorelle o figlie di pittori, piuttosto che artiste di professione[6], in linea con quella che era la plurisecolare narrazione della donna pittrice come figlia (o moglie) d'arte. Si tratta peraltro di una città in cui, nel 1842, viene redatto il *Del purismo nelle arti*, manifesto della pittura purista, segnata quindi dall'ingombrante presenza del loro caposcuola Tommaso Minardi, che proprio in Palazzo Colonna aveva il suo studio, tanto ammirato da artisti e turisti, nonché frequentato da aspiranti pittori o aristocratici, come la stessa Chiara Colonna[7]. Una Roma e una famiglia in cui in quegli anni era in corso una mitizzazione della donna più celebre

del casato, la Marchesa di Pescara Vittoria Colonna, amica stretta di Michelangelo Buonarroti, egregiamente rappresentata in una tela del 1880 di Francesco Jacovacci.

Passando dunque ai documenti, il nucleo più consistente, in controtendenza rispetto ai permessi rilasciati agli uomini, è relativo alla pratica della copia[8]. Difficile capire quale fosse la tecnica con le quali erano copiate le opere, se una copia fedele a olio, un acquarello o un disegno di traduzione, di cui, peraltro, il Minardi ne aveva sottolineato per decenni l'importanza, facendo scuola ad almeno quattro generazioni di pittori[9]. Quel che è certa è la volontà da parte dei principi Colonna di permettere tale pratica solo ed esclusivamente attraverso dimensioni diverse dall'originale, probabilmente per evitare la messa sul mercato di falsi d'autore che avrebbero potuto minacciare l'unicità e il valore della collezione di famiglia.

Il primo documento firmato dal Principe risale al 5 febbraio 1862[10], rilasciato alla pittrice polacca Anna Maria Elisabeth Lisinska Jerichau-Baumann, attiva a Roma intorno al 1844-1845 e dove vi rimarrà in pianta stabile fino al 1849, sposando lo scultore Jens Adolf Jerichau (a Roma dal 1838). A differenza del successo che la donna otterrà per le sue scene di *harem*, a Roma tese al realismo affine all'ambiente del Minardi. Peraltro, proprio nel 1862, la pittrice licenzia uno dei suoi maggiori capolavori, *Andersen legge le storie ai figli dell'artista*, dipinto di storia e di devozione a quello che doveva essere il focolare domestico. Grazie al permesso sappiamo che la pittrice chiese espressamente di poter copiare un paesaggio di Gaspard Dughet nella Sala dei Paesaggi, e tale notizia confermerebbe la presenza della polacca a Roma nel febbraio del 1862, nonché la sua attività da copista e paesaggista, finora solo in parte riscontrata[11]. Nel genere del paesaggio otterranno poi un discreto successo due dei nove figli della coppia, Harald Adolf Nikolaj e Holger Hvitfeldt.

Seguono poi i permessi rilasciati a Sara F. Combrie, il 21 dicembre 1868[12]; a Pauline Bouthillier de Beaumont, figlia del pittore svizzero Gabriel, il 22 dicembre 1869[13]; a una non meglio specificata «sig. na Burdy»[14], il 21 ottobre 1871[15]; alla Baronessa di Keudell, moglie del Barone Robert von Keudell, il 15 aprile 1872[16]; alla non meglio precisata signorina «Denison», il 14 dicembre 1877[17], identificabile in Marion Denison Whipple Deering, prima del matrimonio con Charles Deering[18], e ad Annis Barclay, il 24 maggio 1877[19], quest'ultima, oltre

a copiare un dipinto di Luca Longhi, si cimentò nel *Ritratto di Vittoria Colonna*, a cui si accostarono, il 16 marzo dello stesso anno[20], le non meglio precisate «signora Edoardo e un'amica».

Negli anni Ottanta e Novanta saranno solamente quattro le pittrici che beneficiarono del permesso, ovvero Julia Reif, il 13 febbraio 1888[21]; Emilia Bouillon, che realizzerà una copia del *Ritratto di Maria Mancini Mazzarino in veste di Armida*, il 2 gennaio 1889[22]; Madame Elizabeth D. Tubbs, il 5 maggio 1889[23], e Nathalie Phalen, il 27 marzo 1892[24], per copiare il *Ritratto di gentiluomo* di Paolo Veronese.

Nel Novecento, il primo permesso "al femminile" riporta il nome di Magdalena von Langen[25], l'8 maggio 1900[26], per copiare il *Cristo in pietà sorretto da due angeli* di Leandro Bassano. Il permesso è molto interessante anche per la storia degli allestimenti di Palazzo Colonna, grazie all'informazione aggiunta a mano sul biglietto «Si è possibile staccare il quadro perché trovasi molto in alto». Il dipinto, oggi nella Sala della Cappella, doveva probabilmente adornare in quegli anni l'attuale Sala dell'Apoteosi di Martino V, collocato in uno degli angoli alti della facciata verso la galleria, a *pendant* con il *San Carlo Borromeo* del Lanfranco. La possibilità di togliere i quadri dalle pareti era infatti già stata concessa a Léopold Bara nel 1883[27] e verrà poi conferita anche il 15 maggio 1903[28] alla «signorina R. Haerlin», altra pittrice non identificata. Bara era certamente un pittore già affermato, a differenza delle due donne, probabilmente dilettanti; ciò testimonia un trattamento fondamentalmente paritario tra le sale del palazzo, una vera e propria palestra dove esercitarsi, dal punto di vista artistico, con le stesse identiche possibilità.

Sempre nei primi anni del Novecento, si registra inoltre la presenza di Antonietta Marcille, il 20 giugno 1902[29]; Letizia M. Neil, il 9 febbraio 1903[30]; Miss F.M. Hornby, acquarellista britannica, e Maria Sachs, rispettivamente il 20 marzo[31] e il 15 maggio[32] dello stesso anno, nonché a Margherita Becker, il 27 febbraio 1905[33]. Interessante notare come, sia Antonietta Marcille che Maria Sachs, così come la Becker, copiarono il celebre *Ritratto di Onofrio Panvinio* del Tintoretto, dato all'epoca a Tiziano, una delle opere più riprodotte del museo. Miss F.M. Hornby copiò invece la *Madonna con il Bambino* della bottega del Botticelli, anch'essa ricorrente nei permessi.

Il 2 agosto 1907[34] si registra, infine, la presenza di Elena Sigismondi, allieva di Augusto Bompiani[35], per copiare un dipinto del Sassoferra-

to[36] e, il 28 aprile 1909[37], Miss Johanna Fermissen, per realizzare una copia del *Cimone e Ifigenia* (o *Il sonno dei pastori*), oggi creduto di Andrea Camassei.

Con maggiore frequenza si riscontrano i permessi di Irene Testa[38] ed Emma Landseer[39]. La prima sembrerebbe essere la figlia, o nipote, dell'incisore e calcografo Antonio Testa, più volte impegnato a palazzo nella traduzione a incisione di alcune tempere del Dughet. Più conosciuta è Madame Mackenzie, nata Emma Landseer, figlia dell'artista John Landseer e sorella del rinomato Edwin Henry Landseer. Nata nel 1809 a Londra, anche per lei non esistono studi approfonditi sulla sua attività, i cui dipinti sono spesso di difficile attribuzione a causa della tendenza della donna a firmare «E. L.», come il fratello, anche dopo essersi sposata e aver così cambiato cognome[40]. I documenti danno la possibilità di confermare un suo viaggio a Roma, dove si sarebbe recata a Galleria Colonna ben cinque volte tra il 1864 e il 1879, copiando la *Sacra Famiglia* del Cantarini, la *Madonna col Bambino e un santo* di Luca Longhi e, per ben tre volte, il *Ritratto di Vittoria Colonna* di Bartolomeo Cancellieri, ulteriore conferma dell'importanza della Marchesa.

Il restante numero di permessi riguarda il libero accesso per motivi legati allo studio dei dipinti, delle statue e del mobilio del palazzo, nonché del giardino che si sviluppa sul colle del Quirinale. Sembrerebbe verosimile considerare questa controtendenza, rispetto ai permessi rilasciati agli uomini, in relazione al discorso della copia per motivi didattici, una pratica consueta per le nobildonne dell'alta società, italiana e straniera. Senza dimenticare che il dipinto acquistato a Roma, ancora per tutto l'Ottocento, costituiva un *souvenir*, spesso acquistato presso pittori specializzati che realizzavano vedute della capitale o della campagna romana.

Tornando all'Ottocento, dopo un permesso rilasciato a Luisa Pileri il 7 settembre 1869[41], negli anni '70 viene concessa facoltà di studio tra le sale a sei donne: le non meglio identificate «Agnese Böniesson»[42], il 20 gennaio 1875[43], e «sig.a Scher»[44], l'8 novembre dello stesso anno[45]; a Ersilia Sani, il 3 agosto 1876[46]; alle pittrici svedesi Virginia Larsson, il 9 novembre 1878[47], e Sophie Södergren, il 29 gennaio 1879[48], nonché il 9 ottobre 1876[49], a una donna in compagnia del pittore alatrino Ettore Ascenzi[50], che farebbe sospettare una particolare tendenza ad accedere alla galleria anche per la produzione di dipinti

da immettere sul mercato internazionale come *souvenirs* della capitale, in cui l'Ascenzi era specializzato. Ma il permesso più interessante è quello del 4 aprile 1872[51] concesso a Julia Hoffmann Tedesco, pittrice nata a Würzburg nel 1843, moglie del pittore lucano Michele Tedesco, con il quale darà vita a un connubio artistico, oltre che sentimentale, legato a doppio filo tra influenze e rimandi, in una carriera che spesso si sarebbe sviluppata di pari passo tra esposizioni e concorsi[52]. Oltre alle tematiche mitologiche affrontate dalla donna con un approccio simbolista, la pittrice riuscì ad alternare la sua produzione con brani di vita reale, molto più vicini alle tendenze della Macchia: degno di menzione, secondo chi scrive, è in particolar modo *Il Sogno*, che espose alla Promotrice di Napoli del 1912 (ne esiste una seconda versione intitolata *Angelo Custode*, attualmente sul mercato antiquario), dove è vera, come sostiene Isabella Valente[53], la ripresa dello schema compositivo della *Morte di Raffaello* di Andrea Cefaly del MARCA di Catanzaro ma, allo stesso tempo, la figura di quello che potrebbe essere letto come un angelo è una chiara citazione della *Trasverberazione di santa Teresa d'Avila* del Bernini, che la Hoffmann non può non aver visto in Santa Maria della Vittoria a Roma, città in cui l'artista dipinse molti quadri raffiguranti la campagna romana[54].

Tre risultano i permessi concessi alle donne negli anni Ottanta: a Eugenia Pignet, il 13 luglio 1882[55], a Nancy Carolina Adami, il 6 aprile 1883[56], e alla pittrice romana Giuseppina Vannutelli, parente del più celebre Scipione Vannutelli, il 5 marzo 1888[57]. Mentre la seconda fu una pittrice non particolarmente conosciuta già all'epoca, attiva per lo più tra Torino, sua città natale, e Roma, dedicandosi ai quadri di genere[58], la Pignet, terziaria francescana, ebbe invece una carriera più fortunata, arrivando a ottenere commissioni pubbliche per alcune chiese della capitale. Ne sono un esempio le copie della *Madonna con Bambino* di San Bartolomeo all'Isola, ripresa dalla celebre *Madonna della paglia* di Van Dyck, esposta a Galleria Corsini; o la copia della *Sacra Famiglia* del Maratti, proveniente dalla collezione Sacchetti e oggi ai Musei Capitolini, o ancora, per concludere, il *San Giuseppe e il Bambino*, dal celebre Guido Reni dell'Ermitage, conservato presso San Bernardo alle Terme. Tutti dipinti che sottolineano l'attività da copista della pittrice, tendenza evidenziata da quella che si può considerare oggi come la sua più importante opera: il trittico raffigurante *San Luigi di Tolosa tra i santi Diego di Alcalá e Francisco Solano*[59], il

cui scomparto centrale (i laterali sono di Giuseppe Bravi) riprende gli affreschi del Pinturicchio della cappella Bufalini all'Aracoeli. La sua produzione e la presenza in Galleria Colonna possono ben emergere all'interno di un discorso utile a spiegare l'attività artistica femminile nella nuova capitale del Regno d'Italia, nonché a evidenziare la forza di queste gallerie private, viste come un baluardo dell'antica ricchezza artistica dell'Urbe.

In tal senso, alla Pignet, si propone il parallelismo con un'altra donna che emerge nei permessi, Augusta Bocci da Serrapetrona, giunta in galleria il 22 giugno 1894[60]. Nata nelle Marche nel 1866, grazie al lavoro di ingegnere idraulico del padre, la donna ebbe modo di beneficiare di lunghi soggiorni nell'Urbe, che favorirono la sua formazione, già arricchita dagli importanti stimoli dei cantieri pittorici marchigiani, che richiamarono alcuni dei più rinomati artisti italiani[61]. Riuscire ad inquadrare Augusta Bocci è un compito arduo: pur essendo educata seguendo tutti i precetti della "gentile signorina aristocratico-borghese", in linea con la cultura dell'epoca, la Bocci risultava sì "regina della casa", ma non si sposò mai, quindi fu totalmente libera da qualsiasi tipo di vincolo; allo stesso tempo, però, la pratica pittorica è – almeno all'apparenza – socialmente in linea con la pittura intesa come passatempo da nobildonne, quindi senza un ritorno economico, e legata soprattutto alla pratica del ritratto[62], di cui la Bocci fu una straordinaria esponente nella sua regione, tanto da figurare, nel 1911, seppur giovanissima, tra le dieci donne (tra gli oltre cento partecipanti) ammesse all'Esposizione Internazionale di Roma[63]. Secondo chi scrive è possibile scorgere nelle opere romane di questi anni evidenti influenze di Rosalba Carriera e Benedetto Luti, i cui fogli, magistralmente incorniciati ed esposti come opere d'arte *tout court*, decoravano il piano nobile di Palazzo Corsini alla Lungara da oltre un secolo.

Sempre in questo periodo, nei primi anni Novanta, vennero rilasciati permessi anche alla «sig.na De Scavenius», forse figlia dell'ambasciatore di Danimarca a Roma, il 22 marzo 1892[64], e nell'agosto dello stesso anno[65] alla pittrice Luella De Lully. Mentre soltanto quattro saranno i permessi rilasciati entro lo scoppio della Grande Guerra[66]: il primo, il 10 dicembre 1900[67], per Elisabetta Krasvonschkina, appartenente alla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, mentre il secondo, il 6 novembre 1908[68], per Miss Elisabeth Winterhalter. Gli

ultimi due sono datati 17 marzo 1909[69] e 6 febbraio 1913[70], entrambi per l'artista austro-polacca Klara Gumpertz[71].

Più rara è la pionieristica fotografia, per la quale sono presenti solamente i permessi rilasciati nel 1868[72] a una figura che con buone probabilità dev'essere identificata con una delle cinque figlie del Conte Sir Henry Lindsay Bethune, forse Caroline, che fotografò la già citata *Madonna con il Bambino* della bottega di Sandro Botticelli, *Le sette gioie* e *I sette dolori della Vergine* della bottega di Bernard van Orley e una *Sacra Famiglia*, all'epoca attribuita a Tiziano, di cui non si è certi dell'identificazione, e che ebbe modo anche di «Ricavare dei piccoli disegni da Paesaggi di Pussino», probabilmente tele di Gaspard Dughet. L'altro, datato 10 maggio 1902[73], viene invece rilasciato alla Contessa Zamoyska, che fotograferà il cosiddetto *Ritratto di gentiluomo trentasettenne*, di un anonimo fiammingo.

Ancora troppi sono i nomi presenti in questi permessi, le cui biografie mancano di essere restituite, anche se una traccia da seguire potrebbe essere la già citata Società degli Acquarellisti in Roma. Nonostante ciò, è evidente constatare come, all'alba del Novecento, l'arte al femminile era ancora caratterizzata dai connotati che l'avevano contraddistinta nei secoli precedenti: uno strumento didattico per le donne dell'alta società, o una professione sussidiaria quasi unicamente per le figlie o mogli di pittori. A questa altezza cronologica, a Palazzo Colonna, come visto, non si può ancora parlare di una controtendenza che vede le pittrici al centro di una loro rivalutazione in campo storico-artistico, anche se l'internazionalità offerta dal palazzo costituì un forte stimolo per l'abbattimento dei preconcetti che in passato le avevano relegate a ruoli marginali. Si tratta comunque di un alternarsi, di esempi e situazioni, tipico dei momenti di passaggio da una fase all'altra del pensiero storico e sociale, dove non sono presenti linee di confine strutturate. È evidente la presenza di pittrici professioniste, anche di discreto successo, come la Jerichau-Baumann o la Hoffmann Tedesco, o anche artiste, per così dire, amatoriali come la Pignet e la Bocci, ma maggiormente, le donne che si apprestarono a studiare e dipingere tra le sale ai Dodici Apostoli furono delle semplici dilettanti, aristocratiche o borghesi, in linea proprio con la scuola del Minardi, presente a Palazzo Colonna[74], e che sfruttarono la pittura come un semplice lato della loro formazione e istruzione[75], utile per emergere in società. Anche per esse, però, l'esperienza arti-

stica non può e non dev'essere banalizzata: se prendiamo per vere le idee di Duby e Perrot, che ritengono la pittura amatoriale femminile come un modo per rappresentare non il mondo nella quale vivevano le donne, ma quello in cui si sarebbero immaginate, cercando comunque di esprimere la loro identità culturale[76], allora sarebbe doveroso, per una storia artistica e sociale, indagare approfonditamente questo scenario, in modo da meglio comprendere l'immaginario che esse dovevano riferire tramite l'opera d'arte, non come delle "valide alternative", ma come delle voci emergenti nel mondo dell'arte.

Note

* Tutti i permessi rilasciati sono conservati in: Archivio Colonna Subiaco (d'ora in poi ACS), *Patrimonio artistico*, Sottoserie 4: Galleria, Unità 1, Busta 1. A cui seguirà il numero, in ordine di conservazione, del documento.

1 Andrea Sorze (Como, 1998) ha conseguito nel 2021 la laurea triennale in Scienze dei beni culturali presso l'Università degli Studi La Statale di Milano con R. Sacchi e nel 2023 la laurea magistrale in Storia dell'arte presso La Sapienza, Università di Roma, con S. Pierguidi e M.C. Paoluzzi, entrambe con lode. È attualmente iscritto alla SSBSA dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

2 Ringrazio la comunità monastica sublacense per l'ospitalità e l'aiuto durante le ricerche, in particolar modo Dom Mauro Meacci, abate, e Dom Fabrizio Messina Cicchetti, direttore della biblioteca. Colgo l'occasione per ringraziare Stefano Pierguidi, mio relatore di tesi, Maria Cristina Paoluzzi, correlatrice, e Chiara Piva, con la quale ho condotto le ricerche nell'ambito del progetto "Percorso di eccellenza" presso La Sapienza, Università di Roma, da cui è emerso il caso studio presentato qui in esame. Nonché Marco Massoni e Rachele Coppola per l'aiuto.

3 La cosiddetta "Religione della Libertà": B. Croce, *La religione della libertà. Antologia degli scritti politici*, a cura di G. Cotroneo, Soveria Mannelli 2002.

4 P.E. Trastulli, *Filiberto Petiti e l'Associazione degli Acquarellisti di Roma*, in *La campagna romana nella pittura dell'Ottocento*, a cura di A. Cervesato, Roma 1982, pp. 131-144; R. Mammucari, *Ottocento romano. Neoclassicismo, Realismo, Decadentismo, Divisionismo*, Città di Castello 2011, pp. 183-201.

5 Come precisato dall'art. 2 dello Statuto della Società degli Acquarellisti in Roma. Peraltro, le uniche pittrici attive in questa prima fase risultano solo Caroline Carson e Rachele Villa Pernice: *ivi*, p. 138.

6 R. Mammucari, *Ottocento romano, cit.*, p. 188.

7 S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 281-292.

8 Sull'argomento si rimanda più generalmente a: C. Mazzarelli, *Dipingere in co-*

pia. Da Roma all'Europa. 1750-1870: I. Teorie e pratiche, Roma 2018.

[9] M. Miraglia, *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, a cura di M. Miraglia, catalogo della mostra, Roma 2003, Milano 2003, pp. 556-558.

[10] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b.1, f. 70.

[11] *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento. Numero 24*, Milano 1995, pp. 264-265. Viene affermato addirittura «nessun paesaggio puro».

[12] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 141.

[13] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 124. Il padre si recherà presso Palazzo Colonna cinque anni dopo, nel 1874, per fotografare le tempere del Dughet, copiato anche dalla figlia.

[14] Non è stata avanzata nessuna solida ipotesi circa questa identificazione, ma è possibile che corrisponda alla «Sig.a Burdin» che si recherà a palazzo il 12 ottobre 1879 (ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 64). Copierà il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci e il *Bevitore al tavolo imbandito* realizzato da un anonimo caravaggesco olandese.

[15] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 199.

[16] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 335.

[17] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 55.

[18] Della signora Deering si conserva uno splendido ritratto realizzato da John Singer Sargent all'Art Institute of Chicago.

[19] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b.1, f. 52.

[20] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b.1, f. 224.

[21] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b., f. 262.

[22] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 228.

[23] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f 138.

[24] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 75.

[25] Non è stato possibile identificare con certezza la donna, ma seguendo gli studi di Georg Adelheim, impegnatosi nella ricostruzione degli alberi genealogici delle antiche famiglie di Reval (Tallinn), emerge una certa Magadlena (o Margharetа) von Langen sposata con Detlof Wolffelt. G. Adelheim, *Revaler Ahnentafeln. Eine Fortsetzung der Laurenty'schen "Genealogie der alten Familien Revals"*, Reval (Tallinn) 1929, p. 10.

[26] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 328.

[27] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 247.

[28] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 167. Il permesso di spostare il quadro per una miglior fruizione era stato concesso controfirmando la lettera di richiesta di copia: ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 3, f. 16.

[29] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 4.

[30] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 21.

[31] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 7.

[32] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 13.

[33] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 35.

[34] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 8.

[35] L'informazione è data direttamente dall'artista, che lo specifica nella sua lettera di presentazione e richiesta, fortunatamente ritrovata tra le carte dell'archivio: ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 3, f. 8.

[36] Più probabilmente un'opera di Antonio del Ceraiolo.

[37] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 23.

[38] La sua attività si sviluppa tra il 1876 e il 1894, figurando anche tra i permessi per motivi di studio: ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, ff. 205, 211, 319, 388, 390, 49.

[39] Per la precisione il 27 marzo 1864, il 17 novembre 1866, il 29 novembre 1866, il 14 dicembre 1868 e l'11 maggio 1879: ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, ff. 113, 118, 112, 130, 78.

[40] J. A. Manson, *Sir Edwin Landseer*, London 1902, pp. 19-20; *Thieme-Backer*, 1907-1950, XXII, p. 304.

[41] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 272.

[42] Si può supporre che sia stato commesso un errore di trascrizione da parte dell'estensore del permesso e che possa trattarsi della pittrice britannica Agnes Margaret Cowieson (1855–1940), all'epoca ventenne.

[43] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 340.

[44] Possibile che si tratti di una pittrice appartenente alla famiglia Scherer, forse Aloise o Rosa, o in alternativa Cornelia Scheffer. Si veda *Thieme-Becker*, 1907-1950, XXX, pp. 5, 34-35.

[45] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 365.

[46] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 163.

[47] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 242.

[48] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 378.

[49] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 251.

[50] Non è ancora stata ricostruita capillarmente la biografia del pittore di Alatri che, attivo principalmente in ambito locale, a Roma, tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, aveva riscosso un certo successo specialmente tra i turisti inglesi, che si recavano frequentemente nel suo studio per acquistare opere da riportare in patria come ricordo di quelle che dovevano essere, a tutti gli effetti, delle "vacanze romane".

[51] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 295.

[52] I. Valente, *Una breve nota su Julia Hoffmann Tedesco (1843-1936)*, in *Michele*

Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia Unita, a cura di I. Valente, catalogo della mostra, Potenza 2012, Rionero in Vulture 2012, pp. 127-140: 129.

[53] *Ivi*, p. 131.

[54] R. Mammucari, *Ottocento romano, cit.*, p. 344.

[55] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 238.

[56] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 222.

[57] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 76.

[58] E. Bellini, *Pittori piemontesi dell'800 e del primo 900*, Torino 2000, p. 5.

[59] B. Pesci, *S. Antonio di Padova a Via Merulana*, Roma 1964, pp. 17, 76-77, fig. 17.

[60] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 286.

[61] Tra di essi Cesare Maccari, Ludovico Seitz e Cesare Mariani, senza dimenticare, inoltre, Annibale Brugnoli ed Egidio Coppola, suo collaboratore, che portarono un forte esotismo nella regione marchigiana, poi declinato attraverso la mediazione dei giovani Adolfo De Carolis e Augusto Mussini. La pittrice sarà inoltre molto aggiornata su quanto accadeva in quegli anni nei paesi d'oltralpe, anche nel Regno Unito, senza dimenticare i suoi viaggi in Palestina e in Egitto. M. Gilli, *Augusta Bocci da Serrapetrona (1866-1954) – Un'artista delle Marche*, in *Augusta Bocci da Serrapetrona (1866-1954) nella cultura figurativa marchigiana tra '800 e '900*, a cura di M. Quadraroli, catalogo della mostra, Serrapetrona 2002, Milano 2002, pp. 13-18 (più in generale si veda il catalogo della mostra qui indicato).

[62] La pratica del ritratto è per l'artista una vocazione, nei pochi scritti di lei conservatisi si è potuto infatti constatare una trascrizione pedissequa e integrale dello studio per ritrarre il viso con il vetro, dimostrando quindi la sua predilezione per tale genere, di cui è molto difficile ricostruire la sua produzione, considerando l'inspiegabile scelta di firmare solo in minima parte e di non datare le opere. *ivi*, p. 14.

[63] *Ivi*, pp. 14-15.

[64] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 373.

[65] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 318.

[66] Tra le carte d'archivio è emersa una lettera di presentazione e richiesta di accesso da parte di una tale Clara Schniffer, di cui però non è stato rintracciato il permesso rilasciato dai principi. La donna chiese, in una lettera datata «8/2. 1908», di poter accedere per proseguire i suoi studi artistici. L'appunto dei Colonna recita: «Rilasciato per una volta la settimana fino al 30 giugno 1908 – 10/3-1908». ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 3, f. 7.

[67] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 326.

[68] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 29.

[69] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 30.

[70] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 24.

[71] È di recente passato sul mercato antiquario una *Natura morta* molto vicina a quella presente nel dipinto *Bevitore al tavolo imbandito* di un anonimo caravaggesco olandese.

[72] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 290.

[73] ACS, *Patrimonio artistico*, s. 4, b. 1, f. 39.

[74] S. Susinno, *L'Ottocento a Roma, cit.*, p. 281.

[75] Sulla questione dell'istruzione si veda più generalmente: L. Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, Pisa 2018, pp. 76-90.

[76] G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Roma-Bari 1991, p. 276.

FOTOGRAFIA E IMPRESA FEMMINILE A MILANO TRA XIX E XX SECOLO. LO STUDIO FOTOGRAFICO DI CARLOTTA ROVELLI E UDINA GANZINI[1]

Greta Plaitano[2]

The Ganzini photographic studio is a significant case study of a women-led enterprise. Founded in Milan in 1863 by Giovanni Battista Ganzini, it was taken over following his premature death in 1878 by his widow, Carlotta Rovelli, and subsequently by his daughter, Udina Ganzini, who managed the business until 1939. The studio not only specialised in portraiture but stood out for its adoption of innovative photographic techniques including phototyping, chromotyping, and photolithography, and for engaging with Milan's cultural and artistic *milieu*.
This paper reconstructs the studio's trajectory through a rich body of primary and secondary sources, including the extensive archival materials preserved at the Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia 'Leonardo da Vinci'. It underscores the studio's critical importance within the broader history of women's labour in Lombardy and its pivotal role in the renewal of photographic practices at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, framed within a modern commercial aesthetic.

Keywords: Photography, Photographic studio, Photographic portrait, Women's work.

Nonostante la più recente storia della fotografia proponga numerose ed eterogenee ricerche che mirano a indagare l'attività delle donne e la loro opera[3], nel panorama italiano queste ultime si sono concentrate in prevalenza sulla seconda metà del Novecento[4], lasciando un importante territorio inesplorato intorno all'origine e allo sviluppo della professione femminile nel periodo a cavallo con il secolo precedente. Tale carenza, insieme a una lettura del medium condizionata da paradigmi ingombranti quali autore e soggetto – spesso derivati dalla tradizione storico-artistica – ha comportato in alcuni casi la perdita

della memoria di figure fondamentali per la storiografia regionale e nazionale, con il conseguente oblio e smembramento di alcuni nuclei archivistici con un importante valore storico e culturale.

Un esempio in tal senso è la storia dello studio fotografico milanese aperto da Giovanni Battista Ganzini nel 1862, le cui sorti saranno rette da due importanti figure femminili: la moglie Carlotta Rovelli e la figlia Udina Ganzini. Giovanni Battista Ganzini (1836-1878), soprannominato Giobatta, nasce a Udine l'8 giugno del 1836, dove resta sino ai tredici anni, età in cui si sposta a Vienna per formarsi come fotografo. Al suo rientro si trasferisce a Milano per aprire uno studio fotografico sotto il portico dei Figini, di fronte al Duomo, che nel 1864 si sposta in via Unione 4, dove viene registrato sulla *Guida di Milano* edita da Bernardoni nella sezione dedicata a «Stampe incise, carte geografiche, quadri ed oggetti d'antichità, litografi, fotografi, ecc.»[5], trasferendosi infine nel 1866 al numero 10 della stessa via[6].

Lo studio di Giobatta, che secondo le fonti dell'epoca si dedica alla produzione di fotografie, fototipie, cromotipie e fotolitografie – tecniche apprese in parte durante alcuni viaggi in Germania ed Austria – effettua soprattutto ritratti e tra la clientela altolocata della città accoglie anche la giovane Carlotta Rovelli (1853-1934), studentessa del Regio Conservatorio di Milano. Secondo la ricostruzione di Giovanna Ginex, è grazie all'incontro con la giovane donna, diplomatasi in pianoforte nello stesso anno del matrimonio con il fotografo, che Giobatta si apre all'ambiente scapigliato milanese, incontrando importanti personalità del mondo culturale e artistico dell'epoca, come il compositore Amilcare Ponchielli, la cantante Romilda Pantaleoni, il direttore dell'orchestra del Teatro alla Scala Franco Faccio, i pittori Giacomo Campi e Tranquillo Cremona e i fratelli Arrigo e Camillo Boito[7].

Il connubio tra questo genere di frequentazioni e la qualità delle ricerche e delle migliorie apportate all'utilizzo del medium fotografico segnano la fortuna dello studio Ganzini, che si afferma rispetto ad altre realtà specializzandosi sin dai primi anni nel ritratto, confezionato appositamente per sublimare i bisogni della borghesia industriale dell'epoca. Tuttavia, un imprevisto cambia il destino dell'impresa: il 22 maggio del 1878, durante i lavori di ristrutturazione dello stabile, Giobatta precipita dal balcone dello studio, morendo sul colpo. Il tra-

gico accaduto è ben descritto da un cronista del *Corriere della Sera* all'interno della sezione dedicata ai fatti diversi:

> *Sciagura!* – Ieri stesso ci siamo recati allo stabilimento fotografico di Giovanni Battista Ganzini, e chi ci avrebbe detto che oggi avremmo dovuto registrare la morte di quell'uomo, e quale morte!
>
> Il fotografo Ganzini, si trovava questa mattina sulla terrazza del terzo piano, la quale si sta costruendo in via Unione numero 10, e si appoggiava con tutto il peso del corpo ad un parapetto per osservare l'effetto d'un quadro. Il parapetto non era ben saldo e, staccandosi, fece si che il Ganzini precipitasse nel sottoposto cortile!
>
> È facile immaginarsi il terrore de' casigliani, che accorsero, colla speranza almeno di vederlo ancora in vita. La speranza era bugiarda, pur troppo.
>
> Il Ganzini aveva fatta la fine miseranda del povero suo amico Mengoni, da lui tante volte e in tante pose amorosamente ritrattato colla buona fotografia.
>
> Non si raccolse da terra che una salma insanguinata, sconquassata. I casigliani stessi lo fecero trasportare all'ospedale maggiore.
>
> Il povero Ganzini aveva quarant'anni. Lascia una vedova e quattro teneri figli[8].

Carlotta Rovelli si ritrova a gestire da sola l'attività iniziata dal marito per sfamare una famiglia composta quattro figli, Mario, Udina, Ille e D'Alma, e per tenere vivo il nome dello studio che all'epoca aveva pochi concorrenti del suo calibro, fra i quali si possono annoverare per fama e qualità gli studi del pittore-fotografo Giulio Rossi o di Icilio Calzolari e di Pompeo Pozzi. La donna però non era affatto un'estranea al lavoro fotografico, che portava avanti come collaboratrice del marito sin dai primissimi tempi, assistendolo in diverse fasi soprattutto nei periodi nei quali questo si recava all'estero, a Vienna, Monaco e Salisburgo, per studiare nuove preparazioni e ricette in grado di migliorare la resa dei suoi fototipi e di aggiornarsi sulle sperimentazioni dedicate alla fotografia a colori. Ginex, in un articolo del 1986, dà notizia di aver raccolto le testimonianze orali degli eredi e di aver visionato i materiali superstiti dell'archivio privato della famiglia racconta, difatti, che durante le assenze prolungate del marito, Carlotta «dirigeva lo studio, teneva i contatti con i clienti, sorvegliava il personale, preparava sviluppatori, viraggi, emulsioni e soprattutto eseguiva lei stessa le operazioni di ripresa»[9].

Per ricostruire la storia originale di questo studio si possono ricavare diverse informazioni attraverso l'esame autoptico dei fototipi conservati ad oggi presso diversi archivi nazionali[10], soffermandosi sulla fotografia e, in particolare, sull'analisi della tecnica impiegata, della tipologia del formato, della forma e del materiale del supporto secondario, ma anche sulla presenza di iscrizioni, timbri, tracce di colla o nastro adesivo. Difatti, com'è stato ampiamente confermato dalle ricerche degli ultimi vent'anni effettuate da diversi autorevoli studiosi del settore capaci di assorbire dettami derivati dalla disciplina archivistica[11], risulta ormai indispensabile per uno storico non considerare più la fotografia come una mera immagine, una superficie iconografica che corrisponde soltanto al soggetto che esplicitamente ritrae, e riuscire ad acquisire le capacità di osservazione e di analisi critica per leggerne la complessità insita nella sua – tutt'altro che evidente – natura materiale. In questo senso la fotografia ha smesso di essere 'solo' un'immagine, riuscendo a farsi percepire per ciò che è realmente: un oggetto tridimensionale, dotato di un recto e di un verso ricchi di elementi in passato considerati erroneamente trascurabili. Elementi fondamentali per illuminare le vicende dietro lo scatto e la stampa dell'esemplare, per comprenderne i transiti e le trasformazioni, le funzioni e gli usi parte di una storia di sedimentazione e conservazione quasi mai lineare e trasparente. Tale considerazione, elaborata grazie al recepimento di alcuni studi di archivistica e alla pratica sviluppatasi nel corso degli anni dagli operatori e ricercativi attivi nel campo della catalogazione dei beni culturali, come ben riassume Monica Di Barbora, ci spinge a dover tenere sempre a mente «che la fotografia è composta da un'immagine intrinsecamente legata a un supporto fisico e che i due elementi non possono essere scissi nella pratica archivistica. Il supporto, il "corpo" della fotografia è un significante, tanto quanto il suo contenuto iconografico. Nel corpo della fotografia è iscritta la sua biografia»[12].

Insieme alle fotografie positive – soprattutto albumine, aristotipi e stampe ai sali d'argento – prodotte dallo studio e vendute in diversi formati, ricche di stemmi e iscrizioni informative, vi è un'altra importante testimonianza inerente alla storia dell'impresa Ganzini: il fondo conservato presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci". Questo, acquistato dagli eredi il 21 luglio 1961 al momento della cessazione dell'attività dell'azienda, presenta

tre importanti nuclei di materiali eterogenei databili tra la fine del XIX e gli anni Cinquanta del XX secolo: il primo relativo alla documentazione fotografica, il secondo dedicato alla strumentazione e agli apparecchi, il terzo ai materiali documentali. La prima parte si compone di centoventotto lastre su vetro di soggetti diversi (soprattutto fotografie militari e fotografie industriali) di cui solo una piccola parte vede la presenza del positivo corrispondente. La seconda presenta oltre quaranta oggetti tra macchine fotografiche, lanterne magiche, stereoscopi, treppiedi, obiettivi e altri strumenti fotografici. La terza consta di una piccola sezione di alcuni materiali documentali manoscritti e a stampa, riviste, quaderni e alcune stampe positive montate in album o su supporto secondario.

Quest'ultima sezione si mostra particolarmente utile per comprendere, da un lato, quali fossero gli interessi del suo fondatore, di cui si conservano per esempio dei materiali manoscritti come un carnet dedicato alla tecnica dell'eliotipia (fig. 1) e una camicia contenente alcune ricette fotografiche e, dall'altro, per tracciare le dotazioni dello studio al momento in cui questo viene preso in mano nella sua interezza dalla moglie Carlotta Rovelli, grazie a un inventario che risale alla morte di Giobatta (fig. 2). Questo documento manoscritto elenca suddividendoli per tipologia tutti gli averi dello studio e dell'appartamento Ganzini con il numero di pezzi e il prezzo stimato in data 21 maggio 1878. Gli oggetti sono ripartiti in «Ottica»[13] con obiettivi per i ritratti e obiettivi per le vedute; «Meccaniche»[14] con macchine di ingrandi-

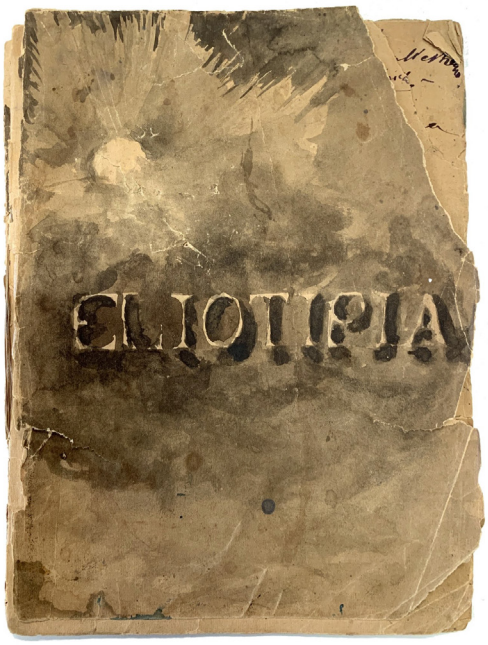


Fig. 1: Giovanni Battista Ganzini, *Quaderno per l'eliotipia*, s.d., Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci", Fondo Studio Ganzini.

mento, camere oscure, piedi e cavalletti, dove si segnala la fabbrica di produzione, per esempio i Ganzini stessi o altri marchi italiani ed esteri quali Brioschi, Seveso, Biloli e Alexiovitch. Sono anche riportati tutti gli arredi della galleria, della sala d'aspetto, dello studio e dell'anticamera: sedie di legno rivestite in velluto rosso, poltrone, divani e triclini in stoffa color oliva, azzurro e frange, specchiere con cornici dorate e toilette in ferro. Insieme a un elenco dedicato agli «Effetti diversi per completamento scene fotografiche[15]» come parapetti e separè di velluto, vasi di legno e terracotta, scrivanie e calamai, bassorilievi con amorini e putti, caminetti, pianoforti, cassettiere, poggiatesta diversi per la seduta e cornici.

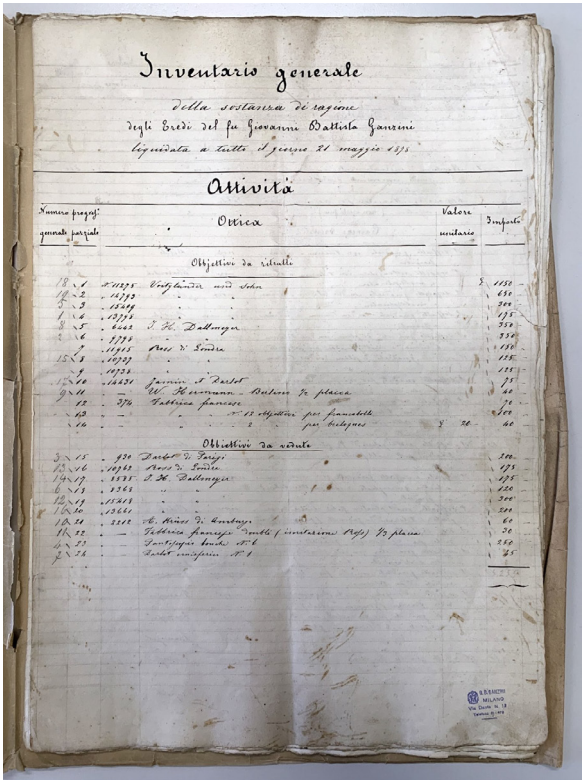

Inventario generale
della sostanza di ragione
degli Eredi del fu Giovanni Battista Ganzini
liquidata a tutto il giorno 21 maggio 1878
Attività
Ottica
Obbiettivi da ritratto
Obbiettivi da veduta

Fig. 2: *Inventario generale della sostanza di ragione degli eredi del fu Giovanni Battista Ganzini liquidata a tutto il giorno 21 maggio 1878*, Milano, Museo della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci", Fondo Studio Ganzini.

Vi sono segnalate, inoltre, le strumentazioni presenti negli spazi operativi del laboratorio, che rivelano la presenza di numerosi tavoli da lavoro di diverse dimensioni, armadi e casse per riporre o trasportare attrezzature di vario genere, macchine fotografiche, cilindri per lucidare le fotografie, tranci per tagliare i positivi, fustelle, cesoie e forbici, timbri e punzoni, pietre litografiche, bacinelle e recipienti di diverse misure e materiali. Infine, insieme alle dotazioni generali dello studio quali stufe, luci e altri simili, vi è un lungo elenco di cartoni e cartoncini adatti per confezionare i supporti secondari e una sezione dedicata agli «Effetti d'abbigliamento ed altro ad uso avventori»[16] come costumi da soldato semplice e capitano garibaldino, corpetti in velluto, sciarpe, spade, coltelli, pistole, cavalletto da pittore e altri oggetti di scena per concepire ritratti caratteristici e variegati.

È possibile, dunque, immaginare che le strumentazioni – sebbene fossero già molte – risultassero insufficienti alla moglie Carlotta, la quale, visto il pericolo di perdere credito agli occhi dei cittadini, intendeva dare una svolta commerciale alla propria attività, stando al passo con i tempi e investendo nel genere fotografico più redditizio e popolare. Un ritratto dell'epoca per essere considerato di buona fattura doveva vedere il bilanciamento di diversi elementi: l'operatore e la sua preparazione, il modello e la sua serietà nello stare in posa e secondo atteggiamenti semplici o complessi, ma anche la qualità di strumentazioni diverse come lastre e rivelatori, ma anche luci naturali e artificiali. Queste ultime dovevano essere adattabili e trasformabili in termini di intensità, trasparenza e illuminazione con facilità, al fine di soddisfare più latitudini d'esposizione possibili e, di conseguenza, diversi tipi di richieste e desiderata. L'attenzione per questi argomenti si ritrova, difatti, all'interno di diversi articoli e manuali dedicati ad amatori, specialisti e appassionati di fotografia, dai quali si evince come il pubblico della seconda metà del XIX secolo stia lentamente avanzando pretese sempre più alte nei confronti del medium fotografico e dei suoi sperimentatori. Si legge, per esempio, nel 1867 un interessante contributo a proposito pubblicato sulla prima rivista italiana dedicata esclusivamente alla fotografia – nata proprio in Lombardia – "La Camera Oscura":

> Non vi ha certamente fotografo il quale voglia negare l'importanza della questione d'illuminare convenientemente il modello, e di produrre immagini della più grande morbidezza possibile. Il pubblico in-

> comincia ad essere molto più esigente, e rifiuta quelle tali maschere bianche macchiate qua e la di nero che, alcuni anni sono, si presentavano ed erano accettate come ritratti fotografici. Ora si desidera vedere il disegno degli occhi, del naso, ecc., non più rappresentati da macchiette nere quasi indipendenti dal resto dell'immagine, ma si esige che tra le ombre, i neri e le parti chiare dell'immagine vi sia, per via delle mezze tinte, un passaggio dolce, progressivo, non a contrasti duri, marcati[17].

Sulla luce poi si soffermerà ancora diversi anni dopo Mario Ganzini, l'unico figlio maschio di Giobatta e Carlotta Rovelli, che dopo aver affiancato per qualche tempo la madre e la sorella Udina nella gestione dello studio diventerà direttore di un'azienda dedita al commercio di strumenti e supporti fotografici e direttore per due anni insieme al socio Rodolfo Namias[18] della rivista "Il Progresso Fotografico"[19], affermando che «Il rapporto fra la luce e l'ombra determina l'effetto fotografico più che non lo faccia il valore proprio della luce e dell'ombra»[20] (fig. 3).

L'incremento dell'attività necessità però di un ulteriore supporto, che Carlotta trova in una nuova unione con il fotografo di Breslavia Rudolf Gabriel, grande sperimentatore e collezionista di matrici in rame e incisioni, con il quale la vedova si sposa nel 1884. I versi dei fototipi raccontano questa fusione, riportando la nuova dicitura dello studio Ganzini & Gabriel e l'acquisizione in questi anni di diversi riconoscimenti nazionali e internazionali, come la medaglia d'oro alle esposizioni di Anversa nel 1885, di Parigi l'anno successivo e di Colonia nel 1889, insieme ad alcuni premi in quelle svoltesi a Milano, Torino, Napoli, Firenze e Palermo.

Gabriel muore però nel 1894, lasciando Carlotta vedova una seconda volta. In questo stesso anno l'atelier si trasferisce in via Dante al numero 12 – dove resterà sino al 1957 – passando definitivamente nelle mani della figlia Udina che lo dirigerà sino al 1939, diventando «una delle primissime fotografe professioniste italiane»[21] (fig. 4). Mentre la madre si occupa dell'archivio di circa 700.000 lastre, Udina aggiorna l'offerta, pubblicizzando ritratti su carte diverse, ingrandimenti, fotografie su porcellana e su smalto, fotoincisioni, riproduzioni di ritratti ad olio e ad acquerello, assumendo nuovi collaboratori e ampliando lo studio al fine di renderlo uno dei più attrezzati della città. Questo, nella nuova sede allestita su due piani, presenta un ingresso vendita esclusivamente per le ditte, due vetrine su strada e

di una sala per accogliere i clienti in cui venivano esposte le migliori fotografie insieme a medaglie, attestati e menzioni d'onore. Vi era poi una parte dedicata gli uffici amministrativi, una grande la camera oscura e uno spazio adibito per il lavoro manuale di ritoccatori, fustellatori, pittori per i fondali e apprendisti diversi[22]. Dotato di un ascensore, lo studio offre una terrazza 'all'americana' con soffitto e pareti di vetro, allestita insieme a una sala di posa fornita di fondali mobili, e di un boudoir per i preparativi dotato di un armadio ricco di accessori, abiti, fiori e tessuti pensati per agevolare la messa in scena propedeutica per il ritratto.



Fig. 3: Mario Ganzini, Catalogo "*Ditta M. Ganzini articoli per fotografia*", s.e., Milano 1921.



Fig. 4: Udina Ganzini (Studio G.B. Ganzini), *Rita Mottirotti*, 1902, stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento montata su supporto secondario, mm 106x165 (128x176), CAR P-BAZZI 2 R 82, Archivio Storico Intesa Sanpaolo.

Sono gli anni in cui questo genere inizia timidamente a cambiare connotati, sino a immergersi a pieno titolo nelle nuove tendenze pittorialiste che vanno affermandosi anche in Italia, in maniera incontrovertibile dopo l'*Esposizione Internazionale di fotografia artistica* tenutasi a Torino nel 1902[23]. È all'interno, difatti, dell'emancipazione risolutiva della fotografia come ancella della scienza, che il ritratto

abbandona un realismo severo derivato dalla poetica neoclassica per sfrangiarsi dentro ad un nuovo lirismo in cui composizione, prospettiva e luci vengono scortate da strumenti d'arte quali matite, acquerelli e sfumini, per proporre originali e romantici effetti flou[24]. La maestria di Udina, tuttavia, non risiede soltanto nella capacità di recepire le tendenze moderne ma anche di metterle in pratica all'interno di un'attività che percorre nuovi filoni imprenditoriali come, per esempio, quello della fotografia pubblicitaria. Lo studio Ganzini collabora così nei primi trent'anni del nuovo secolo con numerose e rinomate aziende come Breda, Rinascente, Fernet Branca, Polenghi Lombardo, Singer, Lazzaroni, Peroni e Nestlé. Le sue réclames, che uniscono disegno e fotografia sono dei veri e propri successi, dettati non soltanto dalle capacità dell'equipe di confezionare un prodotto moderno, ma anche di Udina stessa che aveva un vero e proprio talento per organizzare una messa in scena evocativa e spingere il soggetto a sciogliersi e a restare a proprio agio durante il momento dello scatto. In occasione della mostra curata da Silvia Truppi nel 1997 presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica (ora Museo della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci", con la collaborazione di AGFA e de "Il Progresso Fotografico"), la figlia D'Alma racconta che questo avveniva con dei piccoli escamotage giocati su una serie di provocazioni fisiche e fisiologiche a seconda del modello interessato: per i bambini tirargli il naso per spingerli al pianto e al riso, per gli adulti farli correre e bere prima della posa, per le donne permettergli di truccarsi e pettinarsi secondo gli usi per poi togliere gli eccessi senza domandarlo. Udina è descritta come «sprizzante di vita dietro il bancone di legno dell'ammezzato, cui da Via Dante attraverso la scala tornita di accedeva direttamente Era un *deus ex machina*, impartiva direttive amichevoli ai dipendenti e, prima di accedere alla presa, intratteneva i clienti per studiarne atteggiamenti fisici e psicologici»[25]. Amava sperimentare pose e gesti usando i suoi quattro figli Maria Antonietta, Mario, Carla[26] e D'Alma come modelli e, come ricorda ancora quest'ultima, era sorprendente vedere «il suo modo di guardare il soggetto, di studiarlo nelle varie posizioni, e soprattutto di trasformarlo per effetto della luce. L'aiutante di sala ad un suo cenno spostava i veli bianchi, azzurro pallido, grigio tenue che schermavano le vetrate. Mia madre mi appariva dunque forte come il vento a chiamare o dissolvere in luce le nubi»[27].

Le vicende dello studio Ganzini dimostrano, pertanto, quanto la presenza di due segnanti personalità femminili abbia mutato la storia di questa longevo atelier fotografico, spinto ad ammodernarsi e a incrementare la qualità dei propri prodotti mantenendo un modello estetico e retorico intimista, che guarda alla naturalezza e alla quotidianità, rivaleggiando con importanti studi milanesi dell'epoca guidati in prevalenza da uomini. L'indagine intorno a questa impresa e alle fonti primarie superstiti che ne delucidano la nascita e le trasformazioni nel corso dei decenni – ad oggi ancora in corso – si propone, dunque, non tanto come uno studio "femminista", quanto come un piccolo, elementare ma quanto mai necessario tassello di ordine microstorico, volto a colmare i vuoti di un mosaico interdisciplinare ancora da ricostruire. Un mosaico che, facendo tesoro delle parole di Lea Vergine, restituirà *l'altra metà* della storia della fotografia e delle sue origini[28], riconsegnando agli studiosi uno spazio di riflessione aperto e immune da una settorialità critica ormai datata, capace di guardare al lavoro, alla storia dell'artigianato e all'industria, campi tecnici e operativi in cui si radica la storia dei medium e della loro estetica e che, tuttavia, la storia dell'arte si esime spesso dall'osservare.

Note

[1] Questo contributo è il frutto di un lavoro ad oggi ancora in corso per un assegno di ricerca presso la Scuola IMT Alti studi Lucca e l'Accademia di Brera per il progetto Prin *"Fotografiste": Women in Photography from Italian Archives, 1839-1939* sotto la supervisione di Linda Bertelli e di Nicoletta Leonardi.

[2] Greta Plaitano ha un dottorato all'università di Udine in cotutela con la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 in Storia dell'arte, Cinema e Media Audiovisivi. Si occupa di storia della fotografia e archivi fotografici, storia del corpo e della pedagogia artistica. Dal 2020 collabora con il patrimonio storico dell'Accademia di Brera a diversi progetti di catalogazione e valorizzazione della fototeca ed è docente presso l'Accademia Albertina di Torino di *Catalogazione e gestione degli archivi e Beni culturali e ambientali*.

[3] Sul rapporto tra donne e fotografia nel corso del Novecento in Italia si rimanda ai recenti: *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano 2021; F. Muzzarelli, *Fotografia e femminismo tra 800 e 900. Album Diari e Scrapbook*, Milano-Torino 2024.

[4] Esemplari in questo senso risultano: *Qui à pæur des femmes photographe?*

catalogo della mostra, a cura di H. Pohlmann, Musée d'Orsay, Paris/Vanves 2015; C. Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, New York 2017; *Une histoire mondiale des femmes photographes,* a cura di L. Lebart–M. Robert, Paris 2020; E. Lewis, *Photography. A Feminist History*, London 2021.

[5] *Guida di Milano per l'anno bisestile 1864*, Milano 1864, pp. 798-799.

[6] *Guida di Milano per l'anno bisestile 1866*, Milano 1866, pp. 802-804.

[7] G. Ginex–C. Cerchioli, *Carlotta, Udina e Carla: Milano 1863-1956*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia», 4, 1986, pp. 48-55.

[8] *Fatti diversi*, in «Corriere della sera», III, 1878, 140, mercoledì 22 maggio, p. 3.

[9] G. Ginex–C. Cerchioli, *Carlotta, Udina*, *cit.*, pp. 48-55: 49.

[10] Numerosi esemplari a firma dello studio sono conservati in diversi archivi fotografici dotati di database online. Fra questi si attenzionano a fini esplicativi quelli presenti nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico di Milano e quelli presenti presso i Musei Civici Teatrali Carlo Schmidl di Trieste. Cfr.: https://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune/ricerca?query=ganzini; https://beniculturali.comune.trieste.it/esplora-catalogo/?s_query=ganzini.

[11] Per un'agevole panoramica su questo filone di studi si veda il seguente numero di «Ricerche di Storia dell'Arte»: *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca, ricerche di Storia dell'Arte*, a cura di C. Caraffa–T. Serena, 106, Roma 2012. Per approfondire: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, a cura di J. Bärnighausen–C. Caraffa–S. Klamm–F. Schneider–P. Wodtke, Berlin 2019: https://www.mprl-series.mpg.de/media/studies/12/studies12.pdf.

[12] M. Di Barbora, *Le fotografie in archivio*, in *Introduzione allo studio dell'archivistica*, a cura di S. Twardzik, Milano 2023, pp. 219-238: 224-225.

[13] Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo Da Vinci", Milano, Fondo Studio Ganzini, *Inventario generale della sostanza di ragione degli eredi del fu Giovanni Battista Ganzini liquidata a tutto il giorno 21 maggio 1878*, c. I, r.

[14] *Ivi*, c. I, v.

[15] *Ivi*, c. II, v.

[16] *Ivi*, c. V, v.

[17] J.C. Leake Iun, *Sul modo migliore d'illuminare il modello*, in «La Camera oscura. Rivista universale dei progressi della fotografia», V, 31 maggio 1867, 5, Milano, pp. 97-99: 97.

[18] Rodolfo Namias, chimico di formazione, è stato un importante impresario, teorico e appassionato di fotografia. A lui si devono numerose scoperte tecniche e, allo stesso tempo, una grande opera di divulgazione attraverso libri, collane editoriali, conferenze e articoli.

[19] È la più longeva rivista italiana di fotografia, ad oggi ancora attiva, che sin

dalle sue origini informa i lettori delle scoperte italiane ed estere circa strumenti, supporti, ricette chimiche e pubblicazioni.

[20] M. Ganzini, *La luce nel ritratto fotografico*, in «Il Progresso Fotografico. Rivista mensile di fotografia scientifica e pratica», a. I, f. VII, Milano, luglio 1894, pp. 101-103: 101. Mario Ganzini (1868 – 1924), socio del Circolo Fotografico Lombardo dal 1892, fonda nel 1894 insieme a Rodolfo Namias (che aveva sposato la sorella Ille) la società Ganzini, Namias & C. Questa diventa un importante punto di riferimento per il settore con sede principale a Niguarda, ed esposizione e magazzino per la vendita in Via Solferino 25 a Milano, spostandosi poi al numero 29. L'azienda vincerà diverse medaglie nelle grandi esposizioni dell'epoca come, per esempio, in quella internazionale di Milano del 1906, in quelle di Dresda e di Bruxelles del 1909 e 1910 e a Torino nel 1911. Su questa realtà fondamentale nel nord Italia, assorbita a metà degli anni Trenta da Cappelli, manca ad oggi una ricerca esaustiva.

[21] A. Colombo, *Pluripremiata ditta Ganzini-Namias*, in «Il Progresso Fotografico», 87, febbraio 1980, 2, pp. 20-30: 23.

[22] Fra questi di ricorda l'artista Emilio Sommariva. Su di lui e la sua attività fotografica si veda: G. Ginex, *Divine. Emilio Sommariva fotografo: opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio 2004.

[23] Sul pittorialismo si rimanda a: *Fotografia pittorica 1889/1911*, a cura di M. Miraglia–D. Palazzoni–I. Zannier, catalogo della mostra, Milano/Firenze 1979; *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, a cura di I. Zannier, catalogo della mostra, Firenze 2004.

[24] Su questi temi un importante testo dell'epoca, uscito per la biblioteca scientifica e pratica de "Il Progresso Fotografico" diretta da Namias è: A. Albert, *Le basi dell'arte spiegate ai fotografi*, Milano 1912.

[25] *Udine Ganzini fotografa a Milano 1894-1939. Studio G.B. Ganzini 1863-1957*, a cura di S. Truppi, catalogo della mostra, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica, Milano 1997, s.p.

[26] Carla Carozzi (1908-1972), tra le prime donne a laurearsi in Economia e commercio all'Università Bocconi di Milano, gestirà lo studio dal 1939 alla sua chiusura definitiva nel 1957.

[27] *Udine Ganzini fotografa, cit.*, s.p.

[28] *L'altra metà dell'Avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, a cura di L. Vergine, catalogo della mostra, Milano 1980, Milano 1980. Una ripresa dei temi aperti da Lea Vergine in ambito fotografico è già stata avanzata in passato in occasione del convegno curato da Nicoletta Leonardi, *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di N. Leonardi, atti del convegno, Torino 2001.

"WOMEN MANIFESTO": LE FUTURISTE ANGLO-AMERICANE MINA LOY E FRANCES SIMPSON STEVENS TRA FIRENZE E ROMA, 1913-1914*

Michele Amedei e Giovanni Occhini[1]

This article seeks to recover overlooked aspects of the lives and works of Anglo-American women artists active in Italy in the years preceding the First World War. These figures harnessed Futurism's revolutionary potential, subverting its masculinist framework, yet remaining engaged with the movement's core themes in both poetry and painting, as articulated by Filippo Tommaso Marinetti in 1909.
The study focuses in particular on the lesser-known sojourns in Italy of two feminist artists: the Englishwoman Mina Loy and the American Frances Simpson Stevens, who were active in Florence and Rome between 1913 and 1914. Both were deeply engaged with the Florentine strand of Futurism and participated in key exhibitions of the period, notably the 1914 group show at Giuseppe Sprovieri's *Galleria Futurista* in Rome, where their works were displayed alongside those of leading figures of the European and Russian Futurist avant-garde.

Keywords: Mina Loy, Frances Simpson Stevens, Feminist Manifesto, Galleria Sprovieri.

Il "Futurismo strumentale" di Mina Loy

A fronte dei diversi studi sul coinvolgimento delle donne, pure internazionali, nel movimento futurista[2], restano ancora poco chiariti i soggiorni tra la Toscana e Roma delle due protagoniste di questo contributo. La loro esistenza s'incrociò nell'autunno del 1913 a Firenze, da decenni crocevia di artisti e scrittori provenienti da diversi parti dell'Europa e delle Americhe in cerca di spazi dove alimentare le proprie inclinazioni creative all'insegna di luoghi custodi della tradizione rinascimentale locale. Nel momento del loro incontro, a seguito del

quale le due donne condivisero per qualche tempo il credo futurista declinato secondo diverse prospettive, le due, Loy e la statunitense Frances Simpson Stevens, di dodici anni minore dell'amica, consolidavano un'intesa artistica e umana generatasi da percorsi di vita assai lontani.

La Loy, su cui ci concentriamo in questo primo capitolo, era nata a Londra nel 1882 da abbiente famiglia ebreo-ungherese[3] (fig. 1). Fin da giovanissima, ella sentì l'irresistibile attrazione del continente, terra di relativa tolleranza di classe e di aggiornamento in materia d'arte.



Fig. 1: Mina Loy, *Autoritratto*, matita su carta, collezione privata (da M. Loy, *Strangeness is Inevitable*, a cura di J. R. Gross, catalogo della mostra, Brunswick-Chicago 2023-2024, Princeton 2023, p. 14).

Approdata a Monaco nel 1899, tenne una condotta di vita ispirata alla più sfrenata stravaganza, quale era permessa dal liberale clima secessionista bavarese. Iniziata a una vita indipendente fatta di consuetudine con il fumo e di pose ostentatamente ribelli, si recò a Pari-

gi, dove in una delle accademie a classi miste incontrò il futuro marito, Stephen Haweis, mediocre pittore e fotografo gravitante intorno alla rivista d'avanguardia americana "Camera Work". In seguito a uno scandalo concernente una relazione extraconiugale di Mina, dalla quale era nata una figlia, Stephen decise di trasferirsi insieme alla moglie a Firenze, dove egli credeva che la propria opera potesse essere adeguatamente apprezzata. La società fiorentina dell'epoca viveva una doppia vita, divisa com'era tra la comunità angloamericana installata nelle ricche ville adiacenti Firenze, facente capo a una manciata di numi tutelari, e un giro intellettuale cittadino gravitante intorno al centrale caffè delle Giubbe Rosse. Tra frequenti crisi depressive e uno stile di vita piuttosto appartato e schivo nei riguardi degli esclusivi e rispettabili salotti di esteti e donne della buona società anglofiorentina, Mina ebbe altresì l'occasione di incontrare personalità d'eccezione, come Mabel Dodge, Gertrude e Leo Stein, Gordon Craig. Attraverso queste esperienze, in particolare la frequentazione di Villa Curonia, residenza-reggia di Mabel Dodge sulle colline di Arcetri[4], ella si aprì alla conoscenza e allo studio di Freud, Bergson e più in generale a una temperie mistico-spiritualistica di marca esoterica che in quegli anni era particolarmente in voga.

Nel febbraio del 1913 Mina venne abbandonata da Haweis che, sull'esempio di Paul Gauguin, era partito per l'Australia al fine di diffondere il verbo della nuova "Arte Moderna". Lo studio di Costa San Giorgio risultò così libero e Mina, sempre più alle strette con un ambiente fiorentino che sentiva asfittico e limitante, oltre che causa dei suoi mali nervosi, non pensava ad altro che a recarsi a New York, nuova mecca del Modernismo, considerando conclusa la propria parentesi fiorentina. Nel giro di qualche mese lo studio di Stephen fu però affittato a una giovane americana, Frances Simpson Stevens, giunta a Firenze quell'autunno per completare la propria formazione artistica. L'arrivo dell'americana si rivelò epifanico per la più anziana Mina: Frances, donna determinata e sicura di sé, aiutò Mina a completare un dipinto e tre disegni per il *Salon D'Automne* del 1913.

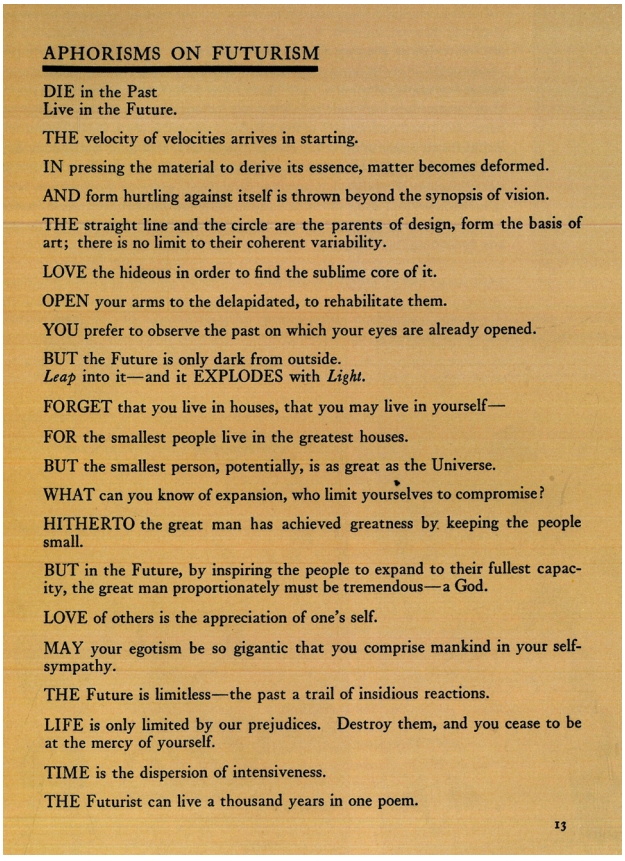
Le due donne, viste spesso a braccetto verso il Caffè delle Giubbe Rosse, epicentro dell'Avanguardia fiorentina, stupivano gli spettatori per brillantezza e gusto. La creatività della Loy sembrò risorgere dalle ceneri in concomitanza dello scoppio della guerra e soprattutto in virtù dell'incontro con un gruppo di uomini il cui vangelo rivoluzionario

ebbe enorme risonanza nel suo animo. La spigliatezza e l'intraprendenza dimostrata dalle due donne, specialmente dalla Loy, suscitò l'interesse dei futuristi, in particolare di Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti e Giovanni Papini.

Pur avendo una relazione con Marinetti e una ancor più profonda proprio con Papini, la Loy non aderì mai ufficialmente al Futurismo. In realtà, nonostante le smentite riscontrabili nel carteggio con Mabel Dodge, si trattò di una conversione nel vero senso della parola[5]. La carica eversiva, il dinamismo incendiario del *milieu* futurista era proprio quello di cui la donna aveva bisogno in un momento di inerzia e sconforto. Il futurismo agì per la Loy come una medicina, uno strepitoso farmaco che risvegliò la sua intorpidita coscienza e le permise di scoprirsi raffinata e potente poetessa. Potremmo avanzare l'ipotesi di un Futurismo strumentale, accolto dalla Loy nella misura in cui poteva aiutarla individualmente attraverso le sue convenzioni retoriche e ideologiche.

Grande impressione sulla Loy e sulla Simpson fece la serata del 12 dicembre 1913 al Teatro Verdi, dove la spettacolarizzazione e la messa in scena del movimento si tramutò in un tremendo ed ipnotico sabba di urla e vitalismo. Una sera che fu come un tonico, a detta della Loy, «that she felt as if she had benefited by a fortnight at the seashore»[6]. Marinetti divenne l'uomo che le aveva regalato dieci anni di vita in più. Apprese dal poeta futurista le potenzialità del genere manifesto, declinato dapprima in *Aphorism on Futurism*, apparso nel gennaio 1914 su "Camera Work" di Alfred Stieglitz per intercessione dell'amico Carl Van Vechten, in una forma di esortativo decalogo di Oblio del passato e Rinascita nel futuro[7] (fig. 2), e successivamente nel famoso *Feminist Manifesto*, portato a termine nel febbraio dello stesso 1914[8]. È attraverso quest'ultimo che la Loy riuscì a piegare alle esigenze di un femminismo sempre fortemente sentito i toni e le modalità del Futurismo, movimento misogino *par excellence* (basti pensare a certe invettive papiniane[9] o al discorso *Contro l'amore e il Parlamentarismo* di Marinetti). Sebbene il programma del fondatore prevedesse in origine un'azione femminile (ben lontana, si badi, dalle lotte delle suffragette), non era chiaro se le donne potessero aver diritto a un ruolo nel movimento[10]. L'unica ad essersi associata fino a quel momento era stata la scrittrice francese Valentine de Saint-Point nei termini di un femminismo come pura emancipazione sensuale, con

donne eroine virili depurate da qualsiasi forma di sentimentalismo. Tale non era la visione della Loy, che, anche in questo caso, come con l'antipassatismo o le strutture retoriche proprie del marinettismo, riuscì a far proprio, assimilare e riutilizzare mutandolo il messaggio fondamentalmente misogino di Marinetti. L'assunto dell'artista inglese prevede infatti il disprezzo della donna intesa come ideale romantico o verginale. Si postula l'«unconditional surgical destruction of virginity» e l'abbattimento della «division of women into two classes, the mistress, and the mother»[11]. Risulta dunque chiaro come la Loy utilizzi la condanna futurista della donna «unico ideale» e «vaso di ogni amore» per propugnare un'emancipazione femminile che restituisca la donna a sé stessa.



APHORISMS ON FUTURISM

DIE in the Past
Live in the Future.

THE velocity of velocities arrives in starting.

IN pressing the material to derive its essence, matter becomes deformed.

AND form hurtling against itself is thrown beyond the synopsis of vision.

THE straight line and the circle are the parents of design, form the basis of art; there is no limit to their coherent variability.

LOVE the hideous in order to find the sublime core of it.

OPEN your arms to the delapidated, to rehabilitate them.

YOU prefer to observe the past on which your eyes are already opened.

BUT the Future is only dark from outside.
Leap into it—and it EXPLODES with *Light.*

FORGET that you live in houses, that you may live in yourself—

FOR the smallest people live in the greatest houses.

BUT the smallest person, potentially, is as great as the Universe.

WHAT can you know of expansion, who limit yourselves to compromise?

HITHERTO the great man has achieved greatness by keeping the people small.

BUT in the Future, by inspiring the people to expand to their fullest capacity, the great man proportionately must be tremendous—a God.

LOVE of others is the appreciation of one's self.

MAY your egotism be so gigantic that you comprise mankind in your self-sympathy.

THE Future is limitless—the past a trail of insidious reactions.

LIFE is only limited by our prejudices. Destroy them, and you cease to be at the mercy of yourself.

TIME is the dispersion of intensiveness.

THE Futurist can live a thousand years in one poem.

13

Fig. 2: Mina Loy, *Aphorism on Futurism* (particolare), in "Camera Work", n. 45, gennaio 1914, p. 13.

Pur accogliendo diverse delle soluzioni stilistiche futuriste (dinamismo verbale, eccentricità tipografiche, iniziali maiuscole a conferire enfasi), Mina mantenne sempre un certo distacco critico verso il più genuino *ethos* rivoluzionario del movimento, apparentandosi in questo con un altro grande e dubbioso adepto degli arcani marinettiani, Giovanni Papini. Verso di lui, schivo e piuttosto contrario all'idea di un'intellettuale donna, Mina aveva provato sempre una sincera simpatia, un'intima affinità fatta di una segreta malinconia, così lontana dai rumorosi *coups de théâtre* marinettiani. La *liaison* con lo scrittore fiorentino ebbe certo una decisiva influenza sul versante letterario della sua produzione. Oltre che coincidere con l'inizio della proficua collaborazione con le riviste d'avanguardia americane *Camera Work, Rogue e Trend,* l'ascendente papiniano ebbe sicuramente una ricaduta sulle scelte di stile della poetessa inglese. Come s'è visto, la Loy non abbracciò mai per intero la tecnica delle parole in libertà. D'altronde, Mina Loy fu futurista più in poesia che in pittura, dove declinò i toni e le tecniche avanguardistiche in una chiave intimistica, soffusamente dolorosa e malinconica, lontana dalla roboante prosopopea meccanica della lirica marinettiana. Fu sicuramente influenzata in questo da Papini, che sappiamo essere costante uditore dei suoi versi in questo periodo cruciale. Egli probabilmente la incitò a perseguire o quantomeno a perseverare nel cammino poetico a detrimento di quello artistico, elemento che può concorrere a spiegare la scarsità di opere databili a questo periodo[12]. In particolare, le forme adottate dalla Loy si possono ricondurre nell'alveo dell'incipiente modernismo (annoverò tra i suoi estimatori Ezra Pound e Eliot), anche se mai scisse da una carica sentimentale di matrice simbolista e tardoromantica. In poesia Mina adotta toni languidi e dolorosi, in liriche di ispirazione squisitamente amorosa. L'elemento di denuncia sociale appare però spiccato nel suo più famoso ciclo, *Songs to Johannes*, una sequenza di testi dove la tematica passionale si alterna a un dolente *j'accuse* per la condizione delle donne in tempo di guerra[13].

Nello stesso momento in cui la Loy e Papini stavano maturando la loro relazione, Ardengo Soffici aveva invitato lei e Frances a esporre le proprie opere alla *Prima Esposizione Internazionale del Futurismo*, che si sarebbe tenuta a Roma nella primavera del 1914 presso la Galleria Sprovieri. Mina avrebbe rappresentato l'Inghilterra nel primo raduno europeo di arte di ispirazione futurista esponendo tre ritratti

futuristi di Marinetti e un *Dinamismo del subcosciente*. I lavori, oggi dispersi, costituiscono l'unica testimonianza di una applicazione artistica della Loy ai canoni rappresentativi futuristi. Ci troviamo di fronte a un dato significativo. La Loy, oltre ad accogliere piuttosto tiepidamente la nuova estetica futurista in campo figurativo, dette prova di volerla applicare solo nella misura in cui essa era sfruttata per la rappresentazione del suo fondatore, quasi in un dovuto omaggio a un uomo che l'aveva tanto aiutata.

La parentesi futurista di Frances Simpson Stevens

A differenza di Mina Loy, Frances Simpson Stevens è assai meno nota e studiata. Grazie alle ricerche di Simonetta Nicolini e Francis M. Neumann nonché a quelli di Carolyn Burke e Naomi Sawelson-Gorse[14], dai quali abbiamo ricavato tutte le seguenti informazioni biografiche, sappiamo comunque che la donna era nata a Chicago il 5 marzo 1894, che si formò tra New York e Madrid dove nell'estate del 1912 prese parte alle *Summer Art Classes* del pittore postimpressionista americano Robert Henri, e che dopo un viaggio in Italia – più precisamente a Firenze – tra il 1913 e l'estate del 1914, rientrò a New York forte dell'adesione al Futurismo. Qui collaborò con la Galleria "291" di Alfred Stieglitz e con la Braun Gallery (che nel 1916 le dedicò una personale), partecipando anche a mostre collettive organizzate nel 1917 al *People's Art Guild*, al *Penguin Club e* agli *Independents*. Seguì per Frances una proficua collaborazione con riviste femministe locali, specialmente "Rogue", pubblicando eleganti illustrazioni ispirate alle *Morning Toilet* e alla *Origin of Superstition*[15]. Della sua attività pittorica di questi anni, così come di quella fiorentina, resta poco o nulla se non quattro dipinti. Tre, non rintracciati, sono noti attraverso riproduzioni fotografiche monocrome donate alcuni decenni fa da Giuseppe Sprovieri a Simonetta Nicolini che, a sua volta, le ha cedute a Neumann pubblicandole nell'articolo *A Lost Futurist* (1994). Le tele – fra cui *Dinamismo di una macchina tipografica* e *Dinamismo di stantuffi* (figg. 3 e 4) –, inviate da Frances alla Galleria Sprovieri nella primavera del 1914 per essere appese a fianco dei lavori di Mina Loy e di altri futuristi e futuriste internazionali, furono dipinte a Venezia e a Firenze tra il 1913 e la metà dell'anno dopo. Il quarto dipinto, intitolato *Dynamic Velocity of Interborough Rapid Transit Power Station*, fu invece eseguito dopo il rientro della donna a New York ed è oggi conservato al Philadelphia Museum of Art.



Fig. 3: Frances Simpson Stevens, *Dinamismo di una macchina topografica*, 1914 ca., ubicazione sconosciuta (da F. M. Naumann, *A Lost American Futurist*, in "Art in America", aprile 1994, p. 105).

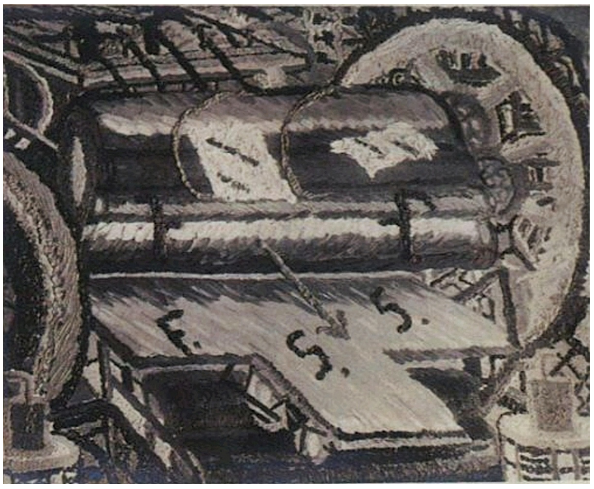


Fig. 4: Frances Simpson Stevens, *Dinamismo di stantuffi*, 1914 ca., ubicazione sconosciuta (da F. M. Naumann, *A Lost American Futurist*, in "Art in America", aprile 1994, p. 105).

Obiettivo di questo capitolo è quello di gettare nuova luce sulla personalità artistica della dimenticata Frances Simpson Stevens, ripubblicando due quadri della pittrice e riconsiderando fonti poco indagate dagli studiosi, ivi incluso un suo articolo (solo in parte considerato da Neumann nonché dalla Burke e Sawelson-Gorse) intitolato *Today and the Futurists or Impressions of the Futurists*, apparso il 27 dicembre 1913 nel "Florence Herald". Era quest'ultimo un giornale attraverso cui gli angloamericani residenti in Toscana aggiornavano il mondo sugli sviluppi politici o più generalmente culturali di un centro, Firenze, appunto, che come dicevamo era da decenni culla di una variegata colonia d'oltreoceano facente capo a figure centrali nei rapporti tra la città e l'altra sponda dell'Atlantico. Per un verso Bernard Berenson, storico dell'arte e sostenitore (talvolta a fatica) delle avanguardie di cui seguiva gli sviluppi per il tramite di amici comuni innamorati dell'Italia, ivi inclusi gli Stein[16]. Dall'altro, l'inquilina di Villa Curonia, la più volte citata Mabel Dodge, in quel momento al centro dei dibattiti e pettegolezzi internazionali anche per via dell'originale *Portrait* che l'amica (e forse amante) Gertrude Stein le aveva tracciato in uno scritto pubblicato nel giugno 1913 nella solita "Camera Work"[17].

Fu proprio Mabel Dodge a convincere la Simpson a trasferirsi a Firenze. Frances vi giunse in un imprecisato momento del 1913, in tempo per assistere a eventi che avrebbero segnato la storia del Futurismo fiorentino a cui ella aderì immediatamente anche per il tramite dell'amica Mina Loy. Non era la prima volta che Frances si recava in Europa. Come detto, nell'estate del 1912 aveva visitato Madrid dove dipinse un quadro, non rintracciato, intitolato *Rooftops of Madrid*, inviato alla nota *Armory Show* di New York del 1913. Il dipinto, possibile testimonianza di una pittura tesa ad aggiornare lo stile postimpressionista di Henri con quanto di nuovo visto in Spagna, non riscosse il tributo che la donna sperava (rimase invenduto). Per questo, ella si convinse nello stesso anno ad abbandonare New York e trasferirsi a Firenze, allora centro assai più dinamico e culturalmente vivo rispetto a un'America giudicata da Frances nell'articolo del "The Florence Herald" sonnacchiosa e deludente, cieca agli stimoli di un'esistenza moderna accompagnata nel quotidiano dalle «whirling wheels, clashing of metals, and compound emotion [that] aroused by motor horns, car bells, brilliant colours, and various odours»[18].

«America, you noisist of all country, wake up!»[19], scrive Frances ad un certo punto del suo pezzo nel "The Florence Herald", nel quale non tarda anche a registrare con entusiasmo quanto accaduto nella già considerata serata futurista al Teatro Verdi di Firenze del 12 dicembre 1913 che, come abbiamo detto, tanto colpì anche la Loy:

> In front of a huge rose and red curtain sat the speakers, looking fit to be the judges of mankind. Marinetti, the graceful, ruled the platform as was only possible for an enormously self efficient man to do. He started to speak when suddenly showers of objects began to fly in his direction. Fortunately the laurel wreaths and flowers led the attack, then a squadron of vegetables, and next a fat little corporal egg died a dripping death on his outstretched palm. Calmly wiping it off, Marinetti extended his arm and raised his hand in that extremely graceful, circular joining of thumb and first finger – commanding enough to obtain a moment's silence. Then: "It shows that the only argument the Passivisti have to offer is a horde of dirty vegetables. Another victory for the Futuristi!" *Bravissino, Marinetti!*[20].

All'avventura futurista del Teatro Verdi si univano in quelle settimane per Frances le visite all'*Esposizione di pittura futurista di "Lacerba"*, inaugurata qualche settimana prima alla Galleria Gonnelli di via Cavour (la mostra rimase aperta fino al gennaio del 1914). Il confronto con le tele esposte – specialmente quelle di Carlo Carrà e Gino Severini – impressionarono la giovane donna, sempre più interessata a un'avanguardia in grado di esprimere in arte «la simultaneità degli stati d'animo» attraverso un linguaggio pittorico interessato a «dislocare» e «smembrare» gli oggetti osservati nel reale, o, meglio, come si legge nell'introduzione al catalogo della mostra, a «sparpagliare» e «fondere» i dettagli «liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri»[21]. «The force of thought one feels in Carrà's work», scrive Frances nel solito articolo ripensando alle tele del pittore viste alla Galleria Gonnelli, «comes from way in behind the canvas out, whereas the sensation of Severini's canvases is the same that one might receive from moving a sliced paper doll up and down»[22].

Alla pari di Mina Loy, anche Frances Simpson dimostra inizialmente difficoltà nell'aderire completamente alle istanze del Futurismo toscano. Alle «dislocazioni» e agli «smembramenti» esibiti dalle tele di Severini e compagni esposte alla Galleria Gonnelli, a Firenze Frances preferisce ancora rispondere in pittura alle regole "logiche" del naturalismo accademico, da lei comunque applicate a soggetti futuristi

com'è evidente sfogliando il catalogo dell'*Esposizione libera futurista internazionale* della Galleria Sprovieri di Roma nel 1914, alla quale la statunitense, unica rappresentante del Futurismo nordamericano, inviò ben otto quadri eseguiti mesi prima tra la Toscana e il Veneto: *Dinamismo di stantuffi* (fig. 4), *Dinamismo di macchina topografica* (fig. 3) e *Ritmo di Venezia*, *Dinamismo d'un mercato*, *Uomo > Donna (disegno)*, *Dinamismo di aquilone + Venezia + Piramidi*, *Simultaneità tipografica di "Lacerba"* e infine *Corone + Scale + Stelle*[23]. La partecipazione della Simpson alla mostra – una grande rassegna internazionale dedicata all'«avanguardia ed audacia futurista»[24] – fu comunque un modo, oltreché per esporre le proprie opere in Italia all'insegna di un movimento che aveva segnato la sua carriera artistica, anche per confrontarsi con il contesto romano e soprattutto con artisti provenienti da diverse nazioni e culture, anche loro coinvolti da Sprovieri nell'evento espositivo. Fu innanzi ai «ritmi d'arabeschi cromatici» del pittore belga Jules Schmalzigaug, alle «compenetrazioni di luci» e «pastosità cromatiche» di Alexandra Exter (pittrice russa che Frances ebbe forse modo di conoscere precedentemente a Firenze)[25] e agli «arabeschi ornamentali» di Alexander Archipenko[26], presente in mostra con diverse sculture, che Frances trovò forse la spinta per migliorare una pittura fino a quel momento ancora debitrice di certo retaggio postimpressionista, avviandosi, di lì a qualche mese, a ideare opere come il già considerato *Dynamic Velocity of Interborough Rapid Transit Power Station*. Un quadro che segna l'ultima tappa di un percorso futurista inaugurato verso l'autunno del 1914, e caratterizzato dalla «reale concorrenza di linee» e dall'illogica «battaglia di piani»[27] organizzati negli spazi della tela secondo una sensibilità non lontana da quella del contemporaneo Giacomo Balla (con il quale non escludiamo un avvicinamento nelle settimane trascorse da Frances a Roma in occasione della mostra alla Galleria Sprovieri).

Dopo aver firmato quel dipinto a New York, dove Frances era rientrata, come detto, nell'estate del 1914 a seguito dello scoppio della Prima guerra mondiale, la sua esperienza futurista volgeva infatti al termine. Anche Mina Loy, trasferitasi pure lei a New York due anni dopo, abbandonò presto quanto maturato in Toscana e a Roma a contatto con i diversi circoli futuristi, per aprirsi verso strade fino a quel momento mai percorse (nei primi anni Venti la Loy aderì all'avanguardia surrealista). Pur trovandosi entrambe a New York nell'arco

degli stessi anni, Mina Loy e Frances Simpson Stevens non sembrano però avere più avuto rapporti. Poco più avanti, Frances si trasferì in California dove morì nel 1976, all'età di 82 anni. Mina, invece, continuò a vivere a New York e qui maturare la fine sensibilità di letterata e pittrice, recentemente celebrata in una mostra organizzata dal Bowdin College Museum of Art di Brunswick, nel Maine.

Note

* Questo studio è frutto di una ricerca congiunta dei due autori. Giovanni Occhini ha redatto il primo capitolo dedicato a Mina Loy; Michele Amedei il secondo capitolo incentrato su Frances Simpson Stevens.

[1] Michele Amedei ha conseguito nel 2017 il Dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Firenze discutendo una tesi sulla presenza di artisti nordamericani in Toscana nel corso del primo Ottocento, pubblicata nel 2021 (Pisa, ETS). Ha collaborato con riviste italiane e straniere ed è stato borsista negli Stati Uniti (Smithsonian American Art Museum, U.S. Capitol Historical Society e CIMA) e in Italia (École française de Rome). È attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa.

Giovanni Occhini, dopo una tesi triennale sulla riscoperta del Sassetta da parte di Bernard Berenson, ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna, discutendo nel 2022 una tesi monografica di storia dell'arte su Carel Fabritius. I suoi interessi vertono sul rapporto fra testo e immagine nelle edizioni di poesia tra Simbolismo e Futurismo. Ha pubblicato recensioni di volumi di critica d'arte (SISCA) e ha contribuito con tre saggi al volume sulla storia dell'Accademia di Belle Arti di Firenze nel secondo Novecento, di prossima pubbicazione.

[2] Per un efficace studio storico d'insieme del fenomeno del futurismo "al femminile" si rimanda al recente volume (con bibliografia precedente) di C. Salaris, *Donne d'avanguardia*, Bologna 2021. Per una panoramica del Futurismo internazionale si veda, invece, il fondamentale *Futurismo e Futurismi*, a cura di P. Hultén, catalogo della mostra, Venezia 1986, Milano 1986.

[3] Ove non specificato le notizie biografiche su Mina Loy riportate in questo saggio si devono considerare tratte dalla fondamentale monografia di C. Burke, *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, Berkeley 1996. Una ricostruzione più recente della figura dell'artista si trova in M.A. Caws, *Mina Loy: Apology of Genius*, London 2022, oltre che nel catalogo della recente esposizione tenutasi a Brunswick e Chicago (*Mina Loy: Strangeness is Inevitable*, a cura di J.R. Gross, catalogo della mostra, Brunswick-Chicago 2023-2024, Princeton 2023).

[4] Dei tanti studi su Mabel Dodge Luhan, si rimanda in particolare ai saggi (con bibliografia precedente) di L.P. Rudnick, "*A real creator of creators": how Mabel Dodge Luhan catalyzed American modernism*; di M. Wilson-Powell, *Mabel Dod-*

ge Luhan: a new way to see and new things to say; e di C. Padilla, *Whose history? Anglo patronage and the reframing of Hispano art and culture*, in *Mabel Dodge Luhan and Company: American Moderns and the West*, a cura di L.P. Rudnick - M. Wilson-Powell, catalogo della mostra, Museum of New Mexico 2016, Santa Fe 2016.

[5] C. Burke, *Becoming Modern, cit.*, p. 193.

[6] *Ivi*, p. 192.

[7] M. Loy, *Aphorisms on Futurism*, in «Camera Work», 45, gennaio 1914, p. 13. Il testo originale è ora riprodotto in *Mina Loy: Strangeness, cit.*, p. 151.

[8] Il testo di *Feminist Manifesto* si può ora leggere in *Mina Loy: Strangeness, cit.*, pp. XIII-XV.

[9] Basti pensare al feroce attacco verso il mondo femminile contenuto nell'articolo *Il massacro delle donne*, in «Lacerba», II, 1914, 7, pp. 97-99, ora in G. Papini, *Prose morali*, Milano 1959, pp. 178-182.

[10] Per un esauriente panorama dell'apporto femminile (e femminista) alle avanguardie storiche, con un particolare riguardo per il versante letterario, si rimanda al saggio di Cecilia Bello Minciacchi (C.B. Minciacchi, *Scrittrici della prima avanguardia: concezione, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze 2012).

[11] M. Loy, *Feminist Manifesto*, in *Mina Loy: Strangeness, cit.*, p. XIV.

[12] Il percorso letterario papiniano vede non a caso in questo periodo un'eccezionale fioritura lirica, con la pubblicazione di volumi fondamentali di poesia in versi e in prosa, tra i quali spicca *Cento pagine di poesia*, pubblicato nel 1915 (ora raccolto in G. Papini, *Tutte le opere: Poesia e fantasia*, Milano 1958).

[13] L'edizione di riferimento per le opere poetiche di Mina Loy è quella a cura di R.L. Conover, *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*, New York 1996. Una scelta dei principali testi della Loy è apparsa tradotta in Italia sotto il titolo *Per guida la luna: poesie e elegie d'amore*, a cura di A. Francini, Firenze 2003.

[14] S. Nicolini, *Frances Simpson Stevens: una pittrice americana sconosciuta*, in «Alla Ribalta», XII, gennaio 1981, 1-2, p. 15; F.M. Naumann, *A Lost American Futurist*, in «Art in America», aprile 1994, pp. 104-113; C. Burke–N. Sawelson-Gorse, *In Search of Frances Simpson Stevens*, in «Art in America», aprile 1994, pp. 106-115 e 136.

[15] Alcune di quelle illustrazioni sono pubblicate in Burke–Sawelson–Gorse, *In Search of Frances Simpson Stevens, cit.*, p. 111.

[16] Vedi a tal proposito M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata,* in «Storia della critica d'arte», 378, 2019, pp. 269-301.

[17] G. Stein, *Portrait of Mabel Dodge at Villa Curonia*, in «Camera Work», 1913, pp. 3-5.

[18] F. Simpson Stevens, *Today and the Futurists or Impressions of the Futurists*, in

«The Florence Herald», X, 27 dicembre 1913, 11, p. 2.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Esposizione di Pittura Futurista di "Lacerba"*, catalogo della mostra, Firenze 1913-1914, Firenze 1913, p. 10.

22 S. Stevens, *Today and the Futurists, cit.*, p. 2.

23 *Esposizione libera futurista internazionale. Pittori e scultori. Italiani, russi, inglesi, belgi, nordamericani*, a cura di G. Sprovieri, catalogo della mostra, Roma 1913-1914, Roma 1913, p. 38.

24 «Lacerba», II, 11, 1914, p. 174.

25 Sui soggiorni della Exter in Italia vedi, in particolare, J. Tobin, *Alexandra Exter 1908-1914: futurist influences from Russia and the West*, in «International yearbook of futurism studies», 5, 2015, pp. 252-265.

26 *Ibidem*.

27 *Esposizione di Pittura Futurista di "Lacerba", cit.*, p. 12.

SOVVERSIONI PACIFICHE IN SICILIA (1915-1918)

Ester Rizzo[1]

The overlooked chapter of Sicilian pacifist women during the First World War represents one of many significant episodes of Italian history long consigned to oblivion.
Ester Rizzo's *Trenta giorni e 100 lire* (Navarra, 2023) draws on extensive research conducted in the National Archive of Agrigento. Archival documents reveal that, in three separate rulings, groups of women were sentenced to prison terms, fines, and ancillary penalties for their peaceful protests against the war. At that time, women shouting and writing slogans such as "stop the war" and "down with the king" were engaging in explicitly political acts. Such female voices, articulating a lucid yet disruptive critique of government policies, could not be tolerated. Officially dismissed as manifestations of collective hysteria, these episodes are better understood as among of the earliest protests against patriarchy, which for centuries confined women to stereotyped roles, denying them freedom of speech, the right to protest, and suffrage.
Recovering these narratives is crucial to reintegrate them into historical discourse and to acknowledge the political agency of women long marginalised in dominant historiographies.

Keywords: Sicilian women's pacifism (1915-1918), Antiwar dissent and civil disobedience, Criminalization of opinion, Gendered citizenship and disenfranchisement.

La Storia è stata scritta dagli uomini che hanno omesso, volutamente o inconsapevolmente, di raccontare tutto ciò che le donne hanno realizzato nei secoli con il loro protagonismo, il loro sapere, la loro intelligenza ed il loro coraggio e come di conseguenza hanno inciso economicamente, socialmente e politicamente nei contesti locali, nazionali o sovranazionali, apportando notevoli migliorie alla collettività. Lo denunciava già Virginia Woolf definendo «un crimine» questa cancellazione. Possiamo affermare, ancora oggi, che quel crimine viene ancora perpetrato ad ogni latitudine e longitudine del nostro pianeta.

Lo studio della Storia in un'ottica di genere ci insegna che le donne, in ogni contesto storico e geografico, hanno quasi sempre rifiutato le guerre e ne sono state forti oppositrici. Questa narrazione però è stata obliata, non tramandata e colpita da *damnatio memoriae*.

Il pacifismo femminile italiano, in particolare durante la Grande Guerra, rappresentava una protesta politica e a quei tempi, quello spazio era precluso alle donne che dovevano invece restare confinate tra le pareti domestiche e, ricordiamo, non avevano diritto al voto.

Tutto ciò spiega la difficoltà nel reperimento di fonti, atti e documenti che testimoniano la protesta delle italiane contro quella Prima guerra mondiale che quasi falcidiò un'intera generazione: milioni di giovani soldati che non avevano mai imbracciato un fucile e che furono mandati a morire. La narrazione di quel periodo bellico, spesso edulcorata dal cosiddetto "amor di Patria", la conosciamo tutte e tutti ed è rimasta anche nei toponimi e negli odonimi della nostra città oltre che nei testi scolastici, negli allestimenti dei musei e nella produzione letteraria e cinematografica. Difficile rintracciare invece gli atti e le azioni di un altro esercito che, nella nostra nazione, combatteva una guerra parallela: l'esercito delle Italiane. Di loro resta traccia di qualche eroica infermiera, delle crocerossine, delle madrine di guerra, delle donne impegnate nei Comitati sparsi per il Paese per raccogliere fondi e inviare beni di prima necessità ai soldati e per assistere vedove e orfani di guerra. Gli studi per una narrazione rispettosa di entrambi i generi di quel periodo storico ebbero inizio intorno all'anno Duemila e misero in evidenza come le italiane rappresentarono la spina dorsale, soprattutto economica della nazione priva degli uomini richiamati al fronte. Le donne diventarono postine, spazzine, contadine, conducenti di tram e calessi, occupando svariati ruoli e mestieri. Nella contingenza della situazione bellica occuparono spazi e luoghi prima preclusi e riservati agli uomini. Ma è sempre una narrazione di assistenza e di supplenza, mai di protagonismo. Pochi anni prima, nel 1997, si era concretizzato il riconoscimento ufficiale dell'apporto dato dalle cosiddette Portatrici carniche, che trasportavano al Fronte con le loro gerle, fino a quaranta chili di viveri, medicine, armi, munizioni. Fu assegnata una medaglia d'Oro al Valor militare a Maria Polzner Mentil uccisa a trentadue anni, il 15 febbraio del 1916, da un cecchino austriaco. Nella motivazione leggiamo che immolò la sua vita per la Patria, «rappresentante delle portatrici carniche, tutte esempio di ab-

negazione, di forza morale, di eroismo, testimoni umili e silenziose di amore di patria». A lei era stata dedicata una caserma (oggi dismessa) degli alpini a Paluzza; un monumento a Timau e uno a Sabaudia la ricordano.

Poco o nulla viene invece raccontato dell'attivismo pacifista delle italiane, in tante regioni, che dopo l'entrata dell'Italia in Guerra, soprattutto nel 1916 e nel 1917, manifestarono per la Pace e per porre fine al conflitto. In Toscana è stata recuperata la figura di Teresa Meroni, milanese di nascita, accusata di «catechizzare le donne e indurre i ragazzi a fare una dimostrazione contro la guerra», come si evince dalla denuncia di un commissario datata 19 luglio 1917[2]. Il giornale "L'amico del popolo", il 24 aprile 1915 le definì «Quasi cento donne disgraziate, urlanti come furie».

Proteste avvennero anche in Piemonte, in Emilia-Romagna e in Lombardia. In quest'ultima regione ci furono manifestazioni a Milano, Lecco, Como, Rho, Pavia e Monza[3].

Il 9 aprile del 1917, a Bologna, le donne delle campagne si diressero verso la manifattura Tabacchi e seicento tabacchine si unirono a loro scioperando. Tutte insieme si recarono alla lavanderia militare di Borgo Panicale dove se ne unirono altre cinquecento. Il 2 maggio di quello stesso anno diecimila donne manifestarono a Milano. Imponenti proteste si registrarono anche a Torino, Bari, Sassari e Trani.

Nello specifico della Storia della Sicilia negli anni della Grande Guerra è assente il movimento pacifista femminile che infiammò l'Isola tra il 1916 ed il 1918. Per chi vuole seguire queste tracce, lo spazio ed i tempi delle proteste devono fare i conti con i silenzi della stampa e i tagli della censura. Consideriamo che la "scrittura bellica" era riservata agli uomini e qui gioca un ruolo importante la misoginia dei giornalisti e degli scrittori di allora. Già poco spazio era concesso alle donne siciliane e men che meno alle donne siciliane rivoluzionarie. Sotto il profilo storiografico queste proteste di pace vennero etichettate: isteria femminile, fuochi di paglia istintivi, forme immature di contestazione.

Rimangono invece tracce evidenti delle proteste femminili per denunciare fame e miseria: ben documentati gli assalti ai forni sia nel periodo antecedente che successivo al conflitto. Queste proteste furono tramandate probabilmente perché era lecito per una donna protestare per nutrire i propri figli, quella rabbia poteva essere giusti-

ficata con l'esaltazione dell'istinto materno, istinto che rientrava perfettamente nei canoni tradizionali stereotipati dei tempi.

Le proteste pacifiste erano invece proteste politiche che miravano a sovvertire ruoli decisionali riservati esclusivamente agli uomini. Quell'opposizione femminile segnava il passaggio da una contestazione alle autorità locali alle autorità di governo. Il grido «abbasso la guerra. Abbasso il re» non doveva propagarsi nel tramandare la Storia siciliana degli anni della Grande Guerra.

Il decreto luogotenenziale n. 1.561 del 4 ottobre 1917 «concernente la repressione di fatti pregiudizievoli all'interesse nazionale» istituì il nuovo reato di opinione che prevedeva sino a 10 anni di carcere e sino a 10.000 lire di multa per la diffusione di notizie «che potessero deprimere lo spirito pubblico diminuire la resistenza del paese o recar pregiudizio agli interessi connessi con la guerra o con la situazione interna o internazionale dello stato»[4].

È lecito pensare che, essendo gli uomini impegnati a combattere al Fronte, l'inasprimento legislativo era indirizzato al genere femminile.

Il clima in Sicilia era esasperato soprattutto nelle date di commemorazione dell'entrata in Guerra ma fin dall'inizio dell'entrata dell'Italia nel conflitto, a Delia, in provincia di Caltanissetta, nel mese di dicembre, undici donne furono arrestate e condannate per "disfattismo".

Tante le proteste anonime con scritte sui muri contro la guerra, innumerevoli cortei pacifisti e il blocco delle tradotte militari per impedire la partenza degli uomini al fronte soprattutto nel 1917 con il richiamo alle armi dei "Ragazzi del '99". Le padelle venivano usate come armi di difesa, si tagliavano i fili del telegrafo per evitare che si potessero chiamare rinforzi di carabinieri, si manomettevano le locomotive dei treni e le grida erano: "abbasso la guerra", "abbasso il Re" e alcune volte "pane e pace".

In Sicilia dalla fine del 1915 all'estate del 1918 i prefetti denunciarono più di mille manifestazioni con la partecipazione di migliaia di donne. La protesta, spesso, si rivolgeva oltre alle autorità municipali e alle forze dell'ordine, anche ad alcuni rappresentanti del clero.

Il 26 maggio 1916, a Siracusa al suono delle campane, circa 600 donne occuparono il palazzo municipale al grido «vogliamo pace, i nostri figli i nostri mariti»[5]. Le stesse donne si spostarono in seguito presso l'abitazione del Sindaco per continuare la protesta e questi, mentre tentava di calmare le rivoltose, fu colto da infarto. Oltre che

per l'avversione al conflitto, nel 1916, le donne protestarono per la mancanza di cibo, soprattutto di grano e farina come avvenne nel mese di ottobre nei comuni di Ferla e Cassaro dove più di mille misero in difficoltà amministratori locali e carabinieri.

Altro elemento su cui riflettere: la Grande Guerra sconvolse la visione tradizionale della divisione di ruolo, probabilmente più accentuata in Sicilia, fra i generi. L'uomo "andava alla guerra" come difensore di Patria e famiglia, la donna "restava a casa" come custode del focolare. Se fosse stata una guerra lampo, lo stereotipo avrebbe potuto resistere ma con il protrarsi del conflitto questo assunto crollò: le donne dovettero sostituirsi agli uomini fuori casa, la società patriarcale rischiava di sgretolarsi definitivamente se non si sminuivano capacità e proteste femminili.

Era quindi più semplice e conveniente cancellare tutto dalla storiografia ufficiale.

Partendo da un capitolo del libro *Donne di Sicilia* di Santi Correnti, in cui sono elencate le date delle proteste e i vari comuni dell'isola in cui si svolsero, ho iniziato una ricerca all'Archivio di Stato di Agrigento per trovare dei documenti che attestassero la veridicità delle notizie riportate che, purtroppo, non possedevano citazioni di fonti. Per quanto riguarda la provincia di Agrigento, Santi Correnti così scriveva «[…] per i loro sentimenti pacifisti […] Nel 1916 furono arrestate a Sciacca 4 donne e 3 a Santa Margherita di Belice, 4 furono denunziate a Canicattì e ben 11 furono arrestate a Palma di Montechiaro». Altre dimostrazioni di donne pacifiste avvennero nel 1916 a Raffadali e a Cammarata. In quest'ultimo centro le dimostranti si sdraiarono sui binari per impedire ai treni pieni di reclute di intraprendere il viaggio verso il Fronte. Nel 1917 le proteste divamparono a Caltabellotta, a Lucca Sicula. A Lucca Sicula quattrocento donne si riunirono dinanzi al Municipio chiedendo la pace e sventolando una bandiera bianca che fu sequestrata e sette donne vennero arrestate e condannate a venti giorni di prigione. Ulteriori proteste a Sambuca di Sicilia, a Menfi, ad Aragona e a Naro dove le manifestazioni pacifiste durarono ininterrottamente per due giorni e dieci donne furono arrestate.

Sempre nel 1917, nel versante occidentale dell'Isola, nel mese di maggio, cinquecento donne decisero di incamminarsi in corteo, a piedi, verso Trapani per protestare davanti la Prefettura contro il protrarsi della guerra ma all'uscita del paese furono fermate dalla forza

pubblica. L'indomani riprovarono nel loro intento ma furono nuovamente fermate e undici di loro arrestate.

Nel giugno del 2020, dopo lunghe ed estenuanti ricerche, ho finalmente trovato le sentenze relative ad alcuni dei processi intentati a queste donne pacifiste che furono istruiti nel 1916 e nel 1917 nei comuni di Palma di Montechiaro, di Campobello di Licata e di Ravanusa, in provincia di Agrigento.

Da questi preziosi documenti si evincono nomi, cognomi, età e paternità delle rivoltose, le pene inflitte e le modalità delle proteste.

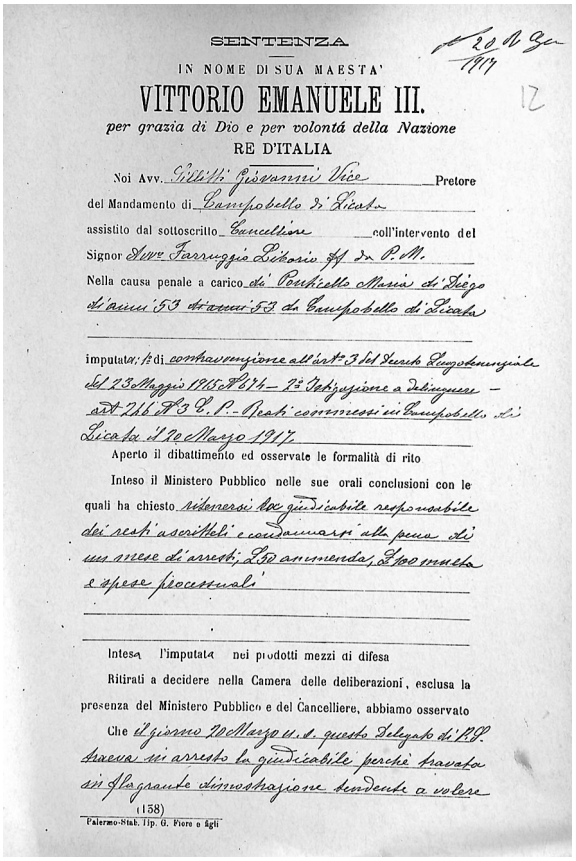
Nello specifico, ho potuto appurare che il 15 Marzo del 1916 a Palma di Montechiaro un corteo di donne sfilò per il corso principale arrivando fino al Municipio non solo gridando abbasso la Guerra ma sventolando anche delle bandiere bianche con la scritta «abbasso la guerra» che erano attaccate a dei bastoni. Questi oggetti vennero confiscati. Furono arrestate in dodici, la più piccola aveva diciannove anni, la più grande sessantaquattro e furono tradotte a trenta giorni in carcere. Il processo si svolse il 3 aprile 1916 e furono condannate all'ammenda di settanta lire ciascuna e al pagamento delle spese processuali.

Il 7 marzo del 1917 la protesta scoppiò a Ravanusa. Furono arrestate in venti: la più piccola aveva ventuno anni la più grande cinquantanove. Anche loro tradotte in carcere e processate dopo una settimana. Furono condannate a trentuno giorni di carcere ciascuna per «atti di istigazione a delinquere per avere le altre istigato a commettere il reato loro ascritto, secondo l'articolo 246 del Codice penale, per essersi riunite in luogo pubblico allo scopo di protestare contro la guerra in Ravanusa il 7 Marzo 1917».

Pochi giorni dopo, il 20 marzo 1917 nella vicina Campobello di Licata si organizzò un'altra protesta. Molto probabilmente le donne, avendo fatto tesoro delle esperienze precedenti, all'arrivo dei Carabinieri riuscirono tutte a fuggire, tranne una: Maria Ponticello che fu condannata a trenta giorni di carcere e cento lire di multa (fig. 1).

Il libro di Santi Correnti[6] suggerisce ulteriori ricerche nella regione Sicilia. Lo studioso, infatti, cita altre date ed altri luoghi della protesta pacifista femminile, come ad esempio il 24 gennaio 1916 a San Cataldo in provincia di Caltanissetta dove trentuno donne inviarono un telegramma al Ministro della Guerra, chiedendo che i loro uomini non

fossero inviati in Albania. Sempre quell'anno nel Catanese divamparono proteste e a Paternò furono arrestate tredici donne.



SENTENZA

IN NOME DI SUA MAESTA'

VITTORIO EMANUELE III.

per grazia di Dio e per volontà della Nazione

RE D'ITALIA

Noi Avv. Gilotti Giovanni Vice Pretore

del Mandamento di Campobello di Licata

assistito dal sottoscritto Cancelliere coll'intervento del

Signor Avv. Farruggio Vittorio ff. da P. M.

Nella causa penale a carico di Perricello Maria di Diego

di anni 53 di anni 53 di Campobello di Licata

imputato di contravvenzione all'art. 3 del Decreto Luogotenenziale

del 23 Maggio 1915 N. 674 – 2ª Istruzione a dibattimento –

art. 246 N. 3 C. P. – Reati commessi in Campobello di

Licata il 26 Marzo 1917

Aperto il dibattimento ed osservate le formalità di rito

Inteso il Ministero Pubblico nelle sue orali conclusioni con le

quali ha chiesto ritenersi la giudicabile responsabile

dei resti a scritti e condannarsi alla pena di

un mese di arresti, Lire una ammenda, Lire una multa

e spese processuali

Intesa l'imputata nei prodotti mezzi di difesa

Ritirati a decidere nella Camera delle deliberazioni, esclusa la

presenza del Ministero Pubblico e del Cancelliere, abbiamo osservato

Che il giorno 26 Marzo u. s. questo Delegato di P. S.

aveva messo in arresto la giudicabile perchè trovata

in flagrante dimostrazione tendente a volere

(158)

Palermo-Stab. Tip. G. Fiore e figli

Fig. 1: Archivio di Stato di Agrigento, *Preture della Provincia di Agrigento, Pretura di Campobello di Licata (1844 -1923)*, vol. 11, fasc. penale 1917.

Nel 1917, nella provincia di Palermo, proteste ed arresti si verificarono a Bagheria, a Castelbuono, a Castellana Sicula, a Piana degli Albanesi e a Termini Imerese.

Altri comuni furono coinvolti in questi fatti: Adrano, Biancavilla, Scordia, Modica, Catenanuova, Paceco, Castroreale, Carlentini, Rosolini, Aci Trezza, Aci Catena, Caltagirone, Grammichele, Leonforte, Montalbano Elicona, Furnari, Mistretta, Saponara, Caronia, Licodia Eubea, Piazza Armerina, Butera, Cianciana, Ribera, Castroreale, Men-

fi, San Fratello, Agrigento, San Cataldo, Nicosia, Alcamo, Floridia, Gagliano Castelferrato, Tripi, Santa Domenica Vittoria, Giampilieri, Barcellona Pozzo di Gotto, Licata, Gagliano Castelferrato…un lungo elenco di luoghi, di fatti, di processi e di condanne di cui deve essere rimasta qualche traccia negli archivi dei territori. Un grido di pace che si levò dal nord al sud, dall'est e dall'ovest dell'Isola che è stato obliato e probabilmente giace riposto in qualche polveroso scaffale.

A Rosolini, in provincia di Siracusa, il 26 febbraio del 1917, venne arrestato un soldato in licenza. L'arresto fu la scintilla della protesta di cinquecento donne che lo liberarono. Quando quattro di loro vennero arrestate, altre cinquecento donne si unirono alle prime, e circondarono la caserma dei carabinieri. Ne furono arrestate altre venti e condannate a due mesi di carcere. Il 3 aprile del 1917 a Ganci, comune nel cuore delle Madonie, accadde che, durante una cosiddetta passeggiata ginnica, una scolaresca incitata dagli insegnanti inneggiava con slogan alla Guerra e alla grandezza dell'Italia e dei suoi Alleati. Una cinquantina di donne esasperate da quella farsa di regime iniziarono a raccogliere pietre e a lanciarle gridando "Abbasso l'Italia, abbasso la Guerra". Non si registrò alcun ferito a probabile conferma che era stato solo un atto provocatorio ma sei donne furono arrestate e sei denunciate.

Sempre nel 1917 a Butera in provincia di Caltanissetta mille donne entrarono con la forza in municipio, lo occuparono e strapparono la fascia tricolore al sindaco: in otto furono condannate a 34 giorni di carcere.

Il 24 maggio del 1917, durante la ricorrenza del secondo anno dell'entrata in guerra a Mussomeli quattrocento contadine insorsero prendendo a sassate i carabinieri. In quello stesso giorno analoghe proteste si verificarono ad Acquaviva Platani, a Sutera e Milena in provincia di Caltanissetta e a Scordia in provincia di Catania.

Donne come fiumi in piena tracimanti. Una dimostrazione di coraggio femminile che denota i disagi e i danni della Grande Guerra in un territorio lontano dal Fronte di combattimento e dal fragore delle armi ma ugualmente devastante per le siciliane che si ritrovarono a lottare quotidianamente per la sopravvivenza di anziani e bambini con, spesso, il macigno pesante sul cuore, della perdita di un figlio, di un padre, di un fratello o di un marito.

Nel 1918, il 23 febbraio furono denunciate quarantadue donne a Joppolo Giancaxio in provincia di Agrigento e a maggio dello stesso anno, nel capoluogo di provincia, cento donne manifestarono contro la guerra e una di loro fu arrestata. Nello stesso periodo manifestazioni femminili antimilitariste si svolsero a San Cataldo, nel nisseno, dove le donne si arrampicarono sul campanile di una chiesa facendo suonare le campane a stormo mentre altre danneggiarono un mulino: furono arrestate in dodici. Sempre nel nisseno, a Riesi, circa quattrocento donne iniziarono a tirare sassi contro l'auto di un conferenziere che si era recato lì per propagandare l'adesione al "Volontariato civile": dieci di loro vennero denunciate.

A Licata si organizzò un corteo di protesta con più di cinquecento donne: diciotto furono arrestate e quattro denunciate.

Quando finalmente l'11 novembre del 1918 cessò il conflitto, in Italia si contarono circa seicentocinquantamila morti di cui cinquantamila erano siciliani.

Migliaia anche i mutilati nel corpo mentre non si contarono mai i mutilati nell'animo.

Storie di orrore mischiate a quelle di eroismo si aggrovigliarono nelle menti dei reduci.

Per i posteri restarono mucchi di lettere dai Fronti, medaglie, monumenti, onorificenze e strade intitolate a generali, luoghi di battaglie e caduti.

Le donne furono messe da parte, invitate con sollecitudine a rientrare fra le mura domestiche.

La Storia fu scritta dagli uomini che ignorarono l'eroismo quotidiano delle italiane.

Del resto, la Storia ha bisogno di eroi che imbracciano le armi, non di donne che pregano e lottano per la pace.

Voci di donne, voci di pace, che l'oblio ha ridotto al silenzio.

Voci inascoltate che tentarono di opporsi a un futuro di lutti, di strazi e di miseria senza però riuscirci.

Voci "scomode" che oggi chiedono di non essere più ignorate.

Note

[1] Ester Rizzo è nata a Licata l'8 giugno 1963. Giornalista, è laureata in Giurisprudenza e si occupa di tematiche femminili, collaborando con varie testate on-line tra le quali "Malgradotutto" e "Vitaminevaganti" e con l'*Enciclopedia delle Donne*. Socia fondatrice dell'Associazione Toponomastica Femminile e appartenente alla SIL (Società Italiane Letterate), è autrice, per i tipi di Navarra Editore, di *Camicette Bianche* (2014), *Le Ricamatrici* (2018), *Donne Disobbedienti* (2019), *Il Labirinto delle perdute* (2021), *Trenta giorni e 100 lire* (2023). È curatrice de *Le Mille. I primati delle donne* (2016), ed. Navarra.

[2] M. Perna–A. Cecconi–L. Ciardi, *1917. Donne in marcia contro la guerra*, Reggio Emilia 2017, p.18.

[3] G. Procacci, *Le donne e le manifestazioni popolari durante la neutralità e negli anni di guerra, 1914/1918*, in «DEP Deportate, Esuli Profughe. Rivista Telematica di Studi sulla Memoria Femmminile», XXXI, 2016, pp. 86-121: 115.

[4] R. Savarino, *Uomini, donne e bambini in Sicilia durante la Grande Guerra*, Siracusa 2022, p. 361.

[5] *Ivi*, p. 340.

[6] S. Correnti, *Donne di Sicilia. La storia dell'isola del sole scritta al femminile*, Trapani 2002.

KÄTHE KOLLWITZ DAL SOCIALISMO FILANTROPICO AL COMUNISMO

Andrea Spiriti[1]

This essay traces the political and artistic trajectory of Käthe Kollwitz (1867–1945), positioning her at the intersection of humanitarian socialism and communist militancy.
Beginning with the early print cycle *Ein Weberaufstand* (1893–1897), inspired by literary influences such as Zola and Hauptmann, and continuing through the *Bauernkrieg* etchings (1899–1908), Kollwitz masterfully merges Northern Renaissance visual traditions with socialist iconography, charting a progression from empathetic depictions of social misery to potent revolutionary allegories of class struggle. Her involvement with the Arbeitsrat für Kunst, the commemorative woodcut for Karl Liebknecht (1920), and the later cycles *Krieg* and *Proletariat* reveal her affinity with Spartacist principles and a prescient embrace of Marxist internationalism, while articulating a nuanced ambivalence toward Weimar democracy and the Soviet turn under Stalin. Despite systemic marginalisation under the National Socialist regime, Kollwitz sustained the ethical significance of motherhood as a political symbol, entwining female experience and proletarian struggle through a visual lexicon of enduring radical power.

Keywords: Käthe Kollwitz, Humanitarian socialism, Communist militancy, Class struggle in art, Motherhood as political symbol.

La figura umana e artistica di Käthe Kollwitz (1867-1945)[2] gode indubbiamente di ampia fama sia per il mito della donna-artista sia per la collocazione negli anni difficili della Germania guglielmina, della Prima Guerra Mondiale, della repubblica di Weimar e del nazismo. Tuttavia, non sempre la sua militanza politica, indubbiamente di sinistra, è stata chiarita nei passaggi che invece registrano con precisione la storia e le complessità del movimento operaio, con il ruolo notevole che appunto l'area germanica assume nell'Otto e Novecento. Nata un ventennio dopo il *Manifest*[3] di Marx ed Engels e prima della redazione del *Kapital* (e sono gli anni Sessanta, che attraverso le tre guerre contro la Danimarca, l'Austria e la Francia portano alla

proclamazione del secondo Impero, ad egida prussiana, nel 1871), la Kollwitz matura una coscienza politica in parallelo all'acquisizione degli strumenti per la sua vocazione artistica, sì che l'artista trentenne appare studiabile da entrambi i punti di vista.

La giovane donna appare già all'epoca vicina agli ideali socialisti: ma è il socialismo umanitario che da Proudhon (morto nel 1865) si era evoluto sì in senso "scientifico", ma nella versione in qualche misura addolcita di Lassalle, prima della sua tragica morte nel 1864 ed alla fondazione, non casualmente in quell'anno, della Prima Internazionale. E sempre non a caso è nel 1867 che Marx edita il primo tomo del *Kapital*[4], mentre si sta deteriorando il rapporto con Bakunin. É dunque fra il 1893 e il 1897 – dopo cioè la morte di Guglielmo I e di Federico III, la caduta di Bismarck, l'evolversi del blocco militar-industriale che qualifica gli anni di Guglielmo II – che la Kollwitz pubblica il ciclo di grafico *Ein Weberaufstand* (*Una rivolta dei tessitori*)[5], ispirato a *Germinal* di Émile Zola (1885) e a *Die Weber* di Gerhart Hauptmann (1893). Il primo nucleo è rappresentato dalle tre celebri litografie[6]: *Not, Tod, Beratung* (*Miseria, Morte, Cospirazione*). Nel primo caso (fig. 1), un sordido ambiente dalle masserizie accatastate vede una donna porsi le mani sul capo per la disperazione della morte del figlio, neonato in primo piano; a sinistra, i parenti e sullo sfondo una finestra la cui tenda strappata ha chiara valenza allegorica. Ora, qui vi è certamente il dolore impotente degli umili, la frustrazione della povertà, ma in termini di solidarismo sentimentale che dai modelli francesi (basti Courbet) giunge al van Gogh de *I mangiatori di patate* (1885, Amsterdam, Van Gogh Museum) e al dolore, molto più metafisico che sociale, dei lutti



Fig. 1: Käthe Kollwitz, *Not*, Blatt 1 aus dem Zyklus *Ein Weberaufstand*, 1893, 1897, Köln, Käthe Kollwitz Museum, Kn 33 A III a.

di Munch (o ai loro equivalenti letterari di Ibsen). Manca, in fondo, una denuncia che cede il passo al pathos di una situazione tragica: siamo appunto in un contesto di socialismo umanitario.

In un ambiente claustrofobico a basse travature, la Morte si gioca su di un allegorismo simbolista che rivela radici nordiche nel duplice senso di fiamminghe e tedesche: un uomo in piedi di spalle contempla un compagno seduto (o meglio, stramazzato) accanto a un tavolo dove un bambino è ghermito dalla protagonista, che sfiora l'uomo col braccio scheletrico. Il dolore dell'innocente si unisce così al simbolo dello scheletro, presenza quasi ossessiva da Baldung Grien a Holbein[7], ma con robuste premesse nell'evoluzione della *Danza macabra* e del *Trionfo della morte* dal Trecento[8], per quanto già al tempo della Kollwitz fosse da tempo perduto il massimo paradigma, l'affresco parigino nel Cimitero degli Innocenti. Il terzo caso, *Congiura*, non ha nulla della solennità tipica del tema (bastino i *Batavi* rembrandtiani): in un ambiente misero (osteria? E qui scatterebbero gli infiniti modelli fiamminghi, da van Goyen a van Ostade, da Teniers a Bouts) con lume a petrolio, intorno a un tavolo i quattro congiurati seduti avvicinano le teste, certo per non farsi udire ma anche per realizzare un grumo scuro enfatizzato dalla tecnica, quasi una concentrazione più dell'ingiustizia che ha portato alla congiura che alla qualità della medesima.

Già la serie delle premesse evocate pone un problema interpretativo: qual è il senso profondo di questi rimandi al rinascimento e al manierismo tedesco, e in senso più lato alla grande pittura fiamminga? Certo, una dimensione accademica imponeva all'allieva di Stauffer-Bern e di Hauptmann di ricorrere a tali paradigmi. Ma al tempo stesso la sostanziale estraneità alla tradizione italiana (per secoli cogente, e abbandonata anche per scelta ideologica *Grossdeutsch*) si univa alla consapevolezza di un filo rosso che percorreva l'ultimo mezzo millennio, sceverando peraltro dal preponderante mondo fiammingo un settore propriamente germanico. Siamo, cioè, in quel clima che, preconizzato in modi diversi da Goethe e dalla de Staël, esplode con l'antinapoleonismo identitario di Fichte e di Hegel, secondato da una sensibilità romantica e post-romantica che vede in questi temi (all'opposto, ad esempio, dei Nazareni) un *proprium* inconciliabile. Un altro discorso, ma intersecato, è quello del rapporto col mondo evangelico, in specie luterano. La duplice eredità di Lutero (per un verso letto come autentico erede dello spirito germanico me-

dioevale, tradito dall'internazionalismo del primo *Reich*; per un altro interpretato come padre della modernità, a cominciare dalla lingua) si univa alla confessione religiosa dell'ormai predominante corte prussiana, espressa trionfalmente nel Dom berlinese (Julius Raschdorff, 1894-1905)[9]. Il socialismo si trovava, a questo punto, in una posizione ambigua: portato per un lato dalla sua vocazione internazionalista a leggere le sensibilità locali come espressioni di temi universali, ma ansioso dall'altro di stabilizzarsi nella non facile situazione tedesca esaltando il *proprium* di una continuità, leggendosi cioè, un po' paradossalmente, quale erede della rivoluzione protestante e della rivolta contadina (contro la quale, peraltro, Lutero si era scagliato, consapevole dei rischi) contro l'internazionalismo di Chiesa e Impero. Le tre litografie della Kollwitz si pongono quindi quale acuta lettura del momento, già contenendo in buona parte i temi del venticinquennio successivo ma anche dimostrando quella punta di sperimentalismo che è ragionevole per la fase evolutiva dell'artista. Un'ultima notazione riguarda la scelta dei temi: l'implicita denuncia della miseria e della sperequazione sociale è infatti espressa in termini di sostanziale dolore compartecipativo; ma già si affaccia il tema della congiura, della rivolta, ossia della risposta fattiva e rivoluzionaria, seppure in termini ancora ambigui, non del tutto positivi, privi anzi di quell'afflato eroico che poteva derivare dai *Räuber* schilleriani (1782).

Non dobbiamo peraltro dimenticare che, dopo la fine della Prima Internazionale (1876) e la contemporanea morte di Bakunin, la chiusura dei conti con l'anarchismo aveva determinato un clima sempre più favorevole al marxismo vero e proprio, come sancito nel 1889 (peraltro a Marx morto) dalla fondazione della Seconda Internazionale; ed era chiaro il tramonto progressivo del socialismo umanitario a vantaggio di quello scientifico, pur in contraddizione con la crescente forza parlamentare della socialdemocrazia. La riprova di quanto la Kollwitz sia consapevole di vivere una fase di transizione ci viene dal ciclo parallelo delle altre tre incisioni del ciclo dei tessitori (sempre 1893-1897): *Weberzug, Sturm, Ende* (*Marcia dei tessitori, Assalto* e *Fine*)[10]. Nel primo episodio, i lavoratori in marcia sono colti lateralmente, con una donna sulle cui spalle dorme un bambino; alcuni di loro recano falci, martelli, asce. Ma siamo lontani dalla retorica, drammatica, ma in sostanza trionfale, di Giuseppe Pellizza da Volpedo (*Il Quarto Stato* è del 1898-1901): qui la marcia è mesta, quasi disperata, in bilico fra rivolta

e rassegnazione. L'impietosa analisi delle condizioni fisiche e psicologiche del proletariato appare, cioè, ben distinta dalla futura allegorizzazione marxista. Nel secondo episodio (fig. 2), l'elegante cancello neorinascimentale vede accalcarsi i lavoratori a pugni alzati, assistiti dalle loro donne che divengono il selciato. Il gioco prospettico è reso ancora più icastico dal contrasto fra le misere vesti e la sontuosità del cancello e dell'edificio padronale retrostante: la visualizzazione della lotta di classe, certo; ma anche l'immagine archetipica del cancello, del limite, dello spazio chiuso da conquistare. Sul piano formale, il tintorettismo della testa reclinata femminile in primo piano coesiste con l'enfatizzazione del popolo come massa, indistinta proprio perché concorde e coagente in orizzontale verso l'abbattimento dell'ostacolo verticale. Il terzo episodio raffigura i corpi dei tessitori accatastati presso la stanza del telaio (immediata ma suggestiva la suggestione del luogo di lavoro che diviene luogo di morte, della macchina che schiaccia l'uomo), pianti da due vedove in nero. L'apparato figurativo è quello consueto munchiano, reso ancora più opprimente dall'ambiente basso a travature; e la memoria iconografica spazia dalla Cristomimesi dei corpi (è la versione laica del *Compianto*, a fusione del modello italiano alla Mantegna con quello germanico alla *Vesperbild*) al corpo inerte trasportato che cita *Il muratore ferito* (1786-1787, Madrid, Museo del Prado) di Goya. Ed è in effetti potente la donna in piedi, in veste nera, coi pugni serrati, che osserva inerte il corpo del congiunto, quasi residuale di memoria e di vendetta: si



Fig. 2: Käthe Kollwitz, *Sturm*, Blatt 5 aus dem Zyklus *Ein Weberaufstand*, 1893-1897, Köln, Käthe Kollwitz Museum, Kn 37.

pensi all'importanza di Elettra nella cultura letteraria otto-novecentesca germanica.

Fra il 1899 e il 1908, in un contesto guglielmino omologo a quello del 1896 ma con l'eredità bismarckiana più decisamente alle spalle e un clima di espansione economica ma anche di riforme sociali, la pittrice realizza otto acqueforti ispirate al *Deutscher Bauernkrieg*[11] (*Guerra dei contadini tedeschi*): la memoria dell'identità nazionale nata con la riforma (peraltro in drammatica tensione con la rivolta e spezzata fra moderati e radicali) diviene archetipo del movimento socialista e in particolare della Seconda Internazionale, con un sottinteso polemico nei confronti del *Reich* prussiano che, proclamandosi Secondo, poneva come premessa il Primo, ossia il Sacro Romano Impero di nazione germanica con il suo ecumenismo. Va anche notato che in questo modo si contrapponevano medioevo e rinascimento: con una lettura ideologica e forzata ma suggestiva, da un lato vi erano la cristianità medioevale e il *Reich* ma anche la sua riscoperta romantica; dall'altro il Rinascimento, una certa lettura della riforma, i primi conati di rivolta proletaria, la consapevolezza scientifica antiromantica.

La prima acquaforte *Aufruhr* (*Insurrezione*), del 1899, precede il ciclo vero e proprio e paga con chiarezza il proprio debito con Delacroix. Una turba lenta, con gesti di esasperazione e le armi-strumenti, è sormontata in volo dalla Rivoluzione, seminuda e sfiorata dalla bandiera; per garantire un minimo di storicità, a sinistra spicca un castello, simbolo dell'aborrito regime feudale (in senso marxista). Forse è l'opera meno riuscita: enfatica e retorica nelle gestualità, un po' goffa nella dialettica fra l'allegorismo e la collocazione storica; eppure, efficace nella cupezza che sottende il fallimento dell'impresa. Il ciclo della guerra contadina comprende sette incisioni, eseguite fra 1902 e 1908. Nel 1902-1903, una seconda acquaforte è dedicata alla rivolta vera e propria (*Losbruch,* assalto): aizzata da un personaggio in primo piano di spalle, che dalla veste scura leva le braccia scheletriche, la folla si precipita all'assalto, quasi ostentando come armi i propri strumenti di lavoro (falci, pale). Sul piano iconografico, è interessante l'incitatore, volutamente ambiguo: potrebbe essere uno dei predicatori anabattisti in effetti attivi nella sommossa, ma anche una donna con tratti da Erinni. Scontato il rimando a *La Libertà che guida il popolo sulle barricate* di Delacroix (1830, Paris, Musée du Louvre), va però rilevata la foga d'attacco, che pone i personaggi quasi obli-

qui e conferisce un accentuato tono bellico. I volti, con la sola eccezione di un adolescente all'avanguardia (si ricordi quello della *Fine*), non sono idealizzati, anzi resi ancora più brutalmente espressionistici dall'urlo di rivolta; sono ritratti realistici nel senso socialista, allora in elaborazione, del termine. Nel 1905, *Beim Dengeln* (*L'affilatura della falce*) è icastica nell'abbinare un lavoro manuale banale, il contadino a mezzo busto che mola la lama dell'attrezzo, con il futuro utilizzo parabellico, garantito dai piccoli occhi présaghi del protagonista, che assume così quel sapido tono ritrattistico proprio del mondo germanico rinascimentale. Si noti poi l'ambiguità semantica, giacché spesso la falce è quella della Morte.

Die Pflüger (*Gli aratori*) è del 1906-1907, e ci mostra due giovani contadini spezzati dalla fatica di trainare un carro: una scena che in mano ad altri sarebbe stata declinata in termini quasi idilliaci, e che qui invece diviene l'immagine di un brutale sfruttamento e di un annichilimento dell'uomo nel lavoro (alienazione al diapason…). Difficile non pensare all'influenza dei *Burlaki na Volge* di Repin[12], magari combinata con qualche spunto di reificazione umana, sia pure in altri contesti, de *Los desastres de la guerra* di Goya (1810-1820). Al di là della cultura formale, è rilevante questo insieme di rimandi alla grande figurazione ottocentesca: in sede ideologica, è la classica idea di Engels circa gli autori rivoluzionari loro malgrado, denunciatori perché realisti, insomma la famosa superiorità del reazionario Balzac sul rivoluzionario Zola. Vi è poi un ribaltamento del titanismo proprio dell'eroe romantico: il nuovo eroe proletario soffre ed è eroe perché consapevole e in rivolta contro lo stato di cose. *Bewaffnung in einem Gewölbe* (*Presa d'armi in una cripta*[13]), del 1906, è impressionante per il tono piranesiano della segreta a volta la cui scala a chiocciola è letteralmente pervasa dal moto ascensionale – insieme fisico e simbolico – del popolo che si è impadronito delle armi. La riscossa/riemersione/resurrezione laicizza così l'iconema cristiano nella massa riemergente, i cui volti già tradiscono l'espressionismo della produzione più matura. *Schlachtfeld* (*Campo di battaglia*) è del 1907 e rappresenta l'esito scontato: una donna è china sul cadavere del figlio, verso il cui volto protende la mano (fortemente espressionista), e il gesto emerge di luce fra le ombre di molti altri personaggi analoghi. Un'immagine potente, anticipatrice di molte soluzioni figurative fu-

ture, sintetizzante nel nesso madre-figlio l'intera tragedia, come una laica *Pietà*.

La sesta acquaforte del 1907-1908 (*Vergewaltigt, Violentata*) coglie l'altra inevitabile versione del dramma bellico, lo stupro: una giovane morta o esanime, seminuda, giace al suolo, quasi assorbita dalle convolvulacee e dai girasoli. La notevole capacità formale di rendere questo fenomeno (che porta il fruitore ad un iniziale effetto di straniamento) non va però inteso, in anni di decadentismo, nella possibile lettura in chiave panpsichista; vi soggiace invece l'idea, squisitamente marxista, della teleologia della storia, per la quale anche le sconfitte sono episodi di un cammino il cui finale vittorioso è comunque garantito; e questo in sede personale come di classe. L'ultima immagine, del 1908, *Die Gefangenen* (*I prigionieri*, fig. 3) effigia i ribelli che, catturati e legati sia individualmente sia in un recinto (con ovvia animalizzazione), stanno attendendo il destino di morte. In massima parte rassegnati, a capo chino (pochi osservano frontalmente, uno alza ancora la testa alla Repin), spesso seminudi, con una ricca variazione tipologica e il punto di tensione emotiva del ragazzino (insieme legato e orante) che quasi si affloscia. Non a caso molti personaggi sono di spalle, in una reificazione della massa che pure è denuncia e non completa rassegnazione; e da notare che si tratta solo di uomini, per la logica della donna-sopravvissuta-testimone. Interessante rilevare come l'edizione completa e unitaria del 1908 (poi seguita da quelle del 1924, 1931, 1941 vivente l'autrice[14]) scelga un altro ordine[15] e quindi un'altra sequenza narrativa, non necessariamente presente fin dal progetto originario.

Dopo il tragico spartiacque della Prima Guerra Mondiale, della fine del secondo *Reich* e della caduta degli Hohenzollern, la fragile instaurazione di un regime "spartachista" a Berlino (si pensi all'omologo fenomeno monacense o alla Repubblica ungherese di Béla Kun) subito repressa e inglobata nell'esperienza pure democratica di Weimar, gli artisti tedeschi si trovavano al bivio: o godere degli indubbi vantaggi della nuova realtà sociopolitica, pur nella crisi generale del paese, e assumere posizioni in sostanza socialdemocratiche, anche se il Partito Comunista di Thälmann non sarà inizialmente così antitetico; o scegliere linee più radicali di contestazione sistemica, con gli occhi fissi alla rivoluzione menscevica e soprattutto a quella bolscevica che si erano succedute in Russia lungo il 1917.



Fig. 3: Käthe Kollwitz, *Die Gefangenen*, Blatt 7 aus dem Zyklus *Bauernkrieg*, 1908, Köln, Käthe Kollwitz Museum, Kn 102 IX a.

Ovviamente, la Kollwitz è per la seconda opzione: membro attivo *dell'Arbeitsrat für Kunst*, vicina agli spartachisti, il suo è un marxismo anticipatore (si pensi all'idea della rivoluzione universale e palingenetica) di quello che diverrà compiutamente il trotzkismo. Il caso più clamoroso di tale fase è, nel 1920, la versione finale (terza) della xilografia commemorativa di *Karl Liebknecht* (*Gedenkblatt für Karl Liebknecht*, fig. 4), ossia l'idealizzazione delle esequie del leader spartachista ucciso, come del resto chiarisce icasticamente l'iscrizione: «Die Lebenden dem Totem. Erinnerung an den 15. Januar 1919»; dove è rilevante l'idea continuista della memoria del morto che diviene stimolo per la prosecuzione della lotta dei vivi.

Già la scelta tecnica dell'incisione con matrice lignea, se da un lato si pone sulla linea già evocata di recupero, appunto continuista, del passato, dall'altro consente forme espressionistiche e cupe del tutto adatte al contesto. L'eredità tedesca di Schongauer e di Wolgemut, ma soprattutto di Dürer, viene vista come identità nazionale; e al tempo stesso un'arte ritenuta per definizione virile viene scientemente

utilizzata da una donna. Oltretutto, la stessa scelta incisoria in generale è un rimando al Rinascimento, visto in chiave germanica e quindi in nesso con la riforma (bastino le vicende personali di Dürer). Sarebbe poi interessante sapere, ma non è possibile allo stato attuale, se il grande testo su Dürer di Erwin Panofsky, edito nel 1943, un decennio dopo la fuga negli Stati Uniti, fosse *in extremis* noto alla Kollwitz fra le maglie della censura nazista e comunque preceduto dagli altri studi düreriani dello storico dell'arte; ma questa è un'altra storia.



Fig. 4: Käthe Kollwitz, *Gedenkblatt für Karl Liebknecht*, 1920, Köln, Käthe Kollwitz Museum, Kn 159 VI a.

Il primo piano è occupato dalla salma: da un rigidissimo lenzuolo funebre (con ovvi rimandi Cristomimetici, ossia sindonici) emerge a destra la sola testa, nerissima, dai tratti netti e dalla bocca socchiusa. Un compagno si china e pone le grandi mani (abile fusione delle "mani da operaio" della traduzione socialista e delle grandi mani espressioniste alla Nolde) sul corpo; gli altri sono in parte chinati e in parte ritti in atteggiamento assorto, riempiendo in voluta totalità l'immagine e assumendo un tono corale con echi classici, ma pure con una precisa valenza ideologica: anche morto, il leader coagula il suo popolo ed

è il fulcro delle future azioni degli uomini. Immancabile, la donna col bambino. L'effetto cupo della xilografia è utilizzato al massimo per rendere drammatica la scena, e i tagli netti imposti dalla tecnica si declinano in valenze espressionistiche. Risulta così aperta la via che nel 1921-1922[16], edizione 1923, si realizzerà nelle sette potenti xilografie del ciclo *Krieg* (*Guerra*); e nel 1924-1925, edizione 1926, nelle tre di *Proletariat*[17].

La repressione dello spartachismo segna l'inizio di quell'esilio in patria che è caratteristica degli ultimi, lunghi anni di vita dell'artista: se la xilografia esaminata è ancora nel pieno della sua produzione originale (con l'influenza dichiarata di Ernst Barlach), la trentina successiva, soprattutto verso il 1926, segna sempre un'alta qualità, ma anche una relativa ripetizione di temi e stilemi. Non abbiamo, cioè, un'adesione diretta alle insurrezioni post-spartachiste (bastino quella di Brema e Cuxhaven nel 1920, con la rottura coi socialdemocratici, l'"azione di marzo" del 1921 e soprattutto quella di Amburgo nel 1923), ma un sostanziale, deluso pessimismo nei confronti della Repubblica di Weimar che non perde la fede catartica nella rivoluzione, ma la pospone in un futuro indefinito. E, per quanto la reticenza sia cospicua, non può mancare un'amara riflessione sulla parallela involuzione totalitaria dell'Unione Sovietica segnata dalla progressiva affermazione di Stalin. Nel 1933 le dimissioni forzose dall'*Arbeitsrat* segnano per la Kollwitz l'inizio della marginalizzazione da parte del nazismo, che fortunatamente tiene conto della fama internazionale dell'artista e si limita, appunto, all'isolamento e alla condanna ideale come "arte degenerata"; e questo fino alla morte il 22 aprile 1945, due settimane prima della resa incondizionata della Germania.

A questo punto, stante il contesto di queste mie riflessioni, una domanda è obbligatoria: per la Kollwitz è nodale la propria femminilità nella produzione artistica? La risposta non può che essere complessa e ambigua. Certo, come socialista la distinzione di genere non poteva che essere sottovalutata, in una logica sì di parità dei diritti, ma anche di equiparazione di doveri nella costruzione della nuova società. Ma l'insistenza sui temi della madre col bambino e della donna che compiange il figlio, di converso, non possono che essere interpretati in chiave di una lettura etico-politica della maternità e dunque di un tratto distintivo della femminilità. Sul piano strettamente artistico, poi, il problema non si pone nemmeno: la Kollwitz è un essere umano

di genere femminile, che produce opere d'arte esattamente come un maschio, in un contesto di discriminazione decrescente anche grazie allo specifico socialista.

Note

[1] Andrea Spiriti è professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università degli Studi dell'Insubria. È direttore scientifico della rivista "Gli Artisti dei Laghi", membro dell'Istituto Universitario *La Corte en Europa* e direttore scientifico dell'Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi (APPACuVI). Specialista di storia dell'arte lombarda nei secoli XV-XVIII, è autore di oltre quattrocentocinquanta pubblicazioni.

[2] La bibliografia è vastissima, e sistematicamente epitomata in *Kollwitz*, a cura di R. Freyberger, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 2024, Berlin 2024.

[3] K. Marx–F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848.

[4] K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, I, Hamburg 1867; II a cura di F. Engels, Hamburg 1885; III a cura di F. Engels, Hamburg, 1894; IV, Wien 1905-1910 a cura di K. Kautsky, come *Theorien über den Mehrwert.*

[5] Per queste e per le successive opere socialiste, il testo più recente e ricco per il mondo italiano è *Käthe Kollwitz*, a cura di F. Arensi–M. Mander, catalogo della mostra, Legnano 2006, Cinisello Balsamo 2006; per il ciclo dei *Tessitori*, vedi pp. 96-105.

[6] A rigore si tratta di matita e penna litografica, raschietto e, nel primo caso, punta d'acciaio: cfr. *Käthe Kollwitz*, *cit.*, p. 176.

[7] Si noti come nello stesso periodo, credo all'inizio della fase, ossia verso il 1893 per qualche arcaismo formale, l'artista abbia stampato (acquaforte, puntasecca, acquatinta e brunitoio: *Käthe Kollwitz*, *cit.*, p. 176) quel precoce capolavoro che è *Aus vielen Wunden blutest du, o Volk!* (*Da quante ferite sanguini tu, o popolo!* vedi *Käthe Kollwitz*, *cit.*, p. 95). Rimando ad altra sede la lettura iconografica e iconologica, giocata sul principio d'inversione (donne crocefisse, spada/pene ribaltata); qui rilevo solo che il Cristo/Popolo è di palese derivazione da quello di Hans Holbein il Giovane (1521), oggi al Kunstmuseum di Basilea.

[8] Fra i testi più recenti (e da vagliare con rigore critico), C. Frugoni, *Senza misericordia: il "Trionfo della Morte" e la "Danza macabra" a Clusone*, Torino 2016; la riedizione di L. Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Milano 2016; M. Cometa, *Il "Trionfo della morte" di Palermo: un'allegoria della modernità*, Macerata 2017.

[9] L'ultima, efficace sintesi è K.H. Klingenburg, *Der Berliner Dom. Bauten, Ideen und Projekte vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1992.

[10] *Käthe Kollwitz*, *cit.*, pp. 103-105.

[11] *Käthe Kollwitz*, *cit.*, pp. 114-125. Sul piano tecnico, si tratta di acquaforte, puntasecca, acquatinta, carta smeriglio, vernice molle su lastra preparata con trama di carta o di tessuto e carta: cfr. *idem*, p. 178.

[12] Opera del 1870-1873, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej.

[13] Uso la traduzione usuale, ma in realtà pare trattarsi di una armeria sotterranea o semi-ipogea tipica dei municipi tedeschi.

[14] *Käthe Kollwitz*, *cit.*, p. 114.

[15] *Die Pflüger, Vergewaltigt, Beim Delgen, Bewaffnung in einem Gewölbe, Losbruch, Schlachtfeld, Die Gefangenen*; ordine identico nelle edizioni successive.

[16] Ma l'elaborazione data dal 1918 e va in parallelo con le immagini di madri dolenti coi figli morti, a loro volta legate all'elaborazione del lutto per il decesso (22 ottobre 1914) del figlio diciottenne Peter nella Prima Guerra Mondiale: cfr. *Käthe Kollwitz*, *cit.*, pp. 140-149.

[17] *Käthe Kollwitz*, *cit.*, pp. 156-161.

ADA, AMELIA, EMMA DELLA PERGOLA, AUTRICI E ARTISTE EMANCIPAZIONISTE

Chiara Milani[1]

The lives and works of the Della Pergola sisters, daughters of the cultured Jewish bourgeoisie of Ancona, have come to light through the Della Pergola-Bontempelli archive housed in the Municipal Library of Como. Closely bound since youth, the sisters each forged distinct paths to emancipation in the early twentieth century: Ada and Amelia as writers, and Emma as an actress and Futurist author. While Ada reconciled her pursuit of emancipation with her social role, the artistic careers of her younger sisters unfolded as courageous yet challenging quests for freedom and self-affirmation—central themes in Amelia's sensitive and tormented *oeuvre* and in Emma's resolute and independent body of work. Different in temperament but united by a shared desire for recognition, they openly confronted the prejudices of husbands and companions within the Italian *intellighenzia*, with whom dialogue was often fraught. Their biographies, however, were indelibly shaped by two world wars, the racial laws, and, after 1945, the enduring prejudicial, exclusionary, and oppositional cultural attitudes towards women.

Keywords: Amelia Della Pergola, Ada Della Pegola, Emma (Mina) Della Pergola, Female emancipation, Gender biases.

Le carte d'archivio[2] donate da Amelia Della Pergola alla biblioteca di Como in memoria del marito nato nella città lariana forniscono informazioni biografiche sulle sorelle Della Pergola ed evidenziano caratteristiche e affinità con le vicende umane e professionali di scrittrici moderne nell'afflato emancipazionista declinato in tematiche importanti affrontate ricercando la cifra stilistica per veicolarle. Artiste che danno la misura di intendimenti condivisi, impegnate in ambiti di ricerca dagli esiti forti e originali: rinverdirne le biografie significa recuperare frammenti della composita e ancora misconosciuta storia delle donne italiane tra Otto e Novecento, anni con i quali è necessario un confronto critico continuo, nei quali arte e scrittura si compenetrano stimolandosi reciprocamente nel desiderio di innovare.

Esaminando la composizione del lascito si avverte il progetto di comunicazione di Amelia, volto a evidenziare la memoria di sé e la testimonianza del proprio faticoso percorso di compromesso tra ideali e vita: la lettura organica dell'archivio evidenzia la personalità, il coraggio, l'autonomia e determinazione che, nelle alterne fortune, non sono mancati alle sorelle di Amelia (fig. 1). Le carte dell'archivio sono fondamentali per ricostruire la vita artistica di Ada, Amelia e Emma, nucleo coeso di personalità diverse, unite dalla volontà di esercitare la massima libertà intellettuale. In modi differenti, le sorelle perseguirono questo obiettivo consapevoli che, superata la linea di confine tracciata per loro della generazione precedente, era necessario intraprendere nuovi percorsi in territori inesplorati.



Fig. 1: *Amelia Della Pergola con le sorelle Ada, Emma e la madre*, fine sec. XIX, Fotografia Reale, Ancona, ADPB, b. 12, serie 2, fasc. 46.

Le sorelle sbocciarono nel clima colto e aperto della famiglia ebrea benestante nell'ultimo quarto dell'Ottocento: Ada era la maggiore, seguivano Amelia e Emma[3]. La famiglia venne segnata dalla morte prematura del padre Cesare che Amelia ricorda nella lettera di donazione alla Biblioteca. Nella loro formazione sono stati fondamentali la storia familiare e il contesto sociale, l'ambiente privilegiato della borghesia ebraica di Ancona, città che registrava la presenza in Italia di una delle comunità più numerose e meglio organizzate, maggiormente svincolata dal controllo dello Stato Pontificio[4], storicamente più aperta e cosmopolita rispetto ad altre.

Le prime testimonianze riguardo il rapporto tra sorelle risalgono alla fitta corrispondenza del 1908 tra Massimo Bontempelli le giovanissime Amelia e Emma, il cui legame appare più stretto e confidenziale rispetto al rapporto con Ada, che nel 1908 era in attesa del quarto figlio[5]. Di Ada nel fondo si trovano poche lettere, ma è spesso menzionata dalle sorelle. Ercole Sori[6] la ricorda tra le «letterate» di Ancona: Emila Ascoli, Gina Del Vecchio e Ada Cagli della Pergola, citata come «professoressa di lettere e letteratura»[7]. Ada si laureò in lettere a Firenze nel 1899 con la tesi *Terenzio Mamiani e le sue poesie*, subito pubblicata[8]. Autrice di racconti, trovò nella scrittura per l'infanzia[9] la principale vocazione: sarebbe interessante esaminare compiutamente temi e contenuti di questi lavori per capire l'adesione alle tematiche emancipazioniste anche in relazione agli argomenti affrontati dalle sorelle minori negli scritti destinati ai lettori adulti.

Emma e Amelia crescono insieme: frequentano sale da concerto e teatri, assistono a conferenze e presentazioni di libri mostrando una schietta curiosità per le novità culturali, oggetto delle loro acute critiche. Amelia nel 1908 ha terminato gli studi di pianoforte, sta per diplomarsi, si esibisce in concerti dei quali nel fondo archivistico sono conservati alcuni programmi e impartisce lezioni.

Il loro legame è fortissimo (scrittrice affermata, Amelia chiamerà *Emma*, la protagonista del suo racconto *Pierrot Nero*), la complicità evidente: gli aspetti peculiari dei rispettivi caratteri emergono nella prima corrispondenza con Massimo Bontempelli iniziata il 23 maggio del 1908[10] con alcune cartoline dello scrittore conosciuto ad Ancona durante il breve insegnamento presso il liceo cittadino, cui seguono le risposte delle sorelle mediante lettere che iniziano con l'esergo «Caro amico nostro». Lettere spontanee, prive di qualsivoglia cen-

sura dettata dalle regole del comportamento borghese; una sorta di gioco a tre, farsesca competizione anche nel trattare temi importanti, dove emergono i caratteri delle sorelle. Tanto Amelia appare più introversa e riflessiva quanto Emma è vivace, estroversa e persino «sfacciata», come ama definirsi: stuzzica e provoca la sorella che non la rimprovera, anzi sta al gioco. Più perspicace di Amelia, ella intuisce l'embrione del sentimento d'amore tra Bontempelli e la sorella sollecitando costantemente i due, per ritrarsi alla corrispondenza a tre mani una volta palesatosi l'amore tra Massimo e Amelia.

Le lettere permettono di seguire il percorso di emancipazione delle sorelle nello scambio con il trentenne Bontempelli ed evidenziano il graduale distacco emotivo da questi, divenuto salda amicizia per Emma, amore per Amelia e più tardi, dopo la separazione da Massimo, amicizia matura. Nella prima corrispondenza i suggerimenti di lettura ci sono, è vero, ma le giovanissime Della Pergola rivelano una varietà di letture non comune e una solida cultura: dialogano con lo scrittore in modo partitario, esprimono e sostengono punti di vista e opinioni personali e provocatorie nei confronti dei convincimenti di Massimo. Lo scrittore sa di aver trovato corrispondenti originali e preparate che deve costantemente affrontare sottoponendo al loro giudizio poesie, brani, progetti, unitamente a commenti anche salaci su autori e libri.

Nelle lettere si possono ravvisare elementi di educazione sentimentale, stimolo per le sorelle che si traduce nel desiderio di conoscere il mondo con la medesima libertà di Bontempelli. In tal senso è significativa la lettera[11] di Amelia e Emma dell'agosto (giorno assente) del 1908[12]. Le sorelle dialogano con Massimo alterandosi nella scrittura e nelle risposte ed è interessante notare come lo scrittore, prodigo di informazioni di prima mano sul proprio lavoro, riporta alle giovani anconetane il fascino del mondo che le attendeva. Amelia scrive: «[…] la promessa d'un viaggio a Firenze per quando avrò dati i miei esami; ma specie nel periodo delle vacanze, io mi vedo così poco esaminata e diplomata! Eppure, un giorno o l'altro finirò per essere anch'io una maestra di pianoforte, e allora sentirò davvero finire la mia giovinezza».

Giovedì 3 settembre 1908 Emma scrive, nella lettera a quattro mani con la sorella: «Stando qui viene una gran voglia di prendere il treno e di andare lontano lontano in paesi belli e sconosciuti (quanti ce ne

sarebbero per me!). Ó sempre avuto la mania di viaggiare, ma specialmente questa mi s›accresce in autunno e in primavera». Ancona è percepita come impedimento a nuove stimolanti esperienze e Bontempelli appare loro come deus ex machina: un uomo giovane ma già noto, impegnato nella vita culturale nazionale, interlocutore dei rappresentanti dell'avanguardia letteraria, artistica e sociale non solo italiana: egli è il mondo che irrompe nella vita delle sorelle eleggendole come interlocutrici privilegiate già a ridosso del loro primo incontro.

È Emma che si espone maggiormente nelle prime lettere, con perspicaci osservazioni che rivelano una capacità critica non comune per una ragazza giovanissima. In risposta all'*Ode a mia madre* che Bontempelli aveva inviato alle sorelle, Emma risponde[13] «M'è piaciuta molto l'ode che si deve gustare maggiormente, conoscendo le sinfonie - Ricordate il debito che avete con me? Badate, ch'io non sono una creditrice indulgente». In breve tempo le lettere divengono più confidenziali e Amelia inizia a firmarsi con il soprannome degli affetti, *Meletta*. Sottopone a Massimo i primi scritti, probabilmente riflessioni o novelle, ricevendo in cambio l'incoraggiamento a continuare, mentre nelle lettere condivise le giovani parlano apertamente di emancipazione, come si può dedurre dalle riposte di Bontempelli alle sorelle, in particolare al contenuto della missiva del 26 agosto. Lo scrittore risponde:

> […] bella caricatura che fai di alcune tue colleghe in ribellione. - Qualche volta mi domando che cosa intendete (tu e le tue amiche) per ribellione. Queste mie povere piccole ribelli che, per andare a sonare innocentemente un po' di Bach a qualche amico o andare a sentire un concerto a Loreto, - fanno cento volte + sotterfugi (e hanno cento volte + ansie) che non facciano continuamente le altre, le non ribelli, per prendersi ben altre libertà e per eseguire e sentire ben altre musiche. Che cosa è, dunque, la vostra ribellione? Siete una piccola covata di Alcestine Marinelle?

La lettera dimostra che il tema dell'emancipazione era vivo e caldo nella riflessione delle sorelle che lo scrittore stimava anche per la viva intelligenza e lo spirito critico ravvisabile in un passo successivo:

> Senti: nelle ultime righe della tua lettera – di una scrittura che non è la tua, e che mi pare di conoscere, ma non ricordo bene – si parla di una certa Emmina. Chi è? Mi pare di ricordarmi di aver conosciuto, in non so più qual paese delle Marche, una certa Emmina; era un tipetto assai giovane, assai caruccia; spesso allegra, qualche volta bizzarretta,

> - e mi pare perfino che, molti anni fa, mi abbia scritto qualche volta. […]. Se mai è, digli questo mio desiderio; e che, se i scriverà, scriverò; e se vuoi farle anche i miei ossequi ai saluti, seppure si ricorda ancora di me. Ti voglio mandare la più breve delle odi adriatiche: altro primato. Vorrei la tua impressione. Soprattutto dimmi se è oscura, o se si capiscono bene i passaggi.

E chiude scrivendo «Tu poi dici delle cose sacrosante su G. d'Annunzio».

Le lettere delle sorelle sono un romanzo di formazione, i brani di Emma svelano il carattere e il temperamento artistico della ragazza che, con il nome d'arte di Mina Della Pergola diverrà autrice teatrale, attrice e autrice futurista tra le firmatarie de *Il Manifesto della donna futurista* del 1912, nel quale si legge «È assurdo dividere l'umanità in donne e uomini; essa è composta soltanto di femminilità e di mascolinità». L'archivio di Como aggiunge qualche informazione alla frammentaria biografia di Mina[14]. Sembra che ella abbia vissuto con Massimo e Meletta in modo non continuativo sia durante i primi anni del loro matrimonio sia con sorella in momenti diversi.

La vita dei coniugi Bontempelli è subito segnata dal lutto per la perdita, ancora in fasce, della primogenita Fiammette nel 1911 e dalla gioia della nascita di Mino unico figlio della coppia, che vive tra Firenze e Milano. Amelia manifesta presto l'insofferenza per la condizione di moglie e madre in struggenti lettere a Massimo cariche di desideri repressi, prodromi di una sconfitta personale annunciata. La scrittrice ama profondamente il figlio, ma l'accudirlo implica l'intrappolamento nella fatica, nella fisicità, l'essere bloccata nell'evoluzione artistica ed esclusa dalla vita culturale propria e del marito. Lei è ferma in un luogo, lui è in molti luoghi; lei è deprivata di esperienze fondamentali, lui vive una vita piena. Prova a comunicare il disagio descrivendo grottescamente il proprio stato perché sa di non potersi esprimere apertamente. La lettera al marito del febbraio 1911 esprime un malessere profondo:

> Antipatico ragazzo, per castigo ti scrivo su questa orribile carta: perché non dirmi se verrai domani o quando? […] Ho letto Adolescenti: ho preso due appunti per te, se ti potranno servire […] Anzi a questo proposito di' a Olga e Dà[15] che vengano pure a Firenze quando vogliono, ma se sarà nel periodo dell'allattamento che non vengano a vedermi: io non voglio cambiare nel ricordo delle persone che mi hanno conosciuta per Meletta; almeno in quelle! Ormai qui mi hanno

> presa per una onesta madre di famiglia e questo m'irrita in modo insopportabile – Dio, com'è odiosa e stupida la gente che, quando ti consigliava d'andare in campagna non so più dove, per poter passare la serata con qualche conoscente!!!!!! Io sono Meletta, Melaccia, Melettaccia; ho una voglia matta di fare a pugni in piazza del Duomo con chi mi dà della signora Bontempelli (non per te, amore caro), con chi mi tira per i capelli nel rango (oibò!) delle signore per bene – Bisogna che faccia nascere uno scandalo, che faccia qualcosa, qualcosa di grosso… ma che cosa? […] Hai capito adesso cos'è che rimpiango? quel che mi manca qui? Il mio ambiente, la mia fama di ragazza semiperduta, con cui non si mandano a spasso le proprie figliuole, ecc. ecc. ecc.
>
> Qui se continua così, mi fanno invecchiare, mi sotterrano addirittura, e la mia giovinezza si ribella, la mia vita passata e presente si ribella: è una ribellione straripante da ogni parte – Attento, attento, che non ti scappi all'improvviso![16]

Minaccia scherzosa ma profetica. Massimo rientra a Milano negli anni a ridosso della Prima Guerra e frequenta con la moglie scrittori, giornalisti e il salotto culturale di Margherita Sarfatti. Amelia sembra essere più serena, riunita al marito che tuttavia ben presto è al fronte. Il tenente Bontempelli continua a scrivere e manda poesie[17] e articoli ad Amelia che corregge bozze e si adopera quale agente letterario[18]. La tragica esperienza quotidiana pare aver rafforzato il legame della coppia, la corrispondenza si infittisce, accompagnata da lettere e disegni del piccolo Mino al padre.

Al termine del conflitto Bontempelli riprende a viaggiare mentre Amelia resta a Milano, continua a frequentare il salotto della Sarfatti dove conosce Alberto Savinio. Risale a questo periodo (1921) il ritratto *Amelia con turbante*, ora in collezione privata, opera di Giorgio De Chirico che colse nei lineamenti della scrittrice l'animo tormentato: Amelia è una donna lacerata tra il senso del dovere e il desiderio di emanciparsi da un marito mentore suo malgrado. Nessuna lettera in archivio risale all'episodio della liaison con Savinio, sulla quale non mi soffermo se non per precisare che, dopo la separazione da Massimo, i due scrittori ricostruirono i loro rapporto sulla base di affettuosa amicizia e solidarietà. Seguendo Amelia nel precorso artistico, precisando che la scrittrice si emancipa e sviluppa compiutamente i temi a lei cari dopo la rottura con Massimo.

Pubblica con il *nome de plume* Diotima, e tutto ciò che scrive ruota intorno alla condizione femminile, alla gabbia psicologica e familiare

ancora più opprimente di quella sociale, al rapporto con gli uomini mancante di sintonia e affinità elettive. Anche i compagni e mariti più aperti, solidali e colti non hanno iniziato il percorso di presa di coscienza che le donne chiedono da tempo: l'emancipazione è un passaggio di crescita che va compiuto insieme. Nei libri e nei racconti di Diotima gli uomini sono distratti, sembrano i prigionieri della caverna del mito.

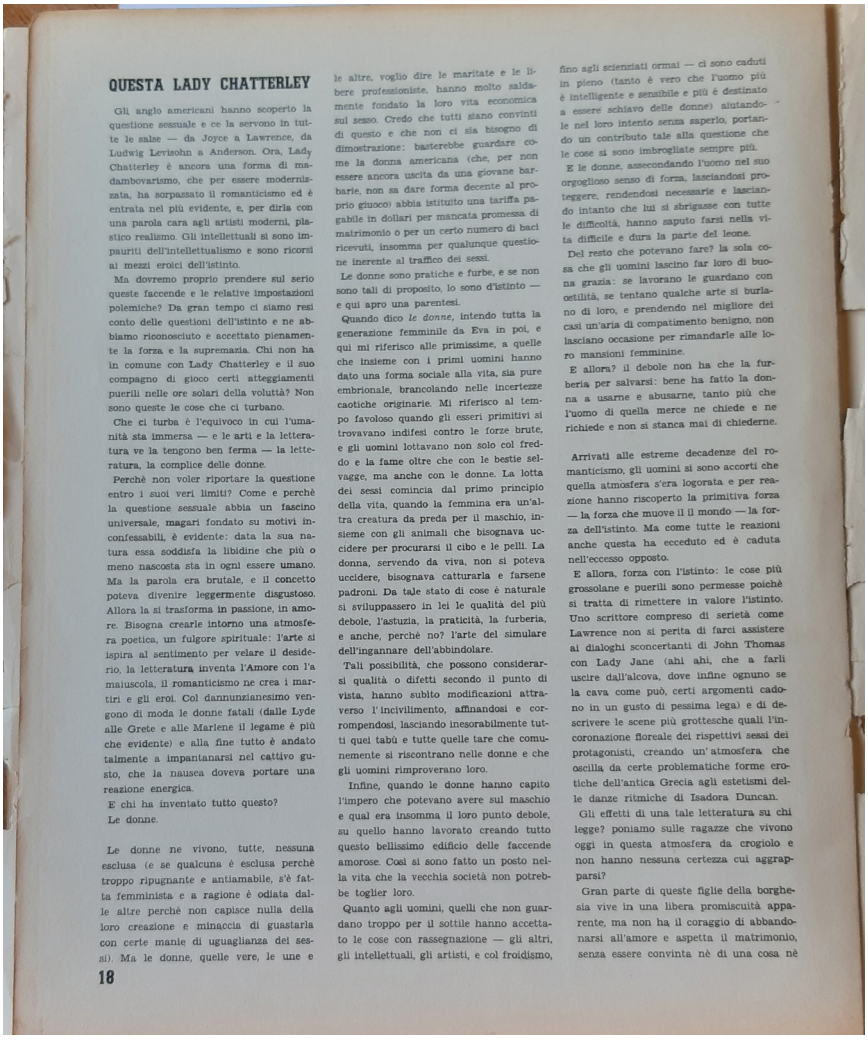


Fig. 2: *Ritratto di Amelia Della Pergola*, 1928-1930, Foto Bragaglia, Roma, ADPB, b. 15, serie 6, fasc. 37.

Il periodo tra le due guerre inizia favorevolmente per le sorelle Della Pergola, a partire dai primi anni Venti Emma diviene Mina, stringe relazioni con il gruppo futurista fiorentino, scrive e recita in spettacoli d'avanguardia tra Firenze, Roma, Parigi, Milano. Diotima (fig. 2) pubblica racconti e articoli in diverse riviste, tra le quali *Quadrante* diretta da Bardi e Bontempelli. Nel numero 2 del 1932[19], appare un articolo (fig. 3) sulla percezione maschile rispetto alle donne che lavorano: «[Le donne]: se lavorano [gli uomini] le guardano con ostilità, se tentano qualche arte si burlano di loro e prendono nel migliore dei casi un'aria di compatimento benigno, non lasciano occasione di rimandarle alle loro mansioni femminili».

Scrive la *pièce* teatrale *Non ci sono più donne* rappresentata a Roma nel 1930[20], nella quale immagina una città dove vi è un'unica donna che, in virtù dell'unicità, assume un grande potere. Dall'iniziale spaesamento al compiacere i propri ammiratori indossando maschere diverse (il richiamo a *Nostra dea* di Bontempelli del 1925 sembra evidente, ma il tema è trattato con intendimenti differenti) la protagonista diventa consapevole che le relazioni tra i sessi devono

cambiare, passare dal segno della compiacente dissimulazione alla tensione verso un'autenticità ancora non definita ma anelata. L'uomo non è maturo per intraprendere questo cammino, un cammino di incontro, di rispetto autentico e pari dignità. La filosofia dell'autrice, la disillusione è tutta nel finale: «Guai a te, se egli ti riconosce fatta della sua stessa misera umanità. L'uomo perdona tutto alla donna ma non questo»[21].



QUESTA LADY CHATTERLEY

Gli anglo americani hanno scoperto la questione sessuale e ce la servono in tutte le salse — da Joyce a Lawrence, da Ludwig Levisohn a Anderson. Ora, Lady Chatterley è ancora una forma di madambovarismo, che per essere modernizzata, ha sorpassato il romanticismo ed è entrata nel più evidente, e, per dirla con una parola cara agli artisti moderni, plastico realismo. Gli intellettuali si sono impauriti dell'intellettualismo e sono ricorsi ai mezzi eroici dell'istinto.

Ma dovremo proprio prendere sul serio queste faccende e le relative impostazioni polemiche? Da gran tempo ci siamo resi conto delle questioni dell'istinto e ne abbiamo riconosciuto e accettato pienamente la forza e la supremazia. Chi non ha in comune con Lady Chatterley e il suo compagno di gioco certi atteggiamenti puerili nelle ore solari della voluttà? Non sono queste le cose che ci turbano.

Che ci turba è l'equivoco in cui l'umanità sta immersa — e le arti e la letteratura ve la tengono ben ferma — la letteratura, la complice delle donne.

Perchè non voler riportare la questione entro i suoi veri limiti? Come e perchè la questione sessuale abbia un fascino universale, magari fondato su motivi inconfessabili, è evidente: data la sua natura essa soddisfa la libidine che più o meno nascosta sta in ogni essere umano. Ma la parola era brutale, e il concetto poteva divenire leggermente disgustoso. Allora la si trasforma in passione, in amore. Bisogna crearle intorno una atmosfera poetica, un fulgore spirituale: l'arte si ispira al sentimento per velare il desiderio, la letteratura inventa l'Amore con l'a maiuscola, il romanticismo ne crea i martiri e gli eroi. Col dannunzianesimo vengono di moda le donne fatali (dalle Lyde alle Grete e alle Marlene il legame è più che evidente) e alla fine tutto è andato talmente a impantanarsi nel cattivo gusto, che la nausea doveva portare una reazione energica.

E chi ha inventato tutto questo?

Le donne.

Le donne ne vivono, tutte, nessuna esclusa (e se qualcuna è esclusa perchè troppo ripugnante e antiamabile, s'è fatta femminista e a ragione è odiata dalle altre perchè non capisce nulla della loro creazione e minaccia di guastarla con certe manie di uguaglianza dei sessi). Ma le donne, quelle vere, le une e le altre, voglio dire le maritate e le libere professioniste, hanno molto saldamente fondato la loro vita economica sul sesso. Credo che tutti siano convinti di questo e che non ci sia bisogno di dimostrazione: basterebbe guardare come la donna americana (che, per non essere ancora uscita da una giovane barbarie, non sa dare forma decente al proprio giuoco) abbia istituito una tariffa pagabile in dollari per mancata promessa di matrimonio o per un certo numero di baci ricevuti, insomma per qualunque questione inerente al traffico dei sessi.

Le donne sono pratiche e furbe, e se non sono tali di proposito, lo sono d'istinto — e qui apro una parentesi.

Quando dico *le donne*, intendo tutta la generazione femminile da Eva in poi, e qui mi riferisco alle primissime, a quelle che insieme con i primi uomini hanno dato una forma sociale alla vita, sia pure embrionale, brancolando nelle incertezze caotiche originarie. Mi riferisco al tempo favoloso quando gli esseri primitivi si trovavano indifesi contro le forze brute, e gli uomini lottavano non solo col freddo e la fame oltre che con le bestie selvagge, ma anche con le donne. La lotta dei sessi comincia dal primo principio della vita, quando la femmina era un'altra creatura da preda per il maschio, insieme con gli animali che bisognava uccidere per procurarsi il cibo e le pelli. La donna, servendo da viva, non si poteva uccidere, bisognava catturarla e farsene padroni. Da tale stato di cose è naturale si sviluppassero in lei le qualità del più debole, l'astuzia, la praticità, la furberia, e anche, perchè no? l'arte del simulare dell'ingannare dell'abbindolare.

Tali possibilità, che possono considerarsi qualità o difetti secondo il punto di vista, hanno subito modificazioni attraverso l'incivilimento, affinandosi e corrompendosi, lasciando inesorabilmente tutti quei tabù e tutte quelle tare che comunemente si riscontrano nelle donne e che gli uomini rimproverano loro.

Infine, quando le donne hanno capito l'impero che potevano avere sul maschio e qual era insomma il loro punto debole, su quello hanno lavorato creando tutto questo bellissimo edificio delle faccende amorose. Così si sono fatto un posto nella vita che la vecchia società non potrebbe togliere loro.

Quanto agli uomini, quelli che non guardano troppo per il sottile hanno accettato le cose con rassegnazione — gli altri, gli intellettuali, gli artisti, e col froidismo, fino agli scienziati ormai — ci sono caduti in pieno (tanto è vero che l'uomo più è intelligente e sensibile e più è destinato a essere schiavo delle donne) aiutandole nel loro intento senza saperlo, portando un contributo tale alla questione che le cose si sono imbrogliate sempre più.

E le donne, assecondando l'uomo nel suo orgoglioso senso di forza, lasciandosi proteggere, rendendosi necessarie e lasciando intanto che lui si sbrigasse con tutte le difficoltà, hanno saputo farsi nella vita difficile e dura la parte del leone.

Del resto che potevano fare? la sola cosa che gli uomini lascino far loro di buona grazia: se lavorano le guardano con ostilità, se tentano qualche arte si burlano di loro, e prendendo nel migliore dei casi un'aria di compatimento benigno, non lasciano occasione per rimandarle alle loro mansioni femminine.

E allora? il debole non ha che la furberia per salvarsi: bene ha fatto la donna a usarne e abusarne, tanto più che l'uomo di quella merce ne chiede e ne richiede e non si stanca mai di chiederne.

Arrivati alle estreme decadenze del romanticismo, gli uomini si sono accorti che quella atmosfera s'era logorata e per reazione hanno riscoperto la primitiva forza — la forza che muove il il mondo — la forza dell'istinto. Ma come tutte le reazioni anche questa ha ecceduto ed è caduta nell'eccesso opposto.

E allora, forza con l'istinto: le cose più grossolane e puerili sono permesse poichè si tratta di rimettere in valore l'istinto. Uno scrittore compreso di serietà come Lawrence non si perita di farci assistere ai dialoghi sconcertanti di John Thomas con Lady Jane (ahi ahi, che a farli uscire dall'alcova, dove infine ognuno se la cava come può, certi argomenti cadono in un gusto di pessima lega) e di descrivere le scene più grottesche quali l'incoronazione floreale dei rispettivi sessi dei protagonisti, creando un'atmosfera che oscilla da certe problematiche forme erotiche dell'antica Grecia agli estetismi delle danze ritmiche di Isadora Duncan.

Gli effetti di una tale letteratura su chi legge? poniamo sulle ragazze che vivono oggi in questa atmosfera da crogiolo e non hanno nessuna certezza cui aggrapparsi?

Gran parte di queste figlie della borghesia vive in una libera promiscuità apparente, ma non ha il coraggio di abbandonarsi all'amore e aspetta il matrimonio, senza essere convinta nè di una cosa nè

18

Fig. 3: *Questa Lady Chatterley*, incipit dell'articolo di Diotima in «Quadrante», XI, 1932, 2, p. 18-19, Fondo periodici storici, Biblioteca comunale di Como.

Nonostante le critiche tiepide, la rivista "Roma fascista" pubblica la commedia 1932 insieme ad alcune novelle tratte dalla raccolta di racconti *Orologio innamorato,* novelle emancipazioniste di andamento distopico pubblicate nel 1932 da «Le edizioni d'Italia». Le protagoniste abbandonano la via tracciata loro dalla famiglia perdendo gli affetti, alcune si arrendono a un ruolo cadendo in uno stato catatonico di difesa, altre non riescono ad intraprendere un percorso di emancipazione e si racchiudono in un mondo interiore. Il tempo è filo conduttore della narrazione: è giunto il tempo delle donne, sembra dire l'autrice, esse non possono più aspettare ma sono ancora deboli, sole, e la società arretrata escogita trucchi ed esercita pressioni per tenere il sesso femminile sotto tutela.

Temi che ricorrono in *A coppie e soli*, pubblicato nel 1935 da Ceschina di Milano ma bloccato nella distribuzione dal Ministero della cultura, perché il libro «non aveva mentalità fascista»[22]. Sorte ancora più avversa toccò al romanzo *La famiglia Donadeus* scritto nel 1935: nel 1938 Diotima ottenne un contratto da Bompiani ma, a fronte dall'emanazione delle leggi razziali e a seguito della comunicazione di Amelia all'editore sulle proprie origini ebree, la casa editrice restituì l'opera all'autrice.

Vita e carriera artistica delle sorelle subiscono una brusca interruzione con le famigerate leggi razziali e la guerra: Amelia e Mina non si riprenderanno mai da questo trauma, da delusioni e dolori legati alle circostanze storiche che hanno disgregato e sfaldato la loro rete di relazioni: soltanto Massimo Bontempelli e Paola Masino (Amelia e la Masino stabiliscono rapporti di reciproca stima e affetto. «Cara Signora Bontempelli», esordisce nelle lettere quest'ultima prima di passare a un più confidenziale «cara Amelia») divengono, soprattutto per Amelia, un punto di riferimento, mentre poco si sa di Mina nel periodo delle persecuzioni. Forse avrebbe voluto emigrare negli Stati Uniti contando sull'appoggio dello scenografo Vinicio Paladini, con il quale aveva trattenuto una relazione affettiva. Da una lettera dello scenografo indirizzata ad Amelia[23], scritta a ridosso della promulgazione delle leggi raziali, egli rifiuta di aiutare anche economicamente Mina, rimasta senza lavoro, rivendicando la coerenza delle sorelle nei loro proclami di indipendenza. Parole pesanti, crudeli, dalle quali si evince che a nulla erano valsi i richiami di Amelia alle persecuzioni

che la scrittrice ricorda nella domanda di solidarietà e sostegno per Emma.

La parabola delle sorelle nel dopoguerra si estingue lentamente. Amelia, nella sua fragilità, trova il coraggio di lottare per la sorella minore. Nel 1945, finita la guerra, scrive alla RAI una lettera che dimostra come i pregiudizi antisemiti siano ancora preponderanti nella società italiana. «Parliamo un poco di questi ebrei»[24] scrive Diotima, che non sono stati integrati nelle posizioni lavorative se non soltanto formalmente: a Mina, chiamata in RAI non è stato dato modo di lavorare.

Le lettere di Amelia e Emma mostrano le difficoltà di realizzare aspettative professionali e indipendenza economica, la responsabilità di scelte coraggiose attuate fin dalla prima giovinezza.

Ada ha gestito il ruolo di madre e scrittrice mostrando equilibrio nel fronteggiare le traversie che non le mancarono, Emma, la più emancipata, ha realizzato le aspirazioni artistiche in gioventù prima del brusco arresto. Amelia, costantemente assalita dallo spettro dell'incapacità di conciliare il peso dei doveri "femminili" con lo spirito ribelle che sentiva nell'animo[25], è emblema delle donne intrappolate tra realizzazione personale e affetti: avanti negli anni, soprattutto nei diari, emergono il rimpianto per non aver potuto esprimersi pienamente, la fatica della perpetua lotta contro i pregiudizi, la consapevolezza che non si può tornare indietro e ricominciare daccapo. L'ultima parte della vita di Amelia è caratterizzata dall'avvicinamento alla religione cattolica e dalla deriva teologico metafisica a seguito della morte prematura del figlio.

I lavori e i racconti introspettivi e psicologici che si collocano tra il 1925 e il 1938 restano i più significativi perché restituiscono i temi dibattuti da intellettuali e artiste emancipazioniste nel primo Novecento riuscendo ancora a farsi leggere per l'immediatezza della scrittura declinata in composizioni sobrie e contenute. I medesimi temi sono trattati, con intensità e stile differenti, da Paola Masino in *Nascita e morte della massaia*[26], romanzo emancipazionista-filosofico non facile da affrontare.

Che cosa accomuna Masino, Mina e Amelia Della Pergola, Rosa Rosà, Benedetta Cappa – per citare alcuni nomi? L'essere state troppo presto dimenticate. A queste scrittrici, influenzate dalla psicanalisi, è mancato il passaggio alla dimensione sociale. La successiva ondata

emancipazionista del Novecento, imperniata sulla presa di coscienza sociale e le rivendicazioni collettive, non ha potuto riconoscersi in artiste e scrittrici appartenenti, comunque e nonostante, a un'élite culturale. Oggi possiamo esaminare criticamente le loro opere con la necessaria distanza storica. Amelia Della Pergola ne era consapevole, quando scrisse di aprire il suo archivio «Nel lontano 2000».

Note

[1] Chiara Milani ha diretto la Biblioteca comunale di Como. PhD in Beni Culturali, Formazione e Territorio (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), bibliologa, studiosa di storia di genere, curatrice di eventi, convegni, mostre bibliografiche e d'arte. Già docente di biblioteconomia, ha pubblicato ricerche, bibliografie tematiche, plaquette di prosa e poesia. Vicepresidente del Centro Studi Massimo Bontempelli (Roma), membro del Centre for Cultural Heritage Studies (Università degli Studi dell'Insubria); presidente del Centro Insubrico Ricerche Etnostoriche. Ultimo saggio: *Vi racconto i vostri libri* (2020).

[2] Archivio della Pergola-Bontempelli, d'ora innanzi ADBP. C. Milani–C. Lidano, *La storia della nostra vita. Il Fondo Della Pergola-Bontempelli della Biblioteca comunale di Como,* Catalogo della mostra di Como, Biblioteca comunale, 16 novembre-25 maggio 2019, Como 2019, pp. 4-6.

[3] Ada (Ancona, l8 aprile 1876-Roma, 17 febbraio 1961); Amelia (Ancona, 23 maggio 1886-Roma, 17, settembre 1977), Emma (Ancona 1889-data di morte attualmente non conosciuta).

[4] Numerosa e coesa, la comunità ebraica anconetana era ben integrata nel tessuto sociale grazie alle disposizioni normative dell'Italia Liberale che riconobbero agli ebrei parità giuridica nei diritti, tra i quali l'accesso senza limitazioni all'istruzione di ogni livello, incentivando lo studio e facendo della cultura un elemento importante di coesione e stimolo ed ebbe tra le conseguenze l'aumento delle professioni liberali. *La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX,* in «Quaderni monografici di Proposte e ricerche», n. 14, a cura di S. Anselmi–V. Bonazzoli, Ancona 1993, p. 97.

[5] Nel 1900 Ada sposò l'imprenditore Alfredo Cagli. Dei cinque figli della coppia Jole, Alberto, Serena, Corrado, Ebe, Corrado divenne artista mentre Ebe sposò Mirko Basaldella.

[6] E. Sori, *Una comunità crepuscolare. Ancona tra Otto e Novecento,* Macerata 1993, pp. 189- 280.

[7] Sono le donne «provenienti da famiglie ebraiche a diventare per prime docenti e autrici di libri scolastici, proprio perché la *zedaqah*, il principio di giustizia sociale ebraico porta a mettere al primo posto l'istruzione». E. Sori, *Una comunità, cit.*, p. 230. Per approfondimenti: *Donne nella storia degli ebrei d'Italia*, a cura di

C. Galasso−M. Luzzati, Firenze, 2007.

[8] A. Della Pergola, *Terenzio Mamiani e le sue poesie*, Ancona 1899.

[9] Con lo pseudonimo di Fiducia, Ada Della Pergola ha pubblicato tutti i suoi lavori. È Pasqua, in: «Il vessillo israelitico: rivista mensile per la storia, la scienza e lo spirito del giudaismo», III (marzo 1899), 47, pp. 77-79; *Una festa indimenticabile*, in: «Il vessillo israelitico», *cit.*, VII (luglio 1899), 47, p. 219: *Il conforto della fede: a una giovane madre,* in: «Il vessillo israelitico»: *cit.*, XI, novembre 1900, 48, pp. 368-369; *Bimbi e religione*, in: «Il vessillo israelitico»:, *cit.*, VI, giugno 1901, 49, pp. 200-201; *Ragnateli: novelle.* Genova, 1907; *In memoria di Pierina Malaguti Rocca,* S. Casciano 1907, contiene scritti di M. Micheli e di Fiducia; *Il rifugio: romanzo,* Rocca S. Casciano 1910; *L'esilio di Brunello: romanzo*, Foligno 1924; *Due: per i ragazzi* [novelle]. Foligno 1925; *Allodol*e: *romanzo*, Firenze 1925; *A cuor sereno: Consigli di belle maniere per I Il dolce frutto: novelle,* Torino 1926; *Si recita! (scenette dialogate), c*on illustrazioni di P. Melis, Torino 1930; *Piccoli,* illustrazioni di C. Nicco, Torino,1934; *Il Filo azzurro*: *novelle,* Trieste 1934; *La primavera di Mariella,* Milano 1934; *Il signor Trulli e la sua avventura: racconto per ragazzi,* Illustrato da T. Ragni, Firenze 1935 ca.

[10] Lettera di Bontempelli ad Amelia. Questa e le altre lettere citate sono in ADPB, b. 1, s. 1, fasc.1.

[11] ADPB, b. 1, s. 1, fasc. 1.

[12] ADPB, b. 1, s. 1, fasc. 1.

[13] Lettera di Bontempelli da Cherasco, 26 [agosto] 1908, ADPB, b. 1, s. 1, fasc. 2.

[14] Una scheda biografica di Mina Della Pergola è in *Futuriste. Letteratura, arte, vita*, a cura di G. Carpi Castelvecchi, Roma 2009. Brevi sintesi futuriste di Mina Della Pergola sono pubblicate in: C. Salaris. *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944*), Milano 1992. Mina è ricordata per la partecipazione fin dagli esordi alle attività del gruppo futurista fiorentino, Amelia come scrittrice emancipazionista. C. Salaris, *Donne d'avanguardia,* Bologna 2021.

[15] Olga De Vecchi, cugina di Amelia, sposò l'avvocato romano Cesare D'Angelantonio. La coppia ospitava spesso a Roma Bontempelli. In archivio, vivaci lettere dello scrittore restituiscono la cronaca delle serate trascorse con la coppia.

[16] Lettera da Firenze, 19 febbraio 1911, ADPB, b. 1, s.1, fasc.3.

[17] Caterina Lidano ha studiato le poesie inedite di Bontempelli custodite nell'archivio. C. Lidano, *Massimo Bontempelli: il realismo magico della Grande guerra. Prose e versi di personaggi al fronte,* Roma 2017.

[18] Ricordo alcuni saggi nei quali ho trovato denominatori comuni tra le vicende personali professionali delle sorelle Della Pergola e loro contemporanee; *Culture politiche e dimensioni del femminile nell'Italia del Novecento,* a cura di G. Bonacchi−C. Dau Novelli, Soveria Mannelli 2010; R. Fossati, *Verso l'ignoto: donne moderniste di primo Novecento,* Firenze, 2020; *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere,* a cura di S. Franchini−S. Soldani, Milano 2004;

L. Gazzetta, *Orizzonti nuovi: Storia del primo femminismo in Italia* (1865-1925), Roma, 2018; *La grande guerra delle italiane: mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, a cura di S. Bartoloni, Roma 2016; F. Lussana *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma 2012; M. Miniati, *Le emancipate: le donne ebree in Italia nel XIX e XX secolo*, Roma 2008; *Nuove frontiere per la storia di genere,* a cura di L. Guidi−M.R. Pelizzari, Salerno 2013.

[19] Diotima, *Questa Lady Chatterley*, in «Quadrante», XI, 1932, 2, pp. 18-19.

[20] Roma, Teatro degli Indipendenti, prima rappresentazione: 15 febbraio 1930.

[21] Diotima, *Non ci sono più donne, quadro 70 p. 66.* Dattiloscritto, ABPB, b. 16, s. 6, fasc. 42.

[22] Appunto manoscritto di Amelia Della Pergola a margine della lettera dell'editore che le annuncia il ritiro del romanzo.

[23] ADPB, lettera di Vinicio Paladini, s. d., ADPB, b. 12, s. 2, fasc. 33.

[24] ADBP, b. 14, s. 6, fasc. 14.

[25] Lettere del 1909, Archivio ADPB, b. 1, s. 1, fasc. 2.

[26] *Nascita e morte della massaia* fu pubblicato a puntate tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, subendo tagli e censure. Uscì in versione originale nel 1945, a guerra finita.

"ARTE FEMMINILE" NEL VENTENNIO

Rosanna Carrieri[1]

In recent decades, scholarship on twentieth-century women artists has been enriched by research that, on the one hand, seeks to situate them within broader historical and social frameworks, and on the other, aims to identify their specificities.
Within this context, and following a general overview, this paper offers a preliminary analysis of the limited yet significant debate surrounding the notion of 'female art' in Italian critical discourse during the interwar period. Certain women artists and academics, attuned to the dynamics of the art system and active within professional associations, contributed to discussions on the Woman Question and on the status of the artist. Their testimonies merit renewed consideration today, particularly in light of the historical *milieu* and the strategies through which Fascism constructed consensus.
Claiming the status of artist often entailed recognition of the exceptional nature of certain female professionals, although the parameters of such acknowledgment remained far from clearly delineated.

Keywords: Female Art, Fascism, Identity, Gender.

Quando Benedetta Cappa nel 1931 pubblica il suo secondo romanzo, *Viaggio di Gararà*, Filippo Tommaso Marinetti, suo marito, scrive: «L'elogio pubblico della propria consorte scrittrice è senza precedenti nella vita degli scrittori. Lo faccio con tanto ardore che rompo così una assurda consuetudine di falso pudore e falsa modestia familiare. Ammiro il genio di Benedetta, mia eguale non discepola»[2]. In questo breve testo, Marinetti fa riferimento non solo all'attività letteraria della moglie, ma anche alla sua poliedrica produzione artistica, menzionando la tela *Il grande X* (fig. 1), che Benedetta presenta nello stesso anno alla I Quadriennale di Roma; una sintesi plastica di elementi futuristi, eccellente risultato formale e stilistico, suscettibile di molteplici interpretazioni.



Fig. 1: Benedetta Cappa, *Il grande X*, 1930, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (© Paris-Musées, Julien Vidal).

Queste parole di Marinetti si diffondono rapidamente, comparendo su quotidiani e giornali dell'epoca. Non solo. La loro eco persiste nel tempo, diventando oggetto di un utilizzo inflazionato da parte della critica negli ultimi decenni. Il testo del fondatore del futurismo viene spesso citato non solo per illustrare le sfumature del rapporto tra i due coniugi, ma anche come esempio dell'apertura del movimento nei confronti delle donne. A tal proposito, dagli studi – primo fra tutti quello di Claudia Salaris – sono emerse quaranta personalità femminili che si sono dedicate a diverse forme d'espressione all'interno del movimento futurista; nello specifico le artiste visive presenti alle esposizioni di rilievo nazionale sono undici alle Quadriennali di Roma (1931-1942) e quindici alle Biennali di Venezia (1930-1942), per la maggior parte coincidenti[3].

Tuttavia, sebbene il futurismo sia animato anche da presenze femminili – talvolta eccentriche, senza dubbio singolari – va sottolineato che i momenti di incontro tra queste donne sono rari. Le relazioni tra le futuriste non mirano alla creazione di un gruppo femminile consapevole e organizzato, bensì si limitano a confronti e incontri occasionali, privilegiando una condizione di solitudine soprattutto riguardo alle questioni identitarie di genere. È Marinetti che rivolge le parole a Benedetta; è lui, con la sua prospettiva maschile e di capofila del movimento, a scegliere di legittimare la donna – così come in altri casi – e di elevarla, senza negare il ruolo svolto dalla donna e la sua importanza nel movimento e nel preservarne la memoria negli anni successivi alla morte del fondatore.

Se il futurismo con i suoi attori e le sue attrici rappresenta una delle forme espressive dell'epoca – vent'anni dopo il primo manifesto –, allo stesso modo Novecento italiano contribuisce al dibattito artistico alla metà degli anni Venti e non manca di personalità femminili, a cominciare da Margherita Sarfatti quale promotrice del gruppo, ma anche alcune artiste come Leonetta Cecchi Pieraccini, Paola Consolo ed Erma Bossi, tra altre. Le opere che presentano nell'occasione delle due mostre milanesi al Palazzo della Permanente (1926[4] e 1929[5]) sono accumunate da una certa solidità e ricerca plastica, sebbene poi manifestino caratteristiche differenti; notevole è la *Donna con l'aragosta* (fig. 2) di Consolo[6].



Fig. 2: Paola Consolo, *Donna con l'aragosta*, 1929, Milano, Museo del Novecento (Courtesy Museo del Novecento, Milano; olio su tela, cm 90x75).

Nel gruppo, come riportato su "Almanacco della Donna Italiana" nel 1930 a proposito di *Arte femminile nel '900 italiano*, «la donna ha trovato ospitalità cordiale ed onorata»[7], uno spazio che risulta in ogni caso caratterizzato da una certa eccezionalità e rarità, anche numerica.

Questi due esempi, agli esordi degli anni Trenta, non possono tuttavia considerarsi esaustivi della presenza femminile nel sistema delle arti del Ventennio; un sistema assai articolato, che vede convivere linguaggi e attitudini differenti, con particolare attenzione agli sviluppi territoriali, e che converge in un eclettismo spinto, pur nel tentativo del governo fascista di far rientrare tutto sotto il suo controllo rinsaldando e allargando il consenso[8]. I brevi casi citati contribuiscono a introdurre la questione e a riordinare alcuni tasselli per un quadro d'insieme, seppur non esaustivo, su come la figura dell'artista si definisca

e venga definita nel contesto *entre-deux-guerres*, in ambito artistico, critico e non solo. La complessità del periodo impone riflessioni che mirano a sollevare alcune domande e tracciare percorsi possibili riguardo al dibattito sulla controversa nozione di "arte femminile", che, sebbene limitato, rivela prospettive di certo interesse, nonché alcune contraddizioni e tensioni. Il dibattito riflette non solo gli aspetti propriamente sociali e di classe – considerando che l'accesso all'arte è principalmente riservato alle donne alto-borghesi o aristocratiche – ma anche le difficoltà delle donne di entrare nel sistema artistico del tempo e il loro tentativo di definirsi come artiste in un ambiente e in un quadro sociale dominato da valori maschili e patriarcali.

In questo contesto complesso e stratificato, si intrecciano questioni di genere, politica e cultura, che si riflettono anche nelle terminologie utilizzate dalla critica del tempo, che ricorre spesso a locuzioni come "arte femminile" o "donne artiste". Questi termini uniscono la sfera della creatività e quella identitaria di genere, ma assumono connotazioni differenti in base al loro utilizzo e al significato che viene loro attribuito: sono usati soprattutto per sottolineare caratteristiche comuni funzionali a negare o almeno ridimensionare lo status di autrice riducendo i lavori artistici – per dirla con Griselda Pollock – alla «tautologia che sono lavori di donne»[9]. Recuperando studi storico-artistici[10] e storici[11], non si può non considerare il tentativo del fascismo di intercettare le istanze del primo femminismo e il desiderio borghese di organizzazione femminile con l'obiettivo non di «costruire il movimento politico delle donne fasciste, quanto, piuttosto di creare un ghetto»[12]. Gli spazi di azione concessi, minimi e limitati ad ambiti come quello culturale, sono gestiti soprattutto da associazioni e gruppi nazionali e territoriali. Tra questi, l'Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate (ANFDAL), nata a Roma nel 1929 e presieduta dalla matematica Maria Castellani, è il principale esempio, proprio per la sua vocazione nazionale (con un'apertura al dialogo internazionale con altre reti di donne) e per la sua articolazione in differenti sezioni, tra cui quella dedicata alla Cultura Artistica che ha l'obiettivo di facilitare l'ingresso nel sistema dell'arte favorendo la partecipazione delle artiste alle esposizioni locali e nazionali e organizzando mostre femminili, contribuendo al contempo a costruire una rappresentazione delle artiste durante il regime e in maniera funzionale a esso.

Che sia o meno la spinta dell'ANFDAL. a imporre primariamente il tema, è indubbio che abbia anche in minima parte contribuito ad animare un discorso non nuovo, ma certo interessante nel Ventennio per le sfumature che assume intorno al fare arte da parte delle donne, in risposta o in continuità (o nello spazio ambiguo che si pone alla metà di un dissenso silenzioso) con l'azione operata dal fascismo che, appunto, utilizza associazioni femminili e iniziative artistiche per incanalare l'energia creativa delle donne in modi che non intacchino l'ordine patriarcale e autoritario, controllando e limitando la promozione di un'arte, dunque, femminile. Questo avviene sia su scala nazionale sia su quella internazionale: fondamentale, in tal senso, è il ruolo della scultrice Antonietta Pogliani Paoli che, diventata responsabile per le Belle Arti della International Federation of Business and Professional Women, comincia a organizzare in Europa e negli Stati Uniti delle mostre riservate ad artiste europee. In tal modo si promuove da una parte la notorietà delle donne e dei loro lavori, dall'altra un modello esportabile di collaborazione femminile tra "donne artiste".

Nel 1935 sul "Almanacco della donna italiana" appare un contributo della giovane storica dell'arte milanese Maria Luisa Gengaro[13] che dedica la prima parte del suo articolo sulle attività artistiche dell'anno precedente proprio alla definizione di "arte femminile":

> Basterà chiarire questo fatto: non vi è ragione per parlare di arte femminile, di dover uscire dal campo strettamente artistico; né, d'altra parte, di voler trascinare a forza nel cerchio così ristretto e vasto al tempo stesso dell'arte, una manifestazione soprattutto e soltanto femminile. Il binomio "arte femminile" per noi ha significato se può, nelle varie opere d'arte, venir fuso nell'unica espressione "arte", senza che tale fusione debba necessariamente avvenire annullando l'espressione "femminile" [14].

Già in queste prime righe è lampante la posizione di larghe vedute di Gengaro e la volontà di dire la propria in una discussione che vive anche tra le terze pagine dei quotidiani e le riviste specializzate.

> Il binomio "arte femminile" al giorno d'oggi va soggetto a due trasformazioni di carattere opposto e che di conseguenza determinano due particolari espressioni ben distinte di questa forma iniziale. La prima è prodotta dal penetrare sempre più a fondo da parte dell'artista, in quanto donna, nei problemi essenziali della vita e dell'arte moderna: il che la porta su lo stesso livello di tutti gli artisti e ne travolge in parte la personalità femminile. Questa traspare ancora, alle volte, qua

> e là, non solo nei particolari e nei motivi decorativi, ma anche in quelli che sono gli elementi fondamentali della concezione ed espressione artistica, cioè nella liricità dell'emozione realizzata.

È nella descrizione della prima delle due trasformazioni che si può riconoscere uno degli elementi più rilevanti, nella tensione che la studiosa fa emergere tra l'identità femminile e il suo schiacciamento e annullamento in favore del fare arte.

> La seconda trasformazione ci porta in un campo molto battuto al giorno d'oggi: cioè, nello svolgimento delle arti quali creatrici di ambienti. Vi concorrono tutte le arti, ma in ispecie quelle che un tempo erano definire "arti minori" e che al giorno d'oggi hanno assunto finalmente il loro giusto posto a fianco e su lo stesso piano delle così dette "arti maggiori". Qui l'arte praticata dalla donna è realmente "femminile" e al tempo stesso vera "arte" [15].

L'analisi di Gengaro è estremamente interessante rispetto al tema, poiché realizza il tentativo di riconciliare l'espressione femminile con il mondo istituzionale e lavorativo dell'arte. Sebbene non possa essere considerata avulsa dal contesto storico (di breve e di lungo termine) e dai limiti imposti, la sua lettura tiene conto del dibattito e delle posizioni differenti, delle istanze e delle spinte che caratterizzano quel momento storico, lasciando intendere la propria visione di riconoscimento e riscatto delle artiste. La sua specificità restituisce la complessità delle idee diffuse, pubblicamente o velatamente, sulla condizione della donna e dell'artista, e soprattutto sul loro intersecarsi. Non di meno riconosce l'importanza che le arti decorative vanno assumendo al tempo, come attestato dalle Triennali di Milano e dal padiglione delle Arti Decorative alle Biennali di Venezia, «che – scrive Maddalena Carli – concorsero a dare ai padiglioni l'aspetto di boutique e al loro contenuto quello di merci: durante gli anni Trenta del Novecento, la Biennale fece il proprio ingresso nei circuiti del turismo culturale di massa»[16].

Gengaro non è l'unica voce, ma rientra sicuramente tra quelle significative e innovative, nel guardare al ruolo delle donne all'interno del sistema dell'arte; la sua lucida analisi, da studiosa, testimonia una spinta non solo già esistente ma consolidata verso l'emancipazione professionale delle artiste. Basti prendere ad esempio le due opere menzionate in apertura, che sono pregevoli risultati delle due artiste, di indagini condotte, di formazione e di studio, di capacità di ade-

guarsi alle tendenze del momento individuando una propria espressività.

Si aggiungono le considerazioni avanzate dalla presidente dell'ANFDAL, Castellani, nel suo testo *Donne italiane di ieri e di oggi* edito nel 1937 che fa il punto, come annota in prefazione, sulla «situazione in vista degli orientamenti e sviluppi richiesti dalla lungimirante e viva politica fascista»[17]. Castellani pone due questioni centrali, premettendo subito la preminenza della pittura rispetto ad altre forme espressive. Il primo tema è quello dell'italianità e del primato italiano anche nelle arti figurative: «le italiane non furono seconde a nessuno»[18]. Dopo una carrellata di nomi più o meno celebri di pittrici operanti nei diversi secoli, accenna alla «delicata questione» del dilettantismo, del riconoscimento lavorativo e degli sforzi che le donne fanno per legittimarsi: «Se dobbiamo fare una osservazione, è che le donne appassionate, per inclinazione e per tradizione, alle arti, vi si dedicano con troppa facilità, sentendo molte volte più la moda che l'ispirazione. Ciò nuoce evidentemente al prestigio dell'arte femminile e crea la pletora delle così dette dilettanti»[19]. Entra qui nel merito di una delle questioni più diffuse e incalzanti, quella del dilettantismo, su cui subito precisa: «Di fatto però si ha uno svisamento della parola dilettante, perché le si attribuisce il significato di cattiva cultrice di arte, mentre dovrebbe intendersi colei che fa dell'arte senza trarne lucro, com'è il caso della maggior parte delle donne artiste». Conclude che:

> Comunque, il problema dell'arte, come espressione della maturità intellettuale femminile, è molto delicato e complesso. Da un lato si potrebbe ritenere che più numerose sono le donne che la coltivano, maggiore sarà il numero di quelle che emergono, d'altro canto invece la pletora di artiste scadenti, spesso presuntuose, che si giovano di tutti i mezzi per emergere, abbassa l'interesse e svaluta in massa le artiste[20].

Anche in questo caso sono condensati aspetti differenti, che rispecchiano le problematicità legate al dibattito, sebbene vada sottolineato che nell'economia generale del libro questo tema occupa appena poche pagine. Resta centrale la concezione complessiva che la presidente ha delle donne: distinte in donne comuni, che devono servire la Patria e la famiglia, e donne d'eccezione, le sole, più rare, che possano cimentarsi nei campi della cultura e delle arti al pari degli uomini. È l'eccezionalità, per Castellani e non solo, che deve

essere rintracciata nell'arte femminile perché possa considerarsi davvero tale. Il riferimento al dilettantismo è altrettanto sostanziale per comprendere la percezione delle donne nell'arte durante il fascismo: sulla stampa abbondano (ma non in maniera esclusiva) interventi che sminuiscono le opere delle artiste alle principali esposizioni e che le pongono in una posizione di inferiorità, evidenziando come la scelta dei soggetti – non dissimili, a dire il vero, da quelli proposti dai colleghi – e le caratteristiche stilistiche siano tipicamente femminili, adoperando vezzeggiativi e termini legati al campo semantico del femminile, e ricorrendo a riferimenti alla virilità e alla mascolinità per esprimere lodi e apprezzamenti.

Torna ancora sul tema, pochi anni dopo, Adriana Apolloni, fiduciaria nazionale dell'associazione e pittrice, che aggiunge: «le donne artiste non vogliono esprimere una particolare forma d'arte. Non esiste per esse, come per alcuno, un'arte femminile in contrasto o solamente distinta dall'arte di tutti gli artisti, uomini e donne che lavorano e producono e la loro attività si svolge nell'ambito del Sindacato Belle Arti»[21]. Rivendica il professionalismo delle artiste, invitate a esporre alla mostra dell'ANFDAL – una delle tante organizzate – alla Galleria di Roma nel 1942, rigorosamente per i loro successi e riconoscimenti in ambito artistico.

Del resto, tra gli anni Trenta e Quaranta, la formazione accademica per le donne è almeno in parte sdoganata: sin dalla fine dell'Ottocento cominciano ad accedere alle accademie di Belle Arti, frequentano scuole, diventano allieve dei più noti artisti del tempo.

Questi interventi, fondamentali per ricomporre un quadro nel quale collocare l'attività artistica femminile, restituiscono strascichi di un dibattito portato avanti almeno dalle artiste e dalle studiose attente al sistema e partecipi alle forme associative. Allo stesso tempo pongono degli interrogativi centrali in merito alla loro lettura, se siano da intendersi quali spinte reali verso l'autodeterminazione e la rivendicazione di uno spazio tutto per sé o se tale spinta sia da accludere all'interno dei risultati della propaganda fascista, come sembra soprattutto per gli ultimi due casi. Non si può separare questo dalle scelte linguistiche, considerando l'importanza semantica attribuita al binomio "arte femminile", che, appuratone l'utilizzo del significante, viene interpretato nel significato a seconda delle esigenze.

Se quelle presentate fino a ora sono voci di donne che dedicano maggiore attenzione e analisi alla questione, non mancano voci maschili, a cominciare da brevi riferimenti in commenti critici più ampi o articoli pubblicati su riviste segnatamente rivolte al pubblico femminile. Con una sua singolarità è l'accesa – seppur circoscritta – diatriba che si anima sulla stampa nell'occasione della Terza Quadriennale di Roma del 1939. Su "Il Resto del Carlino", a firma Guido Fanti[22], compare una stroncatura netta della produzione artistica di mano femminile di ogni secolo:

> Se niente si è salvato della pittura femminile vuol dire che la pittura non è arte per le donne. È chiaro come il sole. E se non è arte per le donne, perché mantenere una dannosa promiscuità? Bisogna separare nettamente la pittura maschile da quella femminile anche nelle Esposizioni. Perché le pittrici portano nella pittura, forse inconsapevolmente, un certo disfattismo, non in senso patriottico, ma in senso artistico. Perché tale promiscuità ha confuso il pubblico e disorientato le giurie. Perché è inutile coltivare delle piante che per secoli e secoli non danno mai frutto. Perché, se lo spazio delle Mostre è limitatissimo non c'è ragione al mondo di occuparlo con opere che non valgono neanche i pochi soldi della cornice, per poi escludere altri artisti che invece hanno delle qualità[23].

La replica a questa denuncia che finisce col disapprovare «il gran numero di pittrici» all'esposizione non si fa attendere: Cipriano Efisio Oppo, segretario generale dell'esposizione romana, interviene sulle colonne de "La Tribuna"[24], a cui è legato. Riporta il numero delle invitate (il 5% sul totale), ridimensionando di molto l'esagerata percentuale del 30% segnalata da "Il Resto del Carlino", e in seconda istanza giustifica la selezione delle ammesse perché capaci di imporsi «di fronte alle severe giurie di accettazione». Alla terza Quadriennale prendono parte 68 artiste: se la percentuale si aggira intorno al 10% (e Oppo tra parentesi aggiunge «ed è sempre abbastanza limitata») è perché «le donne si sono sapute battere e […] la percentuale raggiunta se la sono conquistata». Nonostante questi interventi e poche altre isolate riflessioni sulla stampa, la questione rimane periferica tra le colonne dedicate alla rassegna, eppure pare stimolante per la ricostruzione più generale del dibattito intorno alle artiste e alla creatività delle stesse, nonché rispetto alle sfumature che questo dibattito assume. Se l'intervento sulla testata bolognese si pone in linea con diffuse idee misogine, non stupisce neppure la risposta

di Oppo (principale responsabile dell'esposizione romana e dunque in prima linea per difenderne le scelte), che nell'ambiente romano[25] non manca di simpatizzare e riconoscere capacità autoriali a diverse artiste, sostenendole con recensioni favorevoli e con l'organizzazione di mostre. Tutto questo, unitamente ai casi precedenti, non può non essere ascritto nei confini imposti dal regime, in spazi istituzionali dove l'agibilità delle artiste è funzionale agli equilibri di sistema, ma al contempo inquadrabile in un processo di legittimazione di più lunga durata che, a poco a poco, allarga gli spazi di manovra. È in questi elementi, esemplificati dai casi presentati, che si muove l'identità di artista nel Ventennio, che ottiene spazi ma non diritti; un'identità definita "femminile" e ridimensionata come eccezionale, collettiva solo in funzione di essere acclusa nelle strutture sindacali e ufficiali del fascismo, sebbene i confini non siano netti e forme di resistenza a questa visione si siano animate.

Pochi anni dopo, nel 1949, Simone de Beauvoir avrebbe scritto, nel suo colossale *Le Deuxième Sexe*: «Un uomo non comincia mai col classificarsi come individuo di un certo sesso: che sia uomo, è sottinteso. […] La donna invece appare come il solo negativo, al punto che ogni determinazione le è imputata in guisa di limitazione, senza reciprocità»[26]. E ancora, «perché è sottointeso che il fatto di essere un uomo non ha nulla di eccezionale. Un uomo è nel suo diritto essendo tale, è la donna in torto». È in queste parole che si potrebbero, in definitiva, sintetizzare i casi presentati, esempi calzanti di quanto de Beauvoir sostiene: l'artista si definisce e viene definita, e ciò spesso in un ridimensionamento al negativo, attribuendo la connotazione di genere all'agire creativo.

Note

[1] Rosanna Carrieri è dottoranda di ricerca in Scienze del Patrimonio Culturale presso l'Università del Salento, occupandosi di storia dell'arte contemporanea e storia sociale dell'arte. La sua ricerca si concentra sulla partecipazione femminile alle esposizioni nazionali e internazionali durante il periodo fascista. Nel 2024 ha svolto un periodo di ricerca presso l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ha conseguito il diploma di Specializzazione in Beni Storico Artistici presso l'Università degli Studi di Siena e dal 2021 è cultrice di materia in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'ateneo salentino.

[2] F.T. Marinetti, *Prefazione*, in *Benedetta, Viaggio Di Gararà. Romanzo Cosmico Per Teatro*, Milano 1931, p. V.

[3] In merito agli studi sulle artiste futuriste si rimanda a C. Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1900-1944)*, Milano 1982; M. Bentivoglio–F. Zoccoli, *The Woman Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*, New York 1997; M. Bentivoglio–F. Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma 2008; A. Pansera, *Undici le "futuriste" in scena*, in *I futuristi e le Quadriennali*, Milano 2008, pp. 91-101; C. Salaris, *Donne d'avanguardia*, Bologna 2021. In merito a Benedetta Cappa: *Fughe e ritorni: presenze futuriste in Sicilia: Benedetta*, a cura di A. M. Ruta, catalogo della mostra, Palermo 1998-1999, Napoli 1998; F. Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Milano 2000; B. Cappa Marinetti, *Créatrice singulière de l'avant-garde futuriste en Europe*, a cura di C. Margaillan, Paris 2023.

[4] *Novecento Italiano. Catalogo della 1° Mostra d'Arte*, catalogo della mostra, Milano 1926.

[5] *Seconda mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra, Milano 1929.

[6] Elena Pontiggia propone una lettura dell'opera: «Sia Canzone che Donna rappresentavano lo stesso tema. Erano due figure femminili che sembravano riflettere, la prima sul mistero della vita e del suo rigoglio (simboleggiato dalla superba aragosta, che il piatto riusciva a stento a contenere)». E. Pontiggia, *"Alcuni artisti sono nati donna". Artiste e gruppi artistici a Milano 1928-1968*, in *Artiste. Presenze femminili nei movimenti artistici a Milano 1928-1968*, a cura di E. Palmieri-E. Pontiggia, Milano 1999, p. 13.

[7] R. Strinati, *L'arte femminile nel '900 italiano*, in «Almanacco della Donna Italiana», XI, 1930, pp. 263-284: 271.

[8] A tal proposito si rimanda ai recenti studi di Lucia Piccioni che hanno dimostrato come l'apparente libertà e il libero confronto tra artisti sia in realtà parte integrante della rivoluzione permanente e aderente alle esigenze dell'ideologia fascista. L. Piccioni, *Art et fascisme. Peindre l'italianitè (1922-1943)*, Dijon 2021.

[9] G. Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di M. A. Trasforini, Milano 2000, pp. 17-48: 42.

[10] S. Spinazzè, *Donne e attività artistica durante il Ventennio*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri–S. Spinazzè, Roma 2001, pp. 121-136; S. Spinazzè, *Artiste nel Ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di M.A. Trasforini, Roma 2006, pp. 57-75.

[11] V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia 1993; Nel 2023 è stata pubblicata una nuova edizione rivista e integrata del volume con il titolo *Storia delle donne nel regime fascista*. Si rimanda anche a: S. Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di S. Bartoloni, Roma 2021, pp. 201-219; A. Cagnolati–S. Follacchio, *Valo-*

rizzare, inquadrare, orientare. Il ruolo dell'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate, in «Annali di Storia delle università italiane», I, 2022, pp. 27-44.

12 S. Spinazzè, *Artiste nel Ventennio, cit.*, p. 58.

13 Su Maria Luisa Gengaro si vedano alcuni contributi di Ferdinando Zanzottera, in particolare: F. Zanzottera, *Il fondo archivistico Maria Luisa Gengaro conservato dall'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», III, 2011, pp. 101-114; *Idem, Taccuini e diari di viaggio nel fondo archivistico Maria Luisa Gengaro conservato da ISAL*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», VII, 2012, pp. 109-116.

14 M.L. Gengaro, *Panorama artistico del 1934*, in «Almanacco della donna italiana», XVI, 1935, pp. 97-120: 97.

15 *Ivi*, pp. 97-98.

16 M. Carli, *Vedere il fascismo*, Roma 2021, p. 31.

17 M. Castellani, *Donne italiane di ieri e di oggi*, Firenze 1937, p. 7.

18 *Ivi*, p. 73.

19 *Ivi*, p. 75.

20 *Ivi*, pp. 75-76.

21 A. Apolloni, *Prefazione*, in *LV Mostra della Galleria di Roma con opere di un Gruppo di Artiste dell'Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate*, catalogo della mostra, Roma 1942, pp. 13-15: 13-14.

22 Guido Fanti è un pittore attivo nel bolognese, partecipa anche lui alla III Quadriennale d'Arte di Roma, elemento che non va taciuto per contestualizzare il suo intervento.

23 G. Fanti, *Della pittura femminile*, in «Il Resto del Carlino», 6 aprile 1939, Archivio Storico della Quadriennale (ASQII.27), u.7.98r.2.

24 C.E. Oppo, *Note d'arte. Le donne e le esposizioni*, in «La Tribuna», 28 aprile 1939, Archivio Storico della Quadriennale (ASQII.27), u.7.43v.1.

25 Sulle artiste attive a Roma si segnalano gli studi di Pier Paolo Pancotto tra cui P.P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Roma 2006. Da ultimo il catalogo della mostra al Casino dei Principi di Villa Torlonia: *Artiste a Roma. Percorsi tra Secessione, Futurismo e Ritorno all'Ordine*, a cura di F. Pirani–A. Agati–A.R. Arconti–G. Tulino, catalogo della mostra, Roma 2024.

26 S. de Beauvoir, Le *Deuxième Sexe*, Paris 1949. Ed. consultata *Eadem, Il secondo sesso*, trad. di R. Cantini–M. Andreose, Milano 2016, p. 21. Sul tema della creatività Simone de Beauvoir tiene anche alcune conferenze in Giappone. In Italia i testi sono stati pubblicati in *Eadem*, *La donna e la creatività*, a cura di T. Villani, Sesto San Giovanni 2001.

FUTURISMO TRA MISOGINIA ED EMANCIPAZIONE: L'INFLUENZA SULLE VICENDE DI CARLA BADIALI, ASTRATTISTA A COMO

Giorgia Gastaldon[1]

Carla Badiali (Novedrate, 1907–Como, 1992), an abstract artist and member of the Como Group, was excluded from nearly all group exhibitions until the late 1930s, when she joined the *Valori Primordiali* group (1938) and the *Gruppo Primordiali Futuristi* (1941). Her trajectory illustrates that, like most of her female colleagues, she was a victim of gender prejudice. This situation shifted considerably with the Como Group's rapprochement with the Futurist movement led by Filippo Tommaso Marinetti.
Although Futurism manifested contradictions and ambivalences concerning the social role of women and their claims for emancipation, it nonetheless provided a platform to challenge numerous bourgeois conventions and showed a pronounced inclination to subvert the established social order—benefiting many women artists in the process.

Keywords: Futurism, Carla Badiali, Gruppo Como, Female emancipation, Gender prejudices.

L'artista astratta Carla Badiali, attiva a Como a partire dagli Trenta del Novecento, è la figura centrale discussa nel mio testo. In questa sede non mi concentrerò però principalmente su un'analisi della sua ricerca pittorica – per altro di raffinata e altissima qualità – ma, in adesione al tema del volume, indagherò la sua carriera in particolare dal punto di vista delle dinamiche di discriminazione di genere che la caratterizzarono. Nella fattispecie, scopo di questo contributo è, infatti, quello di approfondire alcuni dei possibili modi in cui la progressione professionale di Badiali fu ostacolata dal fatto di essere una donna; si sonderà poi l'ipotesi per la quale l'avvicinamento dell'artista al movimento futurista – sulla carta inizialmente misogino e antifem-

minista – avesse in realtà rappresentato, per lei e altre artiste astrattiste comasche, la possibilità di una ritardata ma importante *chance* di emancipazione[2]. Ciò si tradusse infatti, per queste artiste donne, nella conquistata partecipazione a occasioni espositive fondamentali, che ebbero luogo in Italia tra la fine degli anni Trenta e il momento in cui precipitarono gli eventi bellici della Seconda guerra mondiale, a inizio del decennio successivo.

Analizzando la biografia di Carla Badiali emerge come un dato di fatto quello per cui le sue vicende personali, professionali e artistiche sono andate intrecciandosi, come in pochi altri casi, con i principali eventi della storia dell'Italia della prima metà del Novecento[3]. Ciò è particolarmente vero per il periodo corrispondente alla sua vita adulta, e cioè la finestra temporale inclusa tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Sessanta del secolo scorso. Nata nel 1907 a Novedrate, vicino Como, Badiali assistette infatti all'ascesa del regime fascista durante la sua adolescenza e fu quindi costretta a convivere con gli stereotipi di genere tipici del Ventennio per i primi anni della sua vita matura, cercando continuamente di scardinarli sia come artista che come donna. Negli anni Quaranta militò poi convintamente nelle schiere della Resistenza e partecipò infine in prima persona, specialmente nel suo ruolo di imprenditrice nel ramo del tessile, alla ricostruzione del Paese dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

Espatriata giovanissima in Francia con la famiglia, di estrazione medio-borghese, Badiali frequentò oltralpe i primi cicli scolastici. Nel frattempo, a casa, si avvicinava alla pratica artistica grazie alla mediazione del padre, che le trasmise le prime nozioni di pittura a olio. Tornata a Como proprio nel 1922, frequentò il Regio Istituto Nazionale del Setificio cittadino, dove si diplomò nel 1926. Negli anni trascorsi in questa scuola apprese gli strumenti e le tecniche utili a svolgere la professione di disegnatrice di tessuti, attività che avrebbe portato avanti per quasi tutti gli anni della sua vita adulta. Appena diplomata Badiali trovò infatti lavoro in diverse e importanti ditte del distretto comasco della seta, ma ben presto decise di mettersi in proprio[4]. Nella seconda metà degli anni Trenta l'artista aprì dunque un suo studio, nel quale assunse poi diversi collaboratori e collaboratrici, fondamentali per lo svolgersi delle attività lavorative sempre più intense e di successo. Questa attività imprenditoriale fu ovviamente sospesa, a causa del precipitare degli avvenimenti bellici, nel 1943,

ma riaprì i battenti già nel 1948, per raggiungere il suo apice produttivo nell'immediato dopoguerra. Ciò comportò, per Badiali, un abbandono quasi totale del suo lavoro di pittrice nel corso degli anni Cinquanta, momento in cui l'artista si trovò completamente assorbita dagli impegni del suo studio di disegni tessili da un lato, da quelli di madre di famiglia dall'altro.

Quando Badiali avviò il suo laboratorio di disegno a Como, l'attività imprenditoriale femminile non era certo cosa comune: l'Italia tra le due guerre era infatti un paese ormai investito, in tutti i suoi aspetti culturali e quotidiani, dalle note ideologie fasciste incentrate su una netta divisione dei ruoli di genere[5]. Nell'organizzazione sociale di regime erano infatti stabiliti con chiarezza e rigore caratteri, mansioni e compiti ideali per gli uomini e per le donne, e le deroghe a questi rigidi costrutti non erano certo viste di buon occhio. Al fianco di un'incessante celebrazione della virilità maschile, che trovava la sua acme nella celebrazione delle virtù militari, si presentava pertanto un prototipo di donna modellato sulla figura dell'angelo del focolare, e cioè della moglie e madre completamente dedita alla famiglia. In tale cornice ideologica veniva pertanto continuamente promosso il modello della *madre prolifica*, mentre il lavoro femminile era presentato dal regime come qualcosa di pericoloso per l'intera società ed era perciò continuamente e strenuamente criticato in importanti campagne di propaganda, incardinate su discorsi pubblici, articoli a stampa, trasmissioni radiofoniche, manifesti e cerimonie di premiazione. La scelta di Badiali di continuare a esercitare la propria professione negli anni cruciali della propaganda fascista, aprendo addirittura un'attività imprenditoriale in proprio, rappresenta dunque una prima prova dello spirito d'autonomia e resistenza con cui l'artista affrontò la vita, finendo a collaborare anche alle attività della Resistenza, dove si specializzò nella produzione di documenti falsi. Per questa sua attività venne tra l'altro arrestata alla fine dell'estate 1944, mentre aspettava il primo figlio, circostanza che rese possibile un suo ricovero ospedaliero e la sua conseguente evasione, organizzata da una piccola compagine partigiana.

Attraverso questo rapidissimo profilo biografico veniamo dunque a conoscere un'artista e imprenditrice autonoma nel pensiero e nelle azioni, abituata ad agire aldilà delle consuetudini di genere e nella disubbidienza a certe regole di comportamento e perbenismo con

cui veniva valutata, a quel tempo, la condotta femminile[6]. Questi dati permettono pertanto di definire nei termini di una curiosa anomalia – piuttosto emblematica, per la verità – la circostanza per la quale la medesima Badiali, pur attiva in ricerche astratte fin dal 1934 e da tempo pienamente inserita nel cenacolo degli intellettuali del cosiddetto Gruppo Como, fosse del tutto assente dalle principali occasioni espositive del suo circolo di riferimento per praticamente tutti gli anni Trenta. A questo proposito la mia ipotesi è dunque quella per la quale questa sua assenza o, meglio, esclusione, fosse legata non alla qualità della sua produzione artistica, ma piuttosto al suo genere di appartenenza e ai pregiudizi sulla possibilità per le donne di fare arte: pregiudizi, come noto, ancora solidissimi a quell'altezza cronologica e che sarebbero stati in seguito teoricamente intaccati soprattutto dalle riflessioni dei neofemminismi, negli anni Settanta.

L'approdo di Carla Badiali alla pittura astratta avvenne in anni in cui andavano per la maggiore, in Italia, stili figurativi più vicini alle necessità propagandistiche del regime fascista[7]. Come anticipato, la storiografia ha parzialmente imputato questa sua scelta operativa rigorosa alla partecipazione della pittrice al cosiddetto gruppo Como, una compagine di artisti e intellettuali che vivevano o frequentavano spesso il capoluogo lariano e qui lavoravano allo scopo di modernizzare e aggiornare, a un livello internazionale, non solo il loro contesto culturale e artistico di appartenenza, ma anche, e forse soprattutto, quello dell'intero Paese. È ben noto, infatti, che la città di Como aveva radunato, dall'inizio degli anni Trenta in avanti, figure intellettuali cruciali come quelle degli architetti Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri e Cesare Cattaneo, e degli artisti visivi Manlio Rho, Mario Radice, Aldo Galli, cui si avvicinarono, pur con qualche discriminazione di genere, anche alcune figure femminili, come Carla Badiali, Carla Prina e Cordelia Cattaneo[8].

Lo scambio creativo avviato con questi colleghi e la consultazione continua di pubblicazioni a stampa incentrate sui linguaggi artistici delle avanguardie europee stimolarono Badiali a sviluppare riflessioni pittoriche slegate da obbiettivi di documentazione o narrazione della realtà e pertanto libere di indagare dinamiche di ordine puramente estetico, e cioè compositive e coloristiche[9]. In questa sua ricerca di astrazione autoreferenziale, la pittrice – distaccandosi dai modi di procedere di molti suoi coetanei, italiani ma non solo – decideva però

di non piegare la propria pittura a regole operative e sistemi rigidi e prescrittivi, ma preferiva procedere per composizioni sempre diverse, sviluppate eventualmente per serie e periodi, e improntate su un'eguale importanza di linee curve e spezzate, ma anche delle tinte adottate[10].

Già dalle prime prove astratte Badiali dimostrò dunque una certa autonomia linguistica rispetto all'influenza di altri esponenti della cultura astratta comasca quali Radice e Rho; in aggiunta, la pittrice comprovava un'importante apertura a sollecitazioni più ampie. Badiali, insomma, pur affondando innegabilmente le proprie radici culturali nel bacino di sviluppo di un ben noto modello architettonico razionalista, non trascurava, in egual misura, riferimenti tardo futuristi e tardo cubisti, e palesava anche una certa dimestichezza con le campionature di altre tendenze astratte di respiro più europeo.

Dopo la serie di studi alla base di una delle prime sperimentazioni astratte di Badiali – quella *Composizione n. 7 (*fig. 1) cui l'artista lavorò assiduamente tra 1932 e 1933 – si giungeva così, già nel biennio 1934-1935, a una ricerca autoreferenziale rigorosissima. In tele come *Composizione n. 10* (fig. 2) la superficie pittorica era infatti tutta organizzata intorno a una libera ma calibrata gestione di tinte innovative e raffinate, affiancate tra loro per mezzo di elementi prevalentemente curvilinei. Alla fine del decennio venivano poi realizzati lavori come *Composizione n. 128* (1939-1940; fig. 3): una prova di astrazione ancor più rigorosa in cui le varie partiture di tela, qui più rigidamente geometriche, erano sottoposte in maniera sempre più strutturale alla grammatica complessiva dell'insieme pittorico che le conteneva.



Fig. 1: Carla Badiali, *Studio per composizione n. 7*, 1932-1933, matita, china e tempera su carta, cm 17x12.6, collezione eredi dell'artista.



Fig. 2: Carla Badiali, *Composizione n. 10*, 1934-1935, tempera su cartone telato, cm 60x50, Appiano Gentile, collezione privata.

Stabilita, sinteticamente ma in maniera indiscutibile, l'assoluta qualità e l'impressionante tempismo della pittura astratta di Badiali pare dunque ancor più incomprensibile, se non appunto in una chiave di discriminazione di genere, l'assenza dell'artista dai momenti espositivi fondativi del cosiddetto Gruppo Como, quali la storica *Mostra di pittura moderna italiana*, che fu organizzata nel 1936, su iniziativa di Alberto Sartoris, proprio alla Villa Olmo di Como, e vide la parteci-

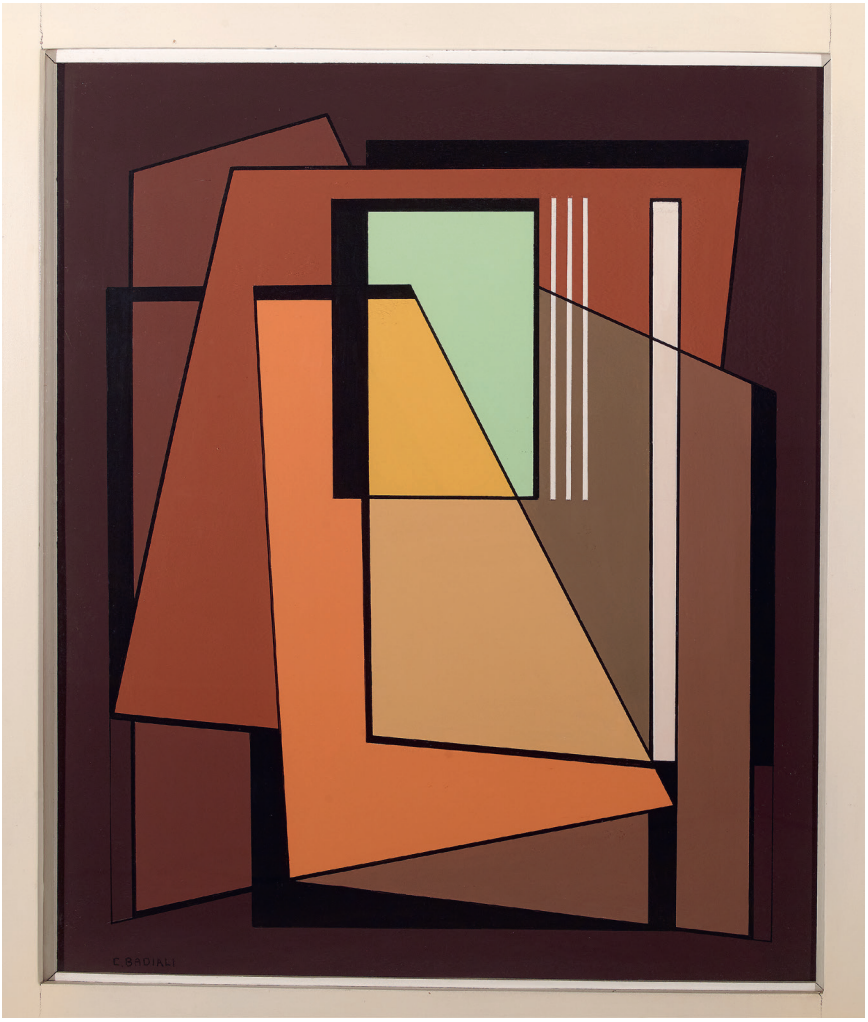


Fig. 3: Carla Badiali, *Composizione n. 128*, 1939-1940, tempera su cartone, cm 53x47, Milano, Museo del Novecento (© Comune di Milano – Tutti i diritti riservati).

pazione, tra gli altri nomi, di Radice e Rho, ma non quella di Badiali[11]. A questo proposito è infatti la stessa, veramente anomala, storia espositiva di Badiali, puntualmente ricostruita da Luigi Cavadini,[12] a dimostrare quanto anticipato. Il *curriculum* artistico della pittrice risulta infatti veramente inusuale perché testimonia la circostanza per la quale opere di altissima qualità come quelle appena discusse non vennero esposte in nessuna occasione, né collettiva né personale,

fino al 1941; in aggiunta Badiali non si vide organizzata una mostra personale fino al 1961, quando aveva oramai ben cinquantaquattro anni. L'anomalia di un simile percorso è poi ulteriormente confermata dalla mancanza di quella tradizionale gradualità che caratterizza normalmente il *curriculum* espositivo di un'artista esordiente: le prime occasioni di inclusione di opere di Badiali in mostra coincisero infatti curiosamente – e a riprova dell'altissima qualità della produzione pittorica dell'artista – con alcuni degli appuntamenti nazionali di punta del periodo, come la *III Mostra del Sindacato Nazionale delle Belle Arti* – tenutasi al Palazzo dell'Arte di Milano tra il maggio e il luglio 1941 – e la Biennale di Venezia del 1942, dove l'artista espose tre sue opere proprio all'interno del Padiglione del Futurismo italiano, di cui era commissario ordinatore Filippo Tommaso Marinetti[13].

Furono infatti proprio l'adesione di Badiali, insieme ad altri esponenti del gruppo Como, al gruppo Valori Primordiali nel 1938 e la firma del *Manifesto del gruppo primordiali futuristi Sant'Elia* nel 1941[14] a cambiare in maniera decisiva il corso della carriera espositiva dell'artista. È infatti importante tenere a mente come il Futurismo avesse rappresentato, nei fatti, il movimento artistico di inizio Novecento più inclusivo per le donne, soprattutto in Italia[15]. A questo proposito non stupisce dunque che l'alleanza stretta dai comaschi con la cerchia marinettiana abbia portato immediati benefici alle rappresentanti femminili del gruppo Como, che ottennero finalmente la possibilità di prendere parte anche alle iniziative pubbliche ed espositive della loro compagine di appartenenza, uscendo infine dal loro isolamento operativo.

In Italia il fenomeno del Futurismo ha infatti rappresentato un'occasione di rottura di molte convenzioni borghesi, con una propensione al sovvertimento dell'ordine sociale precostituito di cui si avvantaggiarono anche molte artiste donne[16]. Se è infatti noto che il *Manifesto del Futurismo*, scritto da Marinetti nel 1909 per lanciare il suo nuovo movimento, inneggiava al disprezzo delle donne e all'antifemminismo, come hanno ben dimostrato molti studi dedicati alla relazione Futurismo-femminismo – tra cui risultano imprescindibili quelli condotti da Lucia Re e Claudia Salaris – quest'avanguardia italiana ha in realtà impostato, in diverse occasioni, un'importante riflessione sulla questione di genere e su temi di emancipazione e libertà femminile, a partire ad esempio dai manifesti prodotti da Valentine de Saint-Point

nel 1912 e nel 1913[17]. Questi testi, concepiti proprio in risposta ai proclama misogini del Marinetti del 1909, rifiutavano l'essenzialismo biologico che divideva l'umanità in due gruppi sulla base di una semplice differenza corporea e sottolineavano come i principi patriarcali rappresentassero, di fatto, convenzioni borghesi che i futuristi avrebbero dovuto coerentemente rigettare.

In questa medesima direzione andavano poi molti scritti apparsi nella rubrica *Donne – Amore – Bellezza*, che ha animato le pagine della rivista "L'Italia Futurista" nel 1917. Qui erano stati infatti raccolti alcuni articoli di dibattito concepiti da futuristi e futuriste in risposta alla pubblicazione, ancora altamente misogina, del volumetto di Marinetti *Come si seducono le donne* (1917) [18]. A questa rubrica parteciparono, tra gli altri nomi, Enif Robert, Maria Ginanni e Rosa Rosà. Quest'ultima, in particolare, portò avanti una strenua critica a un certo modo di essere donna, sintetizzato nella formula marinettiana della *pupattola snob* svenevole ed erotomane, e promosse invece lo sviluppo di una figura femminile più moderna e forte, possibilmente consapevole di vivere sulla soglia di importanti rivoluzioni politiche e sociali. A tal proposito, dunque, nel suo articolo del 17 ottobre 1917 *Le donne del posdomani*, Rosà trattava esplicitamente il tema della liberazione femminile, mettendo in discussione i tradizionali ruoli di moglie e madre[19].

Un altro momento fondamentale di questa storia è poi rappresentato dal *Manifesto del partito politico futurista*, scritto da Marinetti e pubblicato sulle pagine de "L'Italia futurista" l'11 febbraio 1918[20]. In questo testo – da molti storiografi collegato a successivi sviluppi fascisti – l'autore proponeva la fondazione di un vero e proprio partito politico di matrice futurista e tra i punti trattati veniva esplicitamente affrontata anche la questione femminile attraverso la proposta di mozioni fortemente emancipazioniste, come quella del suffragio universale.

A questo proposito è importante poi ricordare anche l'articolo di Emilio Settimelli *Il futurismo e la donna. Il disprezzo della donna*, pubblicato su "Roma futurista" nel settembre 1918, in cui la questione femminista era definitivamente inclusa tra gli interessi futuristi. In questo scritto si affermava infatti che l'importante contributo dato dalle donne alla prima guerra mondiale doveva rappresentare la giusta spinta per la nascita di un movimento femminista italiano,

che doveva essere appoggiato *in primis* proprio dai futuristi. Settimelli scriveva infatti «noi futuristi, nemici di tutte le prigioni, siamo propugnatori della eguaglianza di diritti per gli uomini e le donne. Riconosciamo alla donna fortissime qualità d'intelligenza, di carattere e di energia» e «non possiamo assolutamente approvare lo stato di servitù sociale in cui si trova»[21]. In questa medesima sede era poi giustificato il disprezzo futurista marinettiano per le donne, da intendersi, secondo Settimelli, come rifiuto di quella peculiare concezione della donna legata al femminino e al sentimentalismo.

Alla luce di questo progresso di pensiero sulla questione femminile, il Futurismo finì dunque per configurarsi come un movimento aperto a molte esponenti donne, come Benedetta, Regina, Alma Fidora, Marisa Mori, giusto per citare i nomi di alcune artiste visive. Queste figure furono infatti coinvolte nel movimento in maniera diretta, non solo attraverso l'esposizione della propria ricerca in importanti mostre e rassegne, ma anche con la partecipazione, in prima persona, alla formulazione delle linee teoriche del gruppo. Come ha ben dimostrato Lucia Re, infatti, era stato proprio il *Manifesto tecnico della pittura futurista* del 1910 a presentare inaspettate ricadute femministe[22]. L'invettiva contro il nudo in pittura, ritenuto noioso e passatista, aveva ad esempio spazzato via quell'attitudine storica dell'arte nei confronti della donna, interpretata come puro oggetto immobile e come tradizionale luogo dello sguardo maschile. Parimenti una certa esaltazione iconoclasta per paradigmi quali l'intuizione, il primordialismo, la materialità e la sessualità aveva agito come strumento di abbattimento di strutture culturali millenarie anche nella direzione di una liberazione della creatività in chiave femminile.

L'abolizione del nudo, affiancata alla possibilità della proposta di uno sguardo femminile, avevano pertanto rappresentato un modo per smantellare alcuni dei principali codici estetici e visivi della cultura patriarcale occidentale e queste erano le medesime basi su cui poggiava l'alleanza tra i futuristi e gli astrattisti del Gruppo Como, sul finire degli anni Trenta: alleanza che permise finalmente ad artiste del calibro di Carla Badiali di assumere il ruolo di protagoniste che tanto meritavano.

Note

[1] Giorgia Gastaldon è ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. In precedenza, ha ricoperto lo stesso ruolo presso l'Università degli Studi dell'Insubria e ha lavorato come post-doc all'Università di Udine, alla Bibliotheca Hertziana di Roma, alla Fondazione Ragghianti di Lucca. Ha collaborato con diverse istituzioni, anche internazionali, quali la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura italiano, la SMFA at Tufts University di Boston, Magazzino Italian Art di Cold Spring, lo Stanford Humanities Center, l'Università dell'Aquila, Casa Cavazzini - Museo d'arte contemporanea di Udine. Lavora anche come curatrice di arte contemporanea e ha tra le altre cose co-curato la mostra *Accardi. Contesti* al Museo del Novecento di Milano e *Unica. Sei storie di artiste italiane* allo Spazio Ilisso di Nuoro. Ha all'attivo diverse pubblicazioni scientifiche quali saggi, articoli e monografie dedicati alla ricezione dell'arte americana in Italia, al ruolo dalle riviste nell'aggiornamento degli artisti, alla critica d'arte italiana, all'arte delle donne.

[2] Il presente testo è il frutto del lavoro svolto nell'ambito delle mie attività di ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi dell'Insubria. Per l'importante scambio scientifico e la disponibilità dimostrata nei miei confronti ci tengo a ringraziare Paolo Bolpagni, Luigi Cavadini, Maria Grazia Messina ed Elisabetta Patelli. Uno speciale ringraziamento va poi ai curatori di questo volume: Laura Facchin e Massimiliano Ferrario.

[3] Le più aggiornate e complete informazioni sulla vita di Carla Badiali sono contenute in *Carla Badiali. Disegnare il tessuto*, a cura di M. Rosina–C. Francina, catalogo della mostra, Como 2007; L. Cavadini, *Carla Badiali. Catalogo generale*, Cinisello Balsamo 2006; L. Cavadini, *Astrattismo storico comasco*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2024.

[4] Appena diplomata l'artista lavorò per Gualdo Porro e lo studio Balbis e Bari, tra i più prestigiosi di Como. Nell'ambito delle attività del suo studio collaborò con la Tessitura Lambrugo e con diverse seterie comasche (Bernasconi, Bianchi, Boselli, Clerici Tessuti, Costa, Fisac, Ones, Ratti, Serica Comense, Verga), ricevendo commissioni anche da realtà internazionali, quali il Cotonificio Legler, Givenchy, Pierre Balmain. Su questi temi si veda, in particolare, M. Rosina, *Carla Badiali, l'altra metà*, in *Carla Badiali. Disegnare il tessuto*, a cura di M. Rosina–C. Francina, catalogo della mostra, Como 2007, pp. 31-42.

[5] Si veda, tra gli altri: P. Wilson, *Italiane. Biografia del Novecento*, Bari 2011, pp. 120-130.

[6] Ho discusso di questi temi anche in G. Gastaldon, *Gli anni Trenta e Quaranta di Carla Badiali. Una storia di resistenza*, in *Unica. Sei storie di artiste italiane*, a cura di M. G. Messina–A. M. Montaldo–G. Gastaldon, catalogo della mostra, Nuoro 2024, Nuoro 2024, pp. 11-32.

[7] Cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013 e A. Del Puppo, *Arte Contemporanea. Tra le due guerre*, Roma 2021, pp. 91-114.

[8] La letteratura secondaria dedicata alle possibilità e ai modi di definizione di un vero e proprio gruppo Como è piuttosto vasta e prende avvio soprattutto dalle riflessioni di Luciano Caramel (cfr. *in primis* L. Caramel, *Scritti sull'astrattismo in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Tedeschi–E. Di Raddo–K. McManus, Milano 2021). Al di là di queste questioni, l'esistenza a Como di una compagine «a "geometria variabile" secondo i momenti, gli umori, le esigenze, […] i luoghi», costituita da figure intellettuali che sul finire degli anni Venti si incontravano principalmente negli studi di Giuseppe Terragni e Manlio Rho con l'obbiettivo di «cambiare l'arte, la città, la vita» pare evidente e indiscutibile (cfr. F. Cani, *Per Carla Badiali*, in *Carla Badiali. Disegnare il tessuto*, a cura di M. Rosina-C. Francina, catalogo della mostra, Como 2007, Como 2007, p. 24). Nella fattispecie, si concorda qui con l'idea di Luigi Cavadini, che ritiene che la definizione di "gruppo Como", utilizzata per indicare gli astrattisti storicamente attivi in città, vada «assunta esclusivamente per indicare la provenienza e il luogo di attività di questi artisti (per distinguerli dal gruppo milanese) e non certo nella logica di un gruppo attivo come tale, con modalità operative e di azione comuni», in L. Cavadini, *Carla Badiali, cit.*, pp. 12-13.

[9] Si possono qui ricordare, come semplice esempio, i bollettini della galleria Il Milione di Milano, ancora oggi presenti nell'archivio della pittrice.

[10] L. Cavadini, *Carla Badiali, cit.*, p. 14.

[11] *Mostra di pittura moderna italiana*, catalogo della mostra, Como 1936.

[12] L. Cavadini, *Carla Badiali, cit.*, pp. 213-215.

[13] Cfr. *III Mostra del Sindacato Nazionale delle Belle Arti*, catalogo della mostra, Milano 1941, p. 104; e *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1942, p. 234.

[14] Il manifesto fu pubblicato il 15 ottobre 1941 su «L'Ambrosiano» a firma di Filippo Tommaso Marinetti, Franco Ciliberti, Benedetta Cappa, Carla Badiali, Cesare Cattaneo, Osvaldo Licini, Pietro Lingeri, Augusto Magnaghi, Marcello Nizzoli, Enrico Prampolini, Mario Radice, Manlio Rho e Mario Terzaghi, cfr. E. Di Raddo, *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista «Valori Primordiali»*, in «Piano b. Arti e culture visive», 3, 2018, 1, pp. 106-123. Su questi fenomeni si veda anche *Eadem*, *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Sesto San Giovanni (Milano) 2020. Secondo la storiografia, la collaborazione tra gli artisti di Como e Marinetti è imputabile alla mediazione di Alberto Sartoris e Franco Ciliberti, cfr. L. Caramel, *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940*, catalogo della mostra, Modena 1969, pp. 7-34, in *Idem*, *Scritti sull'astrattismo, cit.*, pp. 14-42.

[15] C. Salaris, *Le donne futuriste nel periodo tra guerra e dopoguerra*, in *La grande guerra*, a cura di D. Leoni–C. Zadra, Bologna 1986, pp. 307-329.

[16] Su queste questioni si vedano, in particolare, gli studi di Lucia Re, come ad esempio L. Re, *Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman*, in «The European Legacy: Towards New Paradigms. Journal of the International Society for the Study of European Ideas», 14, 7, 2009, pp. 799-819; *Eadem*, *Women,*

Sexuality, Politics, and the Body in Futurist Avant-Garde during the Great War, in *Modernism and the Avant-garde Body in Spain and Italy*, a cura di N. Fernandez-Medina–M. Truglio, New York 2016, pp. 175-209.

17 V. de Saint-Point, *Manifesto della Donna futurista. Risposta a F.T. Marinetti*, Milano 1912; Valentine de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria*, Milano 1913, ora consultabili a questo link: https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/?_sfm_mf_archfut_autore=de%20Saint-Pont%20V (consultato il 27 giugno 2024).

18 F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze 1917.

19 R. Rosà, *Le donne del posdomani*, in «L'Italia futurista», 18-17 giugno 1917.

20 F.T. Marinetti, *Manifesto del Partito Politico Futurista*, in «L'Italia futurista», 39, 11 febbraio 1918. Qui si leggeva: «5. Abolizione dell'autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione graduale del matrimonio per l'avvento graduale del libero amore e del figlio di Stato. 6. Partecipazione uguale di tutti i cittadini italiani al Governo. Suffragio universale eguale e diretto a tutti i cittadini uomini e donne. […] 7. […] Parificazione del lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili. Leggi eque nel contratto di lavoro individuale e collettivo».

21 E. Settimelli, *Il futurismo e la donna. Il disprezzo della donna*, in «Roma futurista», I, 30 settembre 1918.

22 L. Re, *Mina Loy, cit.*, pp. 800-803.

"THE JOB" (LE DONNE LAVORANO): PRODUZIONE, RIVENDICAZIONE, CREATIVITÀ AL FEMMINILE NELL'INDUSTRIA SERICA A COMO TRA VENTENNIO E DOPOGUERRA

Alessandra Casati[1]

In Italy, women initially entered the labour market predominantly in textile processing, contributing to the small-scale domestic economy. Only subsequently did they become fully engaged in the production of finished and semi-finished goods; a notable example being the 'borsaline', the female workers employed at the renowned Borsalino factory in Alessandria. Over time, women were entrusted with increasingly creative tasks, ranging from piecework embroidery executed in their homes to fabric design, which enabled seamstresses such as Biki, the Fontana sisters, and the founders of the Carosa fashion house to establish themselves professionally.
These women, drawn from diverse social backgrounds, successfully transformed their creativity into a recognized profession, achieving parity with eminent male *couturiers* such as Dior, Givenchy, and Balenciaga. However, unlike the United States—where businesswomen like Norma Gear rose to prominence following the Second World War by distributing synthetic fabrics in the Italian market—no female industrial 'tycoons' emerged in Italy during this period. By contrast, designers such as Carla Badiali and Andrée Brossin de Méré, affiliated with Filande e Tessiture Costa di Como, achieved considerable recognition; their fabrics subsequently influenced *haute couture* houses from Dior to Givenchy and, through advertising, reached female consumers as ultimate arbiters of style.

Keywords: Silk production, Feminism, Fashion design, Carla Badiali, André Brossin de Méré.

Al ruolo femminile nel mondo del lavoro è ispirato un romanzo dello scrittore americano Sinclair Lewis, edito nel 1917[2], il quale si inquadra nel contesto del realismo americano ed è considerato una delle prime dichiarazioni dei diritti delle donne, in particolare nel *business* e nell'imprenditoria, settori che sino ad allora erano prerogativa esclu-

sivamente maschile.

Esso narra della vita della protagonista, Una Golden, divisa tra la forte volontà di affermarsi sul piano professionale e l'esigenza di una appagante realizzazione coniugale ed affettiva. Il romanzo presenta un tipico *happy ending*, in cui la protagonista riesce ad avere successo in entrambi i campi della vita, ma l'autore adombra nella storia di Una il tentativo di rispondere alla domanda se le donne dovessero lavorare fuori dalla casa, ovvero se fosse un diritto delle donne poter ambire ad una vita professionale al di fuori della famiglia. Lewis era lungi da essere un femminista; infatti, se si presta attenzione alla *cover* della prima edizione del romanzo, si ha a subito chiaro a quale target l'editore indirizzasse la lettura di questo *novel*: «*For the woman who works: Her own existence, not told as a pink romance but as a life. For a businessman: The novel which will enable him to understand the puzzling Women who work for him. For the lover of the real thing in literature: An American story demanding the most interested reading and serious discussion*»[3].

La traduzione italiana sarebbe giunta solo nel 1955, a trentotto anni dalla prima edizione americana, con il titolo *Le donne lavorano* e poi *Una donna emancipata*[4], che riporta subito al fulcro centrale del *novel.* Lewis nel suo successivo romanzo *Main street*, edito nel 1920[5], sceglie come protagonista ancora una volta una donna, Carol Milford, che lascia la città dopo aver finito il college a Chicago, per divenire moglie di un medico in un piccolo paese in Minnesota. Questa vita rassicurante diviene sempre più stretta per la protagonista la quale, dopo la separazione dal marito, cominciò a interessarsi di politica ed a lavorare in un'agenzia governativa a Washington. Il romanzo termina con Carol rassegnata a ritornare dal marito nella tanto odiata cittadina, sconfitta, ma non del tutto, perché le esperienze le avevano guadagnato una più solida autoconsapevolezza: «*I do not admit that dishwashing is enough to satisfy all women! I may not have fought the good fight, but I have kept the faith*»[6].

Gli Stati Uniti affrontarono prima dei paesi europei la questione dell'inserimento della donna non solo nelle fabbriche o nelle altre attività produttive, ma anche nel mondo degli affari e di questo si trova appunto traccia nella letteratura. Per rientrare entro i confini dell'Italia, il tema del lavoro femminile, in questi termini, non venne affrontato dagli esponenti del Verismo, che descrivevano una realtà

strettamente rurale. In Italia la donna era usata come forza lavoro, ma non aveva ruolo nel campo degli affari come invece sarebbe avvenuto negli Stati Uniti, sia pure con lentezza, al punto che a partire dagli anni Cinquanta si sarebbe incontrare il termine *tycooness*, femminile di *tycoon* ovvero capitano d'impresa.

Quindi se alle donne di ceti sociali inferiori erano precluse le professioni e ruoli direttivi, alle stesse invece si ricorreva come una notevole forza lavoro da impiegarsi nelle fabbriche, si pensi che nel 1907 il 53% delle operaie in generale era donna, nell'industria tessile ben il 78%[7]. In quest'ultimo settore la donna si affacciò al lavoro in particolare con la fondazione di fabbriche legate alla lavorazione dei tessuti. Del resto, la donna aveva sempre lavorato nel campo tessile nelle imprese a gestione familiare, come era avvenuto a Lione.

Spesso gli imprenditori preferivano impiegare operaie, perché ricevevano compensi inferiori ed erano considerate meno propense allo sciopero[8]. La prima legge che tutela il lavoro delle donne venne approvata il 19 giugno 1902, la cosiddetta legge Carcano, che limitava a 12 ore la giornata lavorativa, vietava i lavori sotterranei per le donne di qualsiasi età e il lavoro notturno per tutti i minorenni; introduceva inoltre il congedo di maternità, nelle quattro settimane successive al parto[9].

La filanda era un luogo dove la donna lavorava attivamente, almeno sino all'avvento del fascismo che riportò la figura femminile alla dimensione di angelo del focolare; si ricordano molte realtà locali come per esempio le "borsaline", ovvero le operaie di Borsalino ad Alessandria (1857)[10], così come nel territorio della Brianza numerose filande vedevano le donne come forza lavoro principale. Nell'ambito della produzione tessile la donna poteva anche solo compartecipare alla piccola economia domestica ad esempio nell'allevamento del baco da seta, la cui vendita si concretizzava nel "denaro della donna", e solo successivamente entra a pieno titolo nella produzione di lavorati e semilavorati. In alternativa venivano ingaggiate come ricamatrici a cottimo, lavoro che svolgevano nella propria casa e poteva coinvolgere tutti i membri femminili del nucleo familiare.

La fine della prima guerra mondiale condusse però all'esclusione delle donne dalle fabbriche, che durante il conflitto erano impiegate anche per l'industria pesante, poiché non c'era lavoro e l'economia ristagnava. Nel ventennio fascista una serie di leggi discriminatorie

prevedeva il divieto di insegnare determinate discipline nelle scuole, l'abbassamento del salario che veniva dimezzato rispetto a quello degli uomini, infine la limitazione al 10% del personale femminile negli impieghi pubblici e privati; queste disposizioni erano accompagnate da leggi protettive, come quelle già citate sulla maternità[11].

Se le donne in Italia furono usate come forza lavoro, esse non si affermarono negli ambiti degli affari, ma uno statuto che gli veniva riconosciuto sin dall'Ottocento era quello della creatività, nello specifico nell'ambito dell'ideazione grafica (ancora non si può parlare di *design*), che andava dal ricamo al disegno su o per il tessuto. Lo si vede per esempio in una inserzione pubblicitaria del 1899 per la ditta di filati dei *Fratelli Nava* di Milano, dove si vede una donna intenta a ricamare un tessuto, ispirandosi a composizioni floreali (fig. 1)[12]. Si tratta, ad ogni buon conto, di un'immagine oleografica ed idealizzata del lavoro femminile. Infatti, il lavoro a domicilio era comunque insufficiente per garantire alla donna e alla sua famiglia un'esistenza dignitosa, come rappresenta Gerolamo Induno nella *Filatrice* (1863, Genova, Galleria d'Arte Moderna), raffigurata con espressione sconsolata in una stanza squallida dalle pareti annerite.



Fig. 1: *Fratelli Nava*, inserzione pubblicitaria, in *Catalogo Illustrato dell'Esposizione Voltiana di Como*, Como 1899 (ASCo, Camera di Commercio di Como, 343).

In un momento tra le due guerre dove timidamente cominciava ad affacciarsi la moda italiana, alle donne che lavoravano a casa come cucitrici, filatrici, ricamatrici, legatrici, fabbricanti di giocattoli, addette alla lavorazione di trine, pizzi, merletti, succedettero le loro nipoti, che si affermavano come sarte e modiste, come le sorelle Fontana, Elvira Leonardi Bouyeure *alias* Biki, e le fondatrici della casa di moda Carosa[13]. Si trattava di donne di diversa estrazione sociale e dal diverso percorso professionale: le sorelle Fontana per esempio, dopo aver appreso il mestiere presso il laboratorio della madre, perfezionarono la loro formazione presso altre sartorie romane come Zucca e Battilocchi[14]; l'anima di Carosa era invece la principessa romana Giovanna Caracciolo Ginetti, che aveva fatto della sua creatività un mestiere accettato e parificato a quello dei grandi *couturiers* internazionali come Christian Dior, Hubert de Givenchy e Cristóbal Balenciaga.

Tuttavia, in Italia negli anni del secondo dopoguerra, non si affermarono *tycooness* donne, come l'americana Norma Gear che si era impegnata nella distribuzione dei filati sintetici sul mercato italiano. Di contro le donne si segnalarono invece come sarte o come disegnatrici per tessuto ovvero *designers*, in particolare a Como dove l'industria tessile locale stava vivendo una stagione di affermazione sul mercato internazionale per la qualità dei suoi prodotti[15].

Tra i nomi che si impongono in questo campo emerge quello di Carla Badiali[16], pittrice astrattista comasca, che alla sua attività artistica affiancò la realizzazione di fantasie per tessuto. È importante ricordare, come dato rilevante anche dal punto di vista critico, che questi due aspetti della sua vita professionale, la pittura da un lato e il *design* per l'industria tessile dall'altro, non si incontrarono mai: infatti nei suoi disegni per tessuto non è possibile riconoscere un riferimento o un riflesso delle sue opere come pittrice. Per Badiali il disegno per tessuto era un "impiego", che la vedeva impegnata anche come imprenditrice con l'apertura di uno studio, e le permetteva di sostenersi economicamente. D'altro canto, Badiali aveva un *background* formativo nel settore tessile, poiché era stata alunna del Regio Istituto del Setificio di Como dal 1923 al 1926[17].

Dai disegni che noi possediamo si evince che nel disegno per tessuto Badiali seguiva con attenzione la moda e il gusto del momento, come indicano i rapporti a piccoli fiori o disegni minuti che realizzò mentre era impiegata presso lo studio, di Gualdo Porro[18], oppure

quelli che elaborò per la ditta Lambrugo di Montano Lucino tra le due guerre. Le fantasie floreali su fondo per lo più scuro, molto in voga nel periodo, erano pensate per l'abbigliamento e quindi dovevano essere leggibili da più punti di vista e con una attenta distribuzione degli elementi decorativi all'interno del rapporto di stampa[19]. Il dopoguerra per lo studio Badiali avrebbe rappresentato un momento di grande fortuna che seguiva l'espansione industriale del settore, che per altro l'avrebbero condotta a realizzare opere per le imprese sia locali sia straniere. Alla metà degli anni Cinquanta le sue fantasie per il Cotonificio Legler di Ponte San Pietro (Bergamo)[20] furono scelte da Hubert de Givenchy[21], il quale però non aveva l'esclusiva sui disegni. Essi proponevano motivi a *trompe-l'oeil* in voga dai primi anni Cinquanta, tra le quali si segnala la collezione di Givenchy *Sabrina* del 1955, ispirata all'omonimo film che aveva come protagonista Audrey Hepburn, musa dello stilista[22]. I modelli *Sabrina* furono realizzati con tessuti recanti fantasie di Badiali, in particolare quella a nastri ripiegati e passanti[23]. Un'altra serie di fantasie per tessuto utilizzate da Givenchy e ideate da Badiali risale al 1956, *Bonbons*, realizzate dal cotonificio Legler ed usate per la Collezione *Sabrina* di quello stesso anno. Esse proponevano motivi animati da caramelle dai colori accesi, su fondo bianco a costituire un *pattern* decorativo di grande evidenza ed effetto visivo[24].

Un'altra artista-designer che fece del disegno su tessuto un'occasione di affermazione professionale è la svizzera Andrée Brossin de Méré[25], molto apprezzata all'estero, soprattutto a Parigi, che in quegli anni deteneva un primato indiscusso nel campo della moda femminile. Sia Badiali sia Brossin furono attive per una storica impresa comasca, le Filande e Tessiture Costa, ma anche per altre aziende del territorio. Anche madame Brossin incarnò la doppia figura di *designer* e imprenditrice, riuscendo nel periodo tra le due guerre ad avere per prima incarichi negli Stati Uniti per American Viscosa Corporation e a Londra per Celanese, industrie specializzate nello sviluppo di nuove fibre tessili artificiali. Inoltre, durante il secondo conflitto mondiale venne incaricata dal Boureau d'Expansion Suisse di lanciare i tessuti prodotti in patria sul mercato della moda di Parigi. Fu proprio grazie a questo incarico che madame Brossin ebbe l'occasione di venire in contatto con i grandi *couturiers* del momento, come Dior, Balenciaga, Givenchy, Patou guadagnando grande credito come *designer* specializzata nel

disegno per tessuto[26]. Nel 1951 i suoi motivi *Papillons* vennero usati da Dior per la collezione primaverile ed il suo nome acquisì una certa fama per mezzo delle inserzioni pubblicitarie delle riviste di moda, raggiungendo così anche gli imprenditori comaschi bisognosi di rilancio dopo il conflitto mondiale. Infatti, nello stesso anno, la designer svizzera firmò un prestigioso contratto con *Comecouture* o *Groupe de Como*[27], consorzio di aziende comasche riunitesi nel dopoguerra per rilanciare la produzione locale allargandosi al mercato internazionale mediante l'utilizzo di tessuti nuovi e misti brevettati negli Stati Uniti o avvalendosi di *designers* à la page che proponessero fantasie originali appetibili anche presso i maestri dell'*haute couture*. A questo scopo Brossin fu individuata come figura in grado di proiettare i produttori comaschi su un piano internazionale, affrancandosi dai circuiti protezionistici entro cui li avevano confinati le politiche di regime, come la moda autarchica con tanto di patente d'oro a quei prodotti interamente prodotti dentro i confini nazionali[28].

Tra i primi lavori della Brossin troviamo la serie *Bègonias*, realizzata per le Filande e Tessiture Costa, che Dior utilizzò nella collezione primavera-estate del 1952[29]. In questo caso il *couturier* parigino fece realizzare dalle Filande Costa una serie di varianti della fantasia floreale *Bègonias*, diversificando cromia, disegno e fondo di stampa, tanto che su alcune varianti di colore la *maison* impose l'esclusiva (nn. 2221, 2222, 2224, 2225, 2236, 2238)[30]. Ancora oggi esse sono di proprietà di Dior che in anni recenti, sotto la guida della direttrice creativa Maria Grazia Chiuri[31], li ha riutilizzati in una nuova collezione con rivisitazione dello schema cromatico[32].

Un'osservazione a questo punto del discorso corre d'obbligo. Infatti, se si sfogliano le riviste di moda degli anni Cinquanta si può osservare che, rispetto ad oggi, spesso le fabbriche tessili offrivano non solo il tessuto, ma anche i disegni e le fantasie. I *couturier* disegnavano i modelli degli abiti e sceglievano le fantasie sfogliando i campionari che venivano messi a loro disposizione dalle case di produzione dei tessili, commissionando in alcuni casi varianti o avanzando richieste di personalizzazione. Non è insolito, scorrendo la pubblicistica dell'epoca, nelle inserzioni su *Vogue*, *Elle*, *Novità*, per citare le più note, di leggere che il modello dell'abito era di uno stilista e il tessuto di uno specifico produttore; dei tessuti stampati inoltre veniva quasi sempre ricordato anche il *designer*. Ciò avveniva poiché i costi

delle inserzioni venivano suddivisi tra la casa di moda proprietaria del modello e le ditte che avevano prodotto i tessuti e concesso in uso i disegni di cui in alcuni casi detenevano i diritti. Il sistema rispondeva a esigenze di *marketing* piuttosto comprensibili, ma garantiva anche – sul piano strettamente creativo – un grande risalto anche alle figure dei disegnatori che venivano apprezzati quanto i *couturiers*.

Le fantasie elaborate per le sete e i tessuti delle Filande e Tessiture Costa da Brossin furono scelte dal giovane stilista Hubert de Givenchy per la sua collezione del 1953, appena prima della collaborazione tra il *couturier*, il cotonificio Legler e la Badiali che giunse solo dopo il successo del film *Sabrina* nel 1954[33].

La Brossin propose ai produttori comaschi fantasie cosiddette a *trompe-l'oeil* che dettarono la moda dei primi anni Cinquanta, che condussero ad abbandonare le fantasie costituite da piccoli fiori o simboli molto diffuse negli anni Venti e Trenta. Rimangono iconiche le fantasie di Brossin come quelle vegetali *Les ananas*, *Ecosse*, *Les raisins*, *Melons*, *Prunes et amandes*, *Les Mures*, *Zeste*, tutte impiegate nella collezione primavera-estate 1953 di Givenchy[34] (fig. 2), oppure *Les coquillages*, che seguivano il filone dal vero ispirato alla natura[35], nonché motivi più visionari come *Occhi* e *Ortensie*, che si possono attribuire alla sua mano e che si trovano presso l'archivio Costa[36].

L'iter creativo che seguiva Andrée Brossin è ben restituibile dalla documentazione a nostra disposizione: in primo luogo ella cercava delle *references*, che potevano essere foto o ritagli di giornale, su queste imprimeva dei tagli o che combinava con altre immagini, in un processo di giustapposizione e sovrapposizione di figure, arrivando a realizzare veri e propri *collages*. Questi erano all'origine dell'idea di base da cui veniva tratto un disegno; infine, si definiva il rapporto e di elaboravano le diverse varianti colore (fig. 3)[37].

La creatività di questa *designer*, capace di ispirare anche i grandi stilisti parigini, è provata sin dalle sue prime collaborazioni con le Filande Costa; si segnala il caso della serie dedicata alle pellicce, *Visons e Chats* (autunno-inverno 1952-1953)[38]. Anche in questo caso madame Brossin propose il tema del *trompe-l'oeil*, disegnando pellicce di visone a spina di pesce o distese di gatti di cui si distinguono solo le teste. Per queste aveva inviato a Como una serie di immagini che riprendevano pellicce di visone che aveva composto a ricreare una fantasia, a treccia o spiga. A dare esecuzione ai progetti visivi di madame



Fig. 2: *Les nouveaux trompe-l'oeil*, in "Elle", marzo 1954 (ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, Rassegna stampa).

Brossin e suo referente a Como fu Manlio Rho, astrattista comasco, il cui ingaggio in questa fase della progettazione ed esecuzione del modello è riprova dell'investimento che le Filande Costa stavano facendo sul piano creativo e qualitativo. Brossin aveva sempre l'ultima parola sulla prova finale e si esprimeva a volte anche duramente sui disegni che le venivano inviati[39].

Tra gli esempi di questa collaborazione di altissimo livello restano alcuni disegni per *foulards* che raffigurano una capigliatura femminile acconciata a trecce, ancora una volta a *trompe-l'oeil*. Sebbene il bozzetto sia conservato nell'archivio degli eredi di Manlio Rho, è accertato che l'idea fosse di madame Brossin per Givenchy come riporta un'inserzione su *Vogue Paris*, aprile 1952[40]. Inoltre, tra le carte-prova delle Tessiture Costa è stato individuato un disegno per *foulards* datato 1955 con un motivo a due grossi nastri di *gros grain* che si intersecano; esso dimostra, con buona probabilità, come Brossin e Badiali conoscessero l'operato l'una dell'altra, condividendo un comune spazio professionale. Infatti, le fantasie a nastri e fiocchi erano già state realizzati dalla Badiali nello stesso anno per la collezione *Sabrina*[41].



Fig. 3: *Lustre*, Modelli Givenchy e tessuto Brossin du Méré (ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, Rassegna stampa).

Per l'impiego del *collage* e della fotografia, Margherita Rosina ha ipotizzato che André Brossin conoscesse l'opera del fotografo Edward Steichen, per gli evidenti richiami nel taglio delle fotografie, come le serie floreali che sono richiamate nei *trompe-l'oeil* della disegnatrice svizzera[42]. Anche Carla Badiali, successivamente nel 1955, per il cotonificio Legler e per *Sabrina* di Givenchy, utilizzò la fotografia per la serie *Bonbons* e *Nastri.* Un discorso diverso riguarda i *collages* che Badiali sperimentò alla fine degli anni Cinquanta, con esiti ben diversi da quelli di Brossin, proponendo solo giustapposizioni di elementi[43] e non intersezioni di immagini come aveva fatto la *designer* svizzera nella serie *Bicchieri.*[44]

Madame Brossin, in questo itinerario, è una figura che rappresenta il processo di affermazione della donna nel iter produttivo e creativo dell'industria tessile. Si tratta di un percorso che si può misurare se mettiamo a confronto il ritratto fotografico della designer (fig. 4), *Andrée Brossin de Méré in Her Studio* realizzato della fotografa Sabine Weiss[45], apparso sulle pagine di *Vogue* nell'agosto 1967, che rappresenta l'immagine "ufficiale" di madame Brossin, con la rappresentazione tradizionale di una disegnatrice di tessuti contenuto in una inserzione pubblicitaria del 1899[46]. Dalle pagine di *Vogue* Andrèe Brossin de Merè esprime con

gioiosa sfrontatezza tutta la consapevolezza del suo acquisito *status* come designer e come creativa, che nulla aveva più a condividere con l'immagine oleografica (fig. 1), idealizzata e accomodante del lavoro femminile alla fine del secolo precedente.



Fig. 4: S. Weiss, *Andrée Brossin de Méré in Her Studio*, in "Vogue", agosto 1967.

Note

[1] Alessandra Casati è ricercatrice in Museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università degli Studi dell'Insubria. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla cultura artistica di età barocca. Si è inoltre occupata di storia della critica d'arte del Novecento, in particolare della fortuna e della ricezione in età contemporanea di Caravaggio attraverso le esposizioni, di questioni metodologiche dell'attribuzionismo, di valorizzazione del patrimonio museale. Ha pubblicato le seguenti monografie: *Caravaggio tra naturalismo e realismo. Un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951* (Milano 2020), *Il dono alla patria. Ercole Ferrata, il Crocifisso eburneo di Pellio Intelvi e la tradizione ferratesca in Lombardia* (Pisa 2020), *Scultura lignea e policroma in Lombardia tra Sei e Settecento. Maestri, botteghe, percorsi e tipologie* (Pisa 2021).

Questa pubblicazione è realizzata nell'ambito del progetto NODES, finanziato dal MUR sui fondi M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU (Grant agreement no. ECS00000036)



[2] S. Lewis, *The Job*, New York 1917. Sulla cover di questa edizione si legge: «Perhaps the first novel to give the REAL, day-by-day life of woman on the job, in world of offices-and in love».

[3] *Ibidem*. Il romanzo è edito da Harper&Brothers.

[4] S. Lewis, *Le donne lavorano*, Milano 1955; *Idem*, *Una donna emancipata*, Roma 1970.

[5] *Idem*, *Main Street*, New York 1920.

[6] *Ibidem, chapter 39*, p. 450.

[7] All'interno di una vasta bibliografia si vedano almeno *I luoghi della partecipazione. Una ricerca su donne, lavoro e politica*, a cura di F. Vitali, Milano 2009; V. Maher, *Tenere le fila. Sarte, sartine e cambiamento sociale, 1860-1960*, Torino 2007; L. Savelli, *Il lavoro femminile. Lo sviluppo economico in Italia*, Firenze 2009.

[8] Sarebbe stato poi famoso lo sciopero operaio di Ranica, in provincia di Bergamo, del 1909; A. Cova, *Economia, lavoro e istituzioni nell'Italia del Novecento. Scritti di storia economica*, Milano 2002, p. 15. In generale, sulla situazione nel capoluogo: M.C. Cristofoli, *I tessili milanesi. Le fabbriche, gli industriali, i lavoratori, il sindacato dall'Ottocento agli anni '30*, Milano 1981.

[9] M.V. Ballestrero, *La protezione concessa e l'uguaglianza negata: il lavoro femminile nella legislazione italiana*, in *Il lavoro delle donne*, a cura di A. Groppi, Roma-Bari 1996, p. 446.

[10] L. Lorenzini, *Le Borsaline di Alessandria*, in *Operaie, serve, maestre, impiega-*

te, Atti del Convegno internazionale di studi (Carpi, 6-8 aprile 1990), a cura di P. Nava, Torino 1992, pp. 67-80.

[11] L. Chistè–A. Del Re–E. Forti, *Oltre il lavoro domestico. Il lavoro delle donne tra produzione e riproduzione*, Milano 2020.

[12] L'inserzione compare sulle pagine del *Catalogo Illustrato dell'Esposizione Voltiana di Como*, Como 1899 (Archivio di Stato di Como, d'ora innanzi: ASCo, *Camera di Commercio di Como*, 343).

[13] In generale vedere S. Gnoli, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Roma 2005.

[14] M. Soldi–R. Genoni, *Moda e politica: una prospettiva femminista fra '800 e '900*, Venezia 2019.

[15] A. Casati, *Archivi per l'impresa, archivi per la storia: esplorazioni nel fondo delle Filande e Tessiture Costa dell'Archivio di Stato di Como*, in «Economia Aziendale», XIV, 2023, 4, p. 1420.

[16] *Carla Badiali. Catalogo generale*, a cura di L. Cavadini, Cinisello Balsamo 2006; *Carla Badiali. Disegnare il tessuto,* a cura di M. Rosina–F. Chiara, Como 2007.

[17] *Carla Badiali, disegnare il tessuto, cit.,* p. 44. L'istituto nel 1866 aveva fondato un corso specifico di tessitura serica e pratica; successivamente furono istituiti corsi di disegno e di chimica che seguivano esigenze legati all'imprenditoria del territorio, che molto stava puntando sulla tintoria, quindi sulla grafica e la stampa dei tessuti a fantasia.

[18] *Carla Badiali, disegnare il tessuto, cit.,* p. 49 e segg.

[19] Presso la collezione Ditta A.G. Lambrugo, Montano Lucino, rimane un figurino di mano di Badiali, relativo ad un abito a sirena scollato sulla schiena in seta nera con grandi motivi floreali (1935-1936). Il figurino è utile a capire come potesse vestire quel genere di seta a grandi fiori, di cui sono conservate anche varianti colore (cfr. le schede in *Carla Badiali, disegnare il tessuto, cit.*, pp. 64-65, nn. 47-49).

[20] Su Legler vedere V. Zamagni, *Fredy Legler. Un imprenditore controcorrente (1916-2002)*, Bergamo 2021.

[21] M. Rosina, *Carla Badiali, l'altra metà,* in *Carla Badiali disegnare il tessuto, cit.*, pp. 37-40, 123-159.

[22] Badiali per altro disegnerò anche le grafiche per gli inviti al *défilé* presentato da Mike Bongiorno al Circolo della Stampa a Milano, il 25 marzo del 1955, nel quale sfilarono sessanta modelli della collezione estiva *Sabrina* (cfr. le schede in *Carla Badiali disegnare il tessuto, cit.*, nn. 162-164, pp. 130-131). Gli inviti riprendono un motivo a nastro passante *trompè-l'oeil* con piccoli fiocchi che ben si addicono allo stile che Hapburn aveva portato sul grande schermo, semplice e senza sfarzo. La linearità e pulizia del decoro erano infatti il *leitmotiv* della collezione *print Givenchy* per Legler (cfr. le schede in *Carla Badiali disegnare il tessuto, cit.*, nn. 153-161, pp. 124-129).

[23] Dal materiale d'archivio (Collezione eredi Nahmias, Como) si evince che Badiali faceva realizzare fotografie da cui copiava dal vero, soprattutto per ottenere ombreggiature realistiche e tridimensionalità al motivo dei nastri (cfr. le schede in *Carla Badiali disegnare il tessuto, cit.*, nn. 158, 165 175 179, pp. 126, 132, 137, 140).

[24] La fortunata collaborazione con Givenchy probabilmente portò a consolidare la collaborazione con Legler che scelse lo studio Badiali per realizzare una collezione da proporre al *couturier* Pierre Balmain nel 1957 intitolata *Maria Antonietta* (cfr. M. Rosina, *Carla Badiali, l'altra metà,* in *Carla Badiali disegnare il tessuto, cit.*, p. 40).

[25] Da ultimo su madame Brossin: cfr. M. Rosina, *L'avventura parigina. Gli anni di collaborazione con Andrée Brossin du Méré*, in *L'età dell'eleganza. Le Filande e Tessiture Costa nella Como degli anni Cinquanta,* a cura di M. Rosina−C. Francina, Como 2010, pp. 59-78; ma anche *Thinking in Colour: Mme. Brossin de Méré*, in «Vogue», August 15, 1967, con foto di Sabine Weiss.

[26] M. Rosina, *L'avventura parigina, cit.,* p. 60.

[27] *Ibidem*, p. 60. La corrispondenza è conservata presso l'ASCo, nell'Archivio delle Filande e Tessiture Costa. Tra i firmatari del contratto con la Brossin, oltre i Costa, troviamo Enrico Rosasco Tessilstampa, Bertolotti, Camozzi e Tessiture seriche Bernasconi (C. Francina, *Indice documentario delle aziende,* in *Seta. Il Novecento a Como*, a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo 2001, pp. 332, 340; *Eadem*, *La seta in scia. Storia delle Filande e Tessiture Costa,* in *L'età dell'eleganza. Le Filande e Tessiture Costa nella Como degli anni Cinquanta*, Como 2010, p. 52).

[28] M. Lupano−A. Vaccari, *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Bologna 2009.

[29] E. Kunster Rosselli, *Tessuti nuovi, colori inattesi,* in «Novità», aprile 1952. Prima di raggiungere Como aveva già lavorato per Dior realizzando un fantasia *Papillons* che il *couturier* utilizzò per i suoi modelli.

[30] Cfr. la scheda di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza, cit.,* n. 3, pp. 92-94. Dior aveva l'esclusiva solo su alcune varianti di questa fantasia e la impiega nella sua collezione primavera-estate 1953, con una variante colore arancio e rosa (cfr. cover, «Vogue» Paris, maggio 1953).

[31] M. L. Frisa, *Her Dior: Maria Grazia Chiuri's New Voice,* New York 2021.

[32] Collezione *prêt-à-porter* Donna Autunno-Inverno 2021-2022, Maria Grazia Chiuri: https://x.com/Dior/status/1521913043256582144; https://www.facebook.com/Dior/videos/prints-with-a-story-to-tell/3764177123697624/; https://www.dior.com/it_it/fashion/news-savoir-faire/folder-novita-ed-eventi/collezione-autunno-inverno-2021-2022 (cons. 30/08/2024).

[33] La pellicola *Sabrina* uscì nei cinema nel 1954 diretto da Billy Wilder e interpretato da Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden. Givenchy affiancò la costumista Edith Head nella realizzazione degli abiti della Hepburn su diretto suggerimento dell'attrice che da allora divenne musa di Givenchy; tuttavia, il

couturier non comparve nei crediti del film (J. Jorgensen, *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*, Houston (TX) 2023, pp. 190 e segg.; A. Samson–A.C. Madsen, *Givenchy. Sfilate*, Milano 2023, p. 68).

[34] Ne rimane traccia in *Les noveaux trompe-l'oeil*, in «Elle», marzo 1953 (ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, Rassegna Stampa). La fantasia *Zeste* occupa la copertina di "Novità" del 1953 usata da Givenchy.

[35] Cfr. la scheda di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza, cit.,* n. 16, p. 118.

[36] ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, disegni sparsi.

[37] Si veda la serie *Lustre* che permette bene di ripercorrere il suo processo creativo (cfr. la scheda di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza*, cit., n.28, pp. 136-141). Possediamo una serie di fotografie di lampadari di Murano o Baccarat che servivano a Brossin per ideare la fantasia usata da Givenchy nel 1954 (ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, Rassegna stampa, novità aprile 1954).

[38] Cfr. le schede di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza, cit.,* nn. 5 e 6, pp. 96-99.

[39] M. Rosina, *L'avventura parigina, cit.*, p. 68.

[40] Cfr. la scheda di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza, cit.*, n. 20, p. 123. Il motivo a trecce è stato riproposto nella collezione *prèt-à-porter homme* (autunno-inverno 2024) di Givenchy.

[41] Cfr. la scheda di M. Rosina, in *L'età dell'eleganza*, cit., n. 47, p. 166. Forse l'idea della Brossin fu nuovamente tradotta su carta da Manlio Rho.

[42] M. Rosina, *L'avventura parigina*, cit., p. 67. Per l'opera del fotografo lussemburghese, naturalizzato statunitense, si rimanda al sito "The Estate of Edward Steichen"; https://www.edwardsteichen.com/ (cons. 30/08/2024).

[43] Cfr. la scheda in *Carla Badiali, cit.,* nn. 144-146, pp. 118-119.

[44] ASCo, *Filande e Tessiture Costa*, disegni e fotografie 1958; M. Rosina, *L'avventura parigina cit.,* p. 67; M. Rosina, *Scheda 74, in L'età dell'eleganza, cit.,* pp. 196-198.

[45] *Thinking in Colour: Mme. Brossin de Méré*, in «Vogue», August 15, 1967, con foto di Sabine Weiss; Su Sabine Weiss fotografa vedere J. Vautrin, *Sabine Weiss*, Paris 2003.

[46] Rimando alla nota 12.

NEGAZIONE E DISTRUZIONE DELL'ANGELO DEL FOCOLARE. APPUNTI SULL'ATTIVITÀ DI CARMELINA PICCOLIS SCULTRICE E STAFFETTA PARTIGIANA NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA A TORINO

Lisa Della Volpe[1]

«Is this how woman is enough for you?» This unresolved question opened the 1970 exhibition of the partisan sculptor Carmelina Piccolis (Turin, 1923–Milan, 2001). Fragments of the female body were displayed, wrapped in cellophane and suspended on nails akin to cuts of meat in a butcher's shop.
Piccolis's experience as a partisan *staffetta* (courier) stemmed from both a rebellious spirit and the painful awareness of an adolescence stifled by the war. Praised by Gio Ponti as «a Martini after Moore», she became the first woman to teach Sculpture in 1955, later holding professorships in Figure and Modeled Ornament. In 1968, she divorced.
A non-conformist voice against prejudice, Piccolis was a figurative artist with abstract inclinations expressed in her graphic work. Her restless personality emerges through the study of her personal archive and the Carlo Mollino archive, revealing Piccolis as an autonomous artist who emancipated herself from the role of Mollino's 'muse'—a label she firmly rejected to assert her own artistic vision.

Keywords: Carmelina Piccolis, Torino, Gio Ponti, Resistenza.

[…] donne informi e pesanti, diventate tali per spossatezza, che si abbandonavano ad assomigliare ai loro mariti, ed erano tuttavia così diverse nel loro intimo, là dove l'amore si era affaticato, nell'oscurità. Donne incinte, che non volevano esserlo e che, nel morire all'ottavo parto avevano i gesti e la levità delle fanciulle. Quelle rimaste accanto a pazzi e a ubriaconi, perché avevano trovato il modo di essere dentro di sé tanto lontane da essi come in nessun altro luogo […][2].

La sistemazione e un primo affondo, sebbene non privo di inciampi e di lacune, nella documentazione dell'archivio personale e nella collezione di Carmelina Piccolis (Torino, 1923-Milano, 2001) scultrice e pittrice partigiana, hanno permesso la ricostruzione del percorso artistico caratterizzato da coerenza e determinazione delle scelte personali e professionali, spesso in controtendenza o aperto dissidio; di individuare alcuni sodalizi artistici e di descrivere il ruolo in apparenza marginale nell'orizzonte complesso nel secondo dopoguerra a Torino[3].

In questa sede si indaga, attraverso una selezione delle numerose mostre personali e collettive, la fase matura dell'attività di Piccolis negli anni Sessanta e Settanta, cruciali per carriera e vita. Si sfiorano, per esigenze di chiarezza, alcuni aspetti condizionati dalla militanza nella Resistenza, dalla formazione torinese e alla École de Dessin di Parigi, e dalle esperienze brasiliane dei primi anni Cinquanta[4], fino al biennio 1959-1960, che segna una cesura nella carriera della Piccolis, con una virata di rotta verso la sperimentazione mirata delle tecniche artistiche, padroneggiate con profonda sapienza per disciplinare le materie.

Piccolis nasce nel 1923, anno fondamentale per la storia politica e culturale di Torino, che era stata percorsa da tensioni tra interventisti e neutralisti, «ma, a differenza di Roma, [Torino] aveva ancora fortissime capacità di resistere alla deriva interventista, ancorata com'era, da un lato alla prudenza giolittiana della "Stampa" e, dall'altro, al neutralismo socialista e cattolico»[5]. La città sabauda, fino ad allora «del tutto aliena di che cosa potesse essere l'arte moderna»[6], aveva assistito all'inaugurazione del Lingotto di Mattè Turco e aveva accolto nel 1917 Felice Casorati, prima insegnante, poi direttore e infine presidente dell'Accademia Albertina. Casorati sarebbe presto diventato figura centrale, capace di vivificare «con una libecciata di ossigeno quella morta gora di vecchiume»[7], in un periodo in cui all'interno dell'Accademia Albertina, una tacita ribellione si era trasformata in aperta polemica tra il pittore Giacomo Grosso e i suoi allievi che rifiutavano di continuarne il magistero[8]. Nel 1923 – nello stesso anno in cui si allestiscono alla II Biennale romana l'"aristocratica sala" di Oppo, e alla Quadriennale di Torino la "sala degli scandali" con opere di Casorati e de Chirico, Menzio, Chessa e altri[9] – sulla rivista "De-

dalo" esce, a firma di Lionello Venturi, l'articolo dedicato a Casorati[10] e Piero Gobetti dà alle stampe il suo saggio sull'artista.

Piccolis esprime fin da giovanissima un talento naturale e impulsivo per il disegno, che la famiglia ostacola. Insofferente per i divieti e le privazioni imposti dall'educazione tradizionalista, la giovane manifesta una spinta di crescente ribellione, prima verso le imposizioni famigliari, poi verso ogni forma di restrizione culturale e professionale in quanto donna[11]. Diventa partigiana di Giustizia e Libertà, nella IX Div. G.L Brig. Montana con il nome Nina e riceve nel 1977 la medaglia al valore. Questo è l'unico gruppo organizzato al quale l'artista aderisce durante la sua carriera. Non si legherà, nonostante amicizie e frequentazioni, a movimenti né correnti artistiche né sottoscriverà manifesti.

L'esperienza di partigiana è esposta dalla stessa scultrice solo più tardi, il 20 maggio 1965, alla conferenza alla GAM di Torino, insieme ad Ada Gobetti e a Frida Malan, presentate da Alessandro Galante Garrone[12].

La conferenza, cui succede il convegno organizzato da CLN (Comitato di Liberazione Nazionale) a Torino a ottobre dello stesso anno, rientrava tra le iniziative per ricordare l'impegno delle partigiane contro la retorica post-bellica che fino al convegno del 1950 a Roma aveva misconosciuto il ruolo fondamentale delle donne nella Resistenza, sorvolando su questioni cruciali, per non aprire scomodi interrogativi sul movimento femminile durante la Resistenza.

Piccolis, mantenendo la riservatezza sulle azioni di salvataggio, racconta la sua scelta, scaturita da un senso di impotenza, dal sentimento di vergogna per l'espulsione da scuola del compagno di infanzia Franco Diena, di origine ebraica, per la tragica morte dell'amico Renato Cottini (Torino, 1921-Colle Braida, 1944) studente di scultura, partigiano, ucciso dalle squadre fasciste.

Il dolore per l'adolescenza negata la conduce alla militanza: «In poco tempo mi ritrovai travolta, affamata, ribelle, era nata in me la partigiana […] Mi accorgo pure che ora ho il dovere di salvare la vita di altri... tentare qualcosa per chi non saprà mai chi sono io, che cosa faccio […]». Aggiunge: «potevo essere vile, coraggiosa, bugiarda, sorridente, tutto perché la busta sigillata di cui ignoravo il contenuto arrivasse alla persona il cui nome mi era stato appena sussurrato […] Dopo ho meditato sulla paura della morte, allora certo non la vedevo

perché era troppo vicina e fatta di occasioni quotidiane, la si respirava nella trasparenza dell'aria. […] ma dopo, a guerra finita, posso ben dire di averla provata, la paura […]».

Il pianto di Piccolis alla notizia della Liberazione è stato interpretato, forse a ragione, come segno di disperazione per la fine di una esperienza di libertà autentica e l'aprirsi dell'unica prospettiva possibile per una donna, vale a dire il ritorno in famiglia, per lei impensabile[13].

Scrive ancora Piccolis: «Con l'aprile, si schiantano intorno a me gli avvenimenti, c'è un'aria di ribellione aperta, io mi sento quasi libera, e giro per la città con il vistoso distintivo GL mentre ancora fascisti e tedeschi ci tengono inchiodati. Il 24 notte ricevo l'ordine che mi riporta a Torino nel primo mattino, con la sicurezza che è la fine».

Il 25 aprile 1945 è la prima partigiana ad entrare a Torino in bicicletta con l'ultimo ordine e il nastro tricolore di GL appuntato sulla giacca.

Al distretto di via Po, dove era stata convocata, ritira un foglio con nome e grado e i soldi, con i quali si iscrive all'Accademia di Torino. Rifiuta definitivamente il ruolo di angelo del focolare, rifiuta la vita che il fascismo aveva stabilito per lei come per tutte le donne, e decide di diventare scultrice.

All'Accademia studia con Menzio e Paulucci, è allieva dello scultore calabrese Umberto Baglioni e di Felice Casorati. Frequenta per alcuni anni il suo atelier a via Mazzini, dove conosce l'architetto Carlo Mollino[14].

Il magistero di Casorati segna profondamente l'artista e riemerge, come fiume carsico, in opere anche lontanissime nel tempo. Casorati, la cui opera era considerata coagulo dell'uomo morale e dell'uomo psicologico, rappresenta un punto di riferimento imprescindibile[15] tanto per la generazione di intellettuali quanto per Piccolis la cui «onestà intellettuale che salda insieme il concetto di vita a quello di arte»[16] è riconosciuta dalla critica successiva.

Casorati è tuttavia figura per certi aspetti controversa. Era anche quel «diabolico eroismo inutile che tiene le veci di una confessione d'impotenza»[17], e sembra definirsi come un bozzolo di rassicurante allentamento e sospensione dalla storia, in cui l'arte è incantamento magico silenzioso e ipnotico.

L'arrivo di Casorati a Torino aveva indotto alla formazione di schieramenti di oppositori e sostenitori: in quanto uomo di cultura, la sua

presenza era stata riconosciuta quale elemento di rottura enfatizzato dalla scuola, nata nel 1923 – finanziata da Riccardo Gualino – che riproponeva «un aristocratico modello rinascimentale, proprio alla stregua delle tele in cui il maestro gioca a rifare Piero della Francesca»[18].

Il magistero di Casorati era stato per Piccolis esperienza di apprendistato umano e culturale, sempre e implicitamente estraneo al regime. Tuttavia, questa impotenza e lo scollamento dalla storia uniti al dichiarato antimodernismo di Casorati diventano intollerabili per Piccolis, che aveva vissuto attivamente la Resistenza.

A giugno del 1945 Piccolis espone disegni ispirati alla vita partigiana alla Galleria della Stampa. La mostra è accolta positivamente dalla stampa che coglie «il senso indefinibile di forza pacata di attesa, di tenace volontà»[19].

Negli anni di studio, collabora alla rivista "Agorà"[20]. Mossa da «un'irresistibile vocazione alla scultura»[21], scolpisce otto ore al giorno per cinque anni e frequenta le amicizie nate durante la Resistenza, lo storico Franco Venturi, figlio di Lionello[22] e sua moglie Gigliola; lo storico Alessandro Galante Garrone.

Un nuovo moto di ribellione la spinge ad avvicinarsi a Luigi Spazzapan, dal temperamento affine, fresco, ambizioso, inquieto, irriverente e audace, e come Piccolis, mai totalmente integrato nel clima torinese, e a Umberto Mastroianni, anch'egli partigiano. Insieme a Moreni, Sottsass, Navarro jr, Bargis e Spazzapan, nel 1947 Mastroianni costituisce il comitato di "Arte italiana d'oggi – Premio Torino 1947", che «attua il primo tentativo di far uscire la Torino artistica dallo 'splendido isolamento' e dalla situazione di sospensione astorica vagheggiata in fondo da Casorati, [...] ponendosi su un piano meno 'provinciale' ed 'europeo' ma più nazionale»[23].

Nello stesso anno Piccolis realizza *Jessica* e partecipa al premio St. Vincent nel 1949, «l'offensiva organizzata in fatto di mostre d'avanguardia»[24]. L'opera, pubblicata nel catalogo, mostra un preciso dominio dei mezzi tecnici, una solidità delle masse senza movimento, nella luce raggelante, che mantiene quel legame con l'arcaico mondo di Casorati, trasfigurandosi in scultura moderna, il cui esempio più vicino è costituito dalla produzione, naturale e sorgiva, di Arturo Martini degli anni Quaranta[25]. *Jessica, Appoggio a sinistra* (fig. 1) vertice formale della produzione giovanile di Piccolis – definita da Gio Ponti «Un Martini dopo Moore» – e le altre sculture, tutte in gesso,

rappresentano «un ritorno della scultura alla figura umana, con in più l'arricchimento e la libertà datale dalle esperienze astratte pure»[26].



Fig. 1: Carmelina Piccolis, *Appoggio a sinistra*, 1947, gesso, Firenze, Collezione C. Piccolis.

Le foto degli anni di studio, a Torino, a Parigi e dei viaggi in Europa (1949-1952) ritraggono l'artista, sicura ed elegante, tra Alberto Rossi e Arturo Cormassi, alla Promotrice di Belle Arti del 1949[27], o in bikini, o in pantaloni, con i capelli corti e la sigaretta tra le dita[28].

Incurante delle etichette e delle implicazioni delle scelte anticonformiste per l'epoca che la esponevano a critiche e giudizi sociali negativi, a incarnare il terzo tipo di donna emancipata e autonoma economicamente, descritto da Margherita Sarfatti[29], Piccolis, senza bloccare l'erratica creatività, rivolge i suoi sforzi a un obiettivo urgente: scardinare il pregiudizio che il mestiere dello scultore fosse

esclusivamente maschile. Nega, come dimostrano le scelte dei temi, mai ripetitivi, una specifica inclinazione artistica non qualificabile con aggettivi declinati al femminile[30]. Ancor più radicale e rivoluzionaria, non opportunistica, è la scelta di recidere i legami con le personalità artistiche maschili dominanti, che ne potessero condizionare le spinte creative e l'orientamento artistico o, peggio, decretarne il successo non per propri meriti, ma in virtù del legame in quanto tale.

Piccolis si oppone con tenacia a quel "brava come un uomo" che spesso si sente ripetere, e a etichette come "allieva di" o "musa di". Rifiuta il ruolo di "moglie di" Carlo Mollino, il quale nell'aspra ultima lettera del 1955, pur riconoscendole intelligenza, dignità e nobiltà morale, la rimprovera di avere una «dispotica e non priva di fascino barbarico-matriarcale concezione della famiglia», di anteporre «stupidamente e contro natura» ai doveri di donna e moglie le velleità artistiche, tacciandola di presunzione, «causa del tuo non procedere nel cammino artistico: ben dotata, procedi come un bambino prodigio, sei sempre allo stesso punto»[31].

Nello stesso anno ottiene la cattedra di Scultura al liceo artistico di Torino. È la prima donna. Dieci anni dopo ricopre quella di Figura e Ornato Modellato.

Torino, scenario di metamorfosi sociali, luogo germinante, aperto e incurante del resto del mondo[32], nel 1960 vede inaugurarsi *l'International Center of Aesthetic Research* (ICAR) di Michel Tapié[33].

Nel 1963 alla Galleria Cassiopea, Piccolis allestisce una «mostra che non è una mostra», di sole cornici con una «conferenza non-conferenza» del pittore Riccardo Chicco[34]: la mostra performativa di quattro giorni, in cui l'artista e il suo fare arte sono il luogo di incontro con il pubblico, invitato a posare per il ritratto che riempirà le cornici. I disegni a carboncino o a penna ad inchiostro grasso rimandano a Casorati per la definizione di campiture all'interno di linee spesse a imitazione delle vetrate gotiche. La tecnica sarà portata da Piccolis nei primi anni Sessanta al virtuosismo espressivo spezzando e aprendo le linee come fughe prospettiche. I soggetti e i temi sono i più diversi: soggetti religiosi, i ritratti, i *clown* (fig. 2) del circo Orfei[35], le barche in secca, ballerine, luoghi della città.



Fig. 2: Carmelina Piccolis, *Monsieur Pepé*, 1963, carboncino e tempera su tela, Firenze, Collezione C. Piccolis.

La mostra *Pietre-luce o le sculture mancate* alla Galleria Settebello nel 1969 espone i risultati del perfezionamento che unisce l'antica tecnica artigianale della foglia d'oro al disegno per campiture. In modo polemico Piccolis intende dare significato al duro lavoro dello scultore attraverso i surrogati di forme astratte preziose, «come se veramente l'arte fosse quella stretta di mano fra materia e vita»[36].

L'arte, come la danza, per Piccolis «scultrice figurativa, con suggestioni astratte, soprattutto nella grafica»[37] è intelligenza, acuta e vigile, controllo e consapevolezza delle dimensioni nello spazio. La bellezza si raggiunge attraverso il massacrante lavoro di ripetizione dei gesti[38].

Si separa dall'uomo che aveva conosciuto in Brasile. È il 1968, l'anno dei grandi temi sociali – divorzio, aborto, femminismo, decostruzione della scuola – ed è per Piccolis un anno segnato da isolamento e pregiudizio, in cui fa «conoscenza delle leggi italiane e del lato peggiore dei miei simili» continuando «con rabbia il mio mestiere di artista e di madre»[39]. Torino «capitale da sempre […] diventata a poco a poco una sigla, una fabbrica, un simbolo, anche se simbolo di energia, di vitalità»[40], per Piccolis è una città assente, che la lascia lavorare perché ignora gli artisti.

«È così che vi basta la donna?» Questa amara domanda carica di rabbia, rimasta senza risposta, apre la mostra di Piccolis alla Galleria Franzp nel 1970. Vi espone gessi con parti del corpo femminile (fig. 3) – fino ad allora metafora del disegno, di progettazione nella materia e al contempo simbolo di incontri – avvolte nel cellophane e appese, come pezzi di carne in macelleria. La mostra del 1970 marca, come sottolineato da Carluccio, la distanza dalle origini dell'arte astratta in mostra alla sala Bolaffi con opere dei fondatori torinesi del Movimento dell'Arte Concreta (Baglione, Carol Rama, Galvano, Levi-Montalcini, Parisot, Scroppo) e a La Bussola con la *Antologia internazionale* con opere di Schiele, Klee, Mirò, Picasso, Morandi, de Chirico: è «il supermarket del sesso di Carmelina Piccolis; inquieta donna artista alle prese, ogni stagione, con un bisogno di esser viva e presente, che la sollecita per molte strade diverse, la poesia, l'aforisma, il gesto vistoso, la forma plastica infine, che resta la migliore espressione della sua disponibilità all'arte, così intellettuale e al tempo stesso così viscerale. Teste, busti, tronchi femminili di gesso, sono appesi alle pareti della Galleria, avvolti in un foglio di cellophane o di plastica. Forti disegni monocromi su altre pareti rivelano l'itinerario analitico delle composizioni della Piccolis: il vigore che c'è nel fondo della sua azione, la lucidità appassionata che guida il suo lavoro»[41].



Fig. 3: Carmelina Piccolis, *Donna a pezzi*, 1970, gesso, Firenze, Collezione C. Piccolis.

Note

[1] Storica dell'arte, laureata all'Università di Roma La Sapienza; PhD in Beni Culturali - Università di Roma Tor Vergata, con ricerca sul ducato di Sora in epoca Boncompagni (1580-1796); direttrice artistica della Fondazione Umberto Mastroianni, Centro Internazionale di Arti Visive, Arpino (2013-2015); membro del Consiglio generale del Centro Studi Massimo Bontempelli, MA.R.WI.T; socia ISALM – Anagni. Curatrice di mostre, autrice di saggi su arte moderna e contemporanea a Roma e nel Lazio meridionale.

[2] Il brano di Rilke è riportato alla fine della lettera di Carmelina Piccolis, pubblicata con il titolo *Lavoro e divorzio di una scultrice* su "La Stampa", nel 1973, nell'ambito dell'inchiesta sulla condizione femminile a Torino.

[3] I primi approfondimenti, focalizzati esclusivamente sulla formazione fino al 1945 sono stati presentati al convegno *Le donne nell'ecosistema europeo delle arti (1800-1945),* Università degli Studi di Palermo; si veda L. Della Volpe, *Carmelina Piccolis, scultrice partigiana*, in C. Lomba Serrano–R. Gil Salinas–C. Costanzo (a cura di), *Le donne nell'ecosistema europeo delle arti (1800-1945)*, Firenze 2024, pp. 303-312. Alla conferenza *"Un Martini dopo Moore" (Gio Ponti 1949). Carmelina Piccolis (1923-2001), scultrice partigiana a Torino dal secondo Dopoguerra agli anni Ottanta*, nell'ambito delle conferenze *D.Arte "Arte al femminile"*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, Roma 2023, è seguita la mostra *Carmelina Piccolis. Ferma e irrequieta materia*, a cura di A. Martina–L. Della Volpe, Cervo Ligure, Imperia, 22 aprile-19 maggio 2024.

[4] L'artista si reca in Brasile tre volte e nel 1953 inaugura al Museo di Arte Moderna di San Paolo una mostra di disegni. Si vedano «Habitat», 13, 1953 e C. Piccolis, *Dai quaderni dell'America*, in «Piemonte vivo», V, 1965, 1, pp. 16-19.

[5] A. Viarengo, *Franco Venturi, politica e storia nel Novecento*, Città di Castello 2014, p. 20. Nell'aprile 1923 si tiene a Torino il Congresso nazione del Partito Popolare Italiano in cui prevale la linea antifascista del segretario don Luigi Sturzo, che provoca la rottura con il Vaticano. Il 23 aprile il PPI abbandona il Parlamento. Perduto l'appoggio, Sturzo nel luglio 1923 si dimette ed è sostituito da un triumvirato.

[6] C. Levi, *Ricordo di Casorati*, in «La Stampa», 24 marzo 1963.

[7] La citazione è di L. Fiume, *La Cispadania di Verona*, in «Pagine d'arte», 15/09/1919. Si veda P. Thea, *La critica e Casorati: profilo e antologia*, in *Felice Casorati 1883-1963*, a cura di M.M. Lamberti–P. Fossati, catalogo della Mostra, Torino 1985, Milano 1985, p. 144. A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino 2000, p. 203. Piero Gobetti aveva ideato due anni prima il "colpo di mano" con il quale, insieme a Casorati, Venturi ed Egidi, intendeva assumere il controllo della Società di cultura assegnando la presidenza a Venturi. Cfr. A. Viarengo, *Franco Venturi, cit.*, pp. 28-29 e nota 66.

[8] A. Galvano, *La pittura a Torino all'inizio del secolo (1897-1918)*, Torino 1978, pp. 10-11.

[9] F. Rovati, *«A Torino dormono tutti». Mostre di pittura e scultura dal 1919 al*

1931, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, Torino 2000, pp. 286-287. Si veda inoltre V. Rivosecchi, *Realismo magico tra Torino e Roma*, in *Le capitali d'Italia. Torino Roma. Arti produzione spettacolo*, a cura di M. Vescovo–N. Vespignani, catalogo della Mostra, Torino 1997-1998, Milano 1997, pp. 17-22.

[10] L. Venturi, *Il pittore Felice Casorati*, in «Dedalo», IV, 1923, 1, pp. 238-261. Venturi, che intende la storia dell'arte come disciplina operante nella società, dedica molte energie all'insegnamento universitario, al commercio di opere, ai rapporti con Gualino, alla formazione, con periodiche conferenze e lezioni alla Pinacoteca e alla Pro Cultura Femminile, ente per l'educazione delle giovani. Cfr. Viarengo, *Franco Venturi, cit.*, p. 27. Sul contesto culturale tra le due guerre in Italia, animato da vivaci dibattiti culturali, numerosi sono i contributi. Si segnalano C.G. Argan, *Le polemiche di Lionello Venturi*, 1972, in «Studi piemontesi», 1, 1972, pp. 118-124, sulle polemiche di Venturi con i futuristi; A. Dragone, *Lionello Venturi a Torino. Gualino e i "Sei"* in *Da Cézanne all'arte astratta*, a cura di G. Cortenova–R. Lambarelli, Milano, 1992, pp. 88-118; F. Vercellone, *Forma ed estetismo nella Torino di Gobetti e di Lionello Venturi*, in *Alberto Sartoris. Novanta gioelli*, a cura di A. Adriani–J. Gubler, catalogo della Mostra, Torino 1992, Milano 1992, pp. 35-40; M.M. Lamberti, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino, 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino 2000, pp. 15-47; M. Catalano, *Il valore della tradizione italiana e il dialogo con l'antico: temi aperti negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in *Roma 900. De Chirico, Guttuso, Capogrossi, Balla, Casorati, Sironi, Carrà Mafai, Scipione e gli altri nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale*, a cura di M. Catalano–F. Pirani–S. Roffi, catalogo della mostra, Mamiano di Traversetolo, Parma 2015, Cinisello Balsamo 2015, pp. 101-107, sulla marcata distanza fissata da Gobetti e da Venturi sul Futurismo.

[11] La stessa Piccolis fornisce immagine vivida della sua adolescenza di privazioni nelle lettere con l'architetto Mollino, conservate a Torino, Politecnico, Archivio Carlo Mollino (d'ora in poi PoliTo).

[12] I brani riportati nel presente saggio sono ripresi dal testo della Piccolis pubblicato su «Resistenza, Giustizia e Libertà», a. XIX, n. 6, giugno 1965. Il dattiloscritto è custodito a Firenze, Archivio Carmelina Piccolis (d'ora in poi ACP). È possibile che Piccolis avesse preso parte all'azione di salvataggio di Galante Garrone, con il quale manterrà duratura e solida amicizia. Si veda A. Bader Piccolis, *Ricordi*, in *Carmelina Piccolis, cit.*, s.p.

[13] A. Gobetti, *Partisan Diary. A Woman's Life in the Italian Resistance* 2014, p. 333 e B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, Torino 2022, p. 283.

[14] G. Auneddu, *Carlo Mollino: il rapporto con gli artisti*, in *Arte a Torino 1946 – 1953*, a cura di M. Bandini–G. Mantovani–F. Poli, catalogo della Mostra, Torino 1983, Torino 1983, pp. 96-97. Recenti contributi hanno fatto luce sulla nutrita schiera di artisti, direttamente collegati a Casorati, da Paola Levi-Montalcini, sorella gemella di Rita; Ida Donati, Nella Marchesini, Daphne Maucham Casorati, Italo Cremona, Albino Galvano. Si vedano *La scuola di Felice Casorati e Andrea*

Cefaly, a cura di F. Poli–V. Cavallaro, catalogo della Mostra, Catanzaro, 2017, Soveria Mannelli Catanzaro 2017; *Felice Casorati e la sua scuola*, a cura di C. Bertone–G. Biasutti, catalogo della Mostra, Cherasco 2006. La relazione con Mollino (1948-1955) – iniziata quando la Piccolis, dopo la guerra e la Resistenza, aveva ripreso gli studi presso l'Accademia Albertina, al corso di scultura tenuto da Umberto Baglioni – è testimoniata da corrispondenza, fotografie e altri documenti presso l'Archivio Mollino del Politecnico e l'archivio personale dell'artista. Sebbene frequentassero gli stessi ambienti intellettuali, non è emersa notizia di amicizia o collaborazioni con Carol Rama.

15 Sul magistero di Casorati, V. Cavallaro, *Felice Casorati, cit.*, pp. 21-39.

16 M. Berardi, in «Gazzetta del Popolo di Torino», 1° aprile 1949.

17 P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, Torino 1923, Roma 2018, p. 86. Nonostante l'ammirazione, non mancarono le critiche a Casorati. Il 15 agosto 1981, Giuliano Briganti scriveva di lui su "La Repubblica": «Incarnazione, o meglio statica proiezione delle frigide simmetrie mentali, dell'orgoglio formalista e dell'alta presunzione culturale di una Torino invincibilmente "provincia", ma che voleva esprimere in europeo [...]».

18 D'Orsi, *La cultura cit.*, p. 205.

19 «Corriere del Piemonte», 3 giugno 1945.

20 Sul n. 6 del 1946, pp. 27-28, sono pubblicati tre racconti di Piccolis accompagnati dal disegno con il ritratto della madre e l'autoritratto in gesso del 1943; sei poesie compaiono sul n. 1 del 1947, che contiene scritti di Italo Calvino.

21 M. Mila, *Presentazione alla personale di grafica*, Galleria Arte Antica Salamon, Torino 1974.

22 Franco Venturi, nato a Roma nel 1914, figlio di Lionello, era cresciuto in un contesto famigliare animato da spirito patriottico. Venturi aderisce a GL e scrive sui Quaderni. Si veda A. Viarengo, *Franco Venturi, cit.*, pp. 51-85.

23 F. Poli, *Arte a Torino 1946-1947: qualche considerazione sul vecchio e il nuovo*, in *Arte a Torino 1946-1953,* 1983, pp. 10-11.

24 Esclusa nel 1948, Piccolis partecipa l'anno successivo al *Gran premio per le arti figurative* a Saint Vincent, con *Jessica* (riprodotta nel catalogo) e *Andro*.

25 M. Quesada, *Arturo Martini dalla prima Quadriennale agli anni estremi*, in *Arturo Martini. Da valori plastici agli anni estremi*, a cura di G. Appella–M. Quesada. catalogo della Mostra, Matera 1989, Roma 1989, p. 34.

26 G. Ponti, *È "statuaria"?*, in «Domus», 236, V, 1949, pp. 27-29. L'articolo rimanda al contraddittorio libretto *Scultura, lingua morta,* amaro testamento artistico di Martini.

27 M. Bandini, *Dal "Premio Torino" a "Francia – Italia": la critica d'arte*, in *Arte a Torino 1946/1953*, Torino 1983, p. 33.

28 Foto inedite sono custodite presso PoliTo e nell'archivio personale della Piccolis che custisce una serie di scatti che ritraggono Mollino. Si veda F. Zanot,

Carlo Mollino. Fotografie photographs 1934-1973, Cinisello Balsamo 2018, pp. 144-145, figg. 51-54.

[29] M. Sarfatti, *A psicologia da mulher norte-americana* (*Psicologia della donna nordamericana*), in «O Jornal», Rio de Janeiro, dicembre 1935. Descrive nuovi aspetti del comportamento delle donne statunitensi, nelle quali Sarfatti vedeva maggiore libertà di spirito: la donna di tipo tre è finanziariamente indipendente, autonoma nelle sue scelte, contribuisce a costruire un paese moderno. Si veda A. Gonçalves Magalhães, *Modern Classicism: Margherita Sarfatti and the Novecento Italiano, between Brazil and the United States*, in «Selva. A journal of History of Art», 2, 2020, pp. 215-241.

[30] Sulla questione della presenza di un io creativo femminile o quella altrettanto complessa e dibattuta, quanto ambigua, di uno stile, di elementi formali facilmente identificabili come femminili nell'arte, del "repertorio figurativo femminile", una presunta "femminile sensibilità" o "modi femminili", delle artiste in quanto donne, dovessero attingere a un repertorio femminile (come la maternità, tema in realtà trattato da tutti gli artisti, Picasso, Segantini, Daumier, Casorati), si rimanda a A. Sutherland Harris–L. Nochlin, *Le grandi pittrici 1550-1950*, Milano 1979.

[31] PoliTo, Lettera a C. Piccolis, 15 ottobre 1955.

[32] *Torino sperimentale 1959/1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura d L.M. Barbero, Torino–Londra–Venezia–New York 2010, p. 13.

[33] *Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di G. Bertolino–F. Poli, Torino 2010 e *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L. M. Barbero, Torino 2010.

[34] A. Dragone, in «La Stampa Sera», 13 febbraio 1963.

[35] Nel 1964, Piccolis pubblica sulla rivista "Piemonte vivo" suoi scritti e disegni realizzati con la tecnica del carboncino. Sulla serie dei clown esposti alla galleria Fogliato, si vedano *Carmelina Bader Piccolis, scultrice e pittrice*, in «Piemonte vivo», IV, 4, 1964, pp. 40-41 e C. Piccolis, *Clowns e saltimbanchi*, in «Piemonte vivo», IV, 1964, 4, pp. 55-60.

[36] C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e l'arte di oggi*, Milano 1952, p. 10.

[37] S. Weller, *Il complesso di Michelangelo, Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Macerata 1976, p. 227.

[38] C. Piccolis, *A Torino la danza si chiama Susanna Egri*, in «Piemonte vivo», IV, 1964, 9, pp. 23-27.

[39] «La Stampa Sera» 14 agosto 1973.

[40] L. Carluccio, *Un'estate per Torino*, in «Piemonte vivo», 1, 1968, p. 3.

[41] *Idem*, *Ritorna l'esperienza dell'arte concreta fatta vent'anni fa dai pittori torinesi, Antologia internazionale alla Bussola-il Supermarket del sesso di Carmelina Piccolis alla Franzp,* in «Gazzetta del Popolo», 24 marzo 1970.

MARIJA GIMBUTAS E UN'ARCHEOLOGIA TUTTA AL FEMMINILE: QUANDO L'UMANITÀ EBBE UNA MADRE

Martina Paganini[1]

Marija Gimbutas (Vilnius, 1921–Los Angeles, 1994) was a preeminent archaeologist in mid-twentieth-century Europe whose pioneering theories sparked significant controversy. She risked professional marginalization not only through her research and intellectual positions, but also as a mature woman working in a male-dominated discipline.
Despite harsh criticism, Gimbutas is now internationally recognised for her seminal contributions to understanding Europe's cultural origins through groundbreaking hypotheses, influential publications, and extensive archaeological excavations.
This paper critically examines both the controversies surrounding her work and its enduring scholarly significance. It highlights how her theories on Old Europe and the Great Goddess, once marginalized, have been re-evaluated in light of emerging evidence. Gimbutas's intellectual journey exemplifies the complex intersections among gender, authority, and scientific legitimacy in twentieth-century archaeology, establishing a lasting legacy in the study of Europe's prehistoric cultures.

Keywords*:* Marija Gimbutas, Feminine sphere, Dea Madre, Old Europe, Archaeology.

> […] The sophisticated, complex art surrounding the Neolithic goddess is a shifting kaleidoscope of meaning: she personified every phase of life, death, and regeneration. She was the Creator from whom all life – human, plant, and animal– arose, and to whom everything returned[2].

Marija Gimbutas (nata Marija Birutė Alseikaitė-Gimbutienė) fu un'archeologa, antropologa e linguista rivoluzionaria, indubbiamente controversa e, per questo, molto conosciuta nel panorama storico-archeologico della seconda metà del Novecento. Nacque a Vilnius nel 1921, periodo alquanto movimentato a causa dell'occupazione polacca che attanagliava il paese. I suoi genitori erano entrambi medici

e, in particolare, sua madre fu la prima donna medico a ottenere il titolo di Doctor of Philosophy in Lituania. I due furono personaggi di spicco nel panorama sociopolitico dell'epoca in quanto attivisti e, per certi versi, rivoluzionari; nel 1918, fondarono anche il primo ospedale della città.

L'infanzia di Marija fu, più che altro, incentrata su un'educazione liberale volta alla conservazione della tradizione lituana, sotto ogni aspetto. Ciò, fu dovuto al fatto che il padre, oltre ad essere un medico, era anche uno storico e pubblicava su alcune riviste culturali dell'epoca. Fin dalla tenera età, Marija fu esposta al folklore e al conservazionismo lituano; la Lituania, difatti, fu l'ultimo paese europeo a essere cristianizzato e, per questo motivo durante il XX secolo, nelle zone rurali, erano ancora diffuse credenze popolari riferibili all'immaginario mitologico, a un *pantheon* di diverse divinità e allo stretto legame di interdipendenza tra l'uomo, la Terra e i suoi cicli naturali. Nel 1936 il suo amato padre morì e, questa perdita, fu per lei «a beginning of a new Marija, interested in death problems, birth and death rigeneration after life»[3]. Da quel momento la Gimbutas si dedicò totalmente allo studio e alla ricerca. Così, dapprima, si diplomò e poi, dopo la liberazione di Vilnius, intraprese studi di archeologia, linguistica ed etnografia all'università della sua città. Con lo scoppio della seconda Guerra Mondiale, Marija e la sua famiglia dovettero nascondersi e passare il resto del periodo bellico tra l'Austria e la Germania. Dopo l'invasione della Germania, però, e l'inizio degli arresti e delle deportazioni, Marija, suo marito e la sua prima figlia furono costretti a trasferirsi a Vienna. Alla fine della guerra andò a Tübingen e, nel 1946, ricevette il titolo di Doctor of Philosophy in Archeologia. Tre anni dopo, la famiglia si trasferì a Boston, venne naturalizzata americana e, alla Gimbutas fu offerto un lavoro presso l'Università di Harvard, mentre al marito un posto da ingegnere in città[4]. Successivamente, le fu proposto anche di diventare professoressa alla University of California, Los Angeles (UCLA), dove proseguì la sua fiorente e riconosciuta ricerca (fig. 1).



Fig. 1: Marija Gimbutas nel suo studio alla UCLA nel 1969, Kornelija Jankauskaité Collection.

In America, Gimbutas si pose in una posizione favorevole poiché era una dei pochissimi archeologi a conoscere l'archeologia europea e ad avere fondamenti di linguistica; di conseguenza, fu anche la prima studiosa a fondere i due ambiti del sapere al fine di delineare una teoria riguardante la zona di provenienza, di penetrazione e di diffusione della lingua indoeuropea. L'archeologa lituana definì e presentò, quindi, la sua teoria *kurganica* o "teoria delle steppe" nel 1956 durante il Congress of Ethnological Sciences a Philadelphia[5], con cui cercò di descrivere l'origine delle lingue indoeuropee, sostenendo che provenivano inevitabilmente da una lingua più antica, definita protoindoeuropea, e parlata dall'omonimo popolo. Secondo la Gimbutas, i Kurgan – parola che deriva dal russo e indicava i tumuli funerari delle steppe russo-ucraine – erano un insieme di popolazioni pre e protostoriche dedite alla pastorizia e all'attività bellica, che vissero durante l'età del Rame in Russia e in Ucraina[6]. Esse erano caratterizzate da società patriarcali e guerresche, che, dapprima, si infiltrarono nel sud-est europeo e successivamente si fusero con altre popolazioni, contribuendo così alla diffusione della cultura e della lingua

indoeuropea[7]. Queste popolazioni invasero e sterminarono, perciò, un'altra popolazione pacifica, dedita all'arte e all'industria ceramica, quella che l'archeologa lituana definì popolazione dell'*Old Europe* o civiltà della Dea[8], per cui scrisse: «The rich display of religious symbolism which flowered in central Anatolia and in Old Europe is part of an unbroken continuity from Upper Paleolithic times»[9]. La Gimbutas credeva, dunque, che prima della cultura Kurgan, dal 7000 al 3000 BCE circa, fosse esistita una civiltà non indoeuropea matriarcale, meglio specificata con il termine da lei coniato, "matristica", o ancora, riutilizzando un termine inventato dalla sociologa statunitense Riane Eisler, "gilanica[10]" – in cui si fondono il termine latino *gyne* e *andros*[11] – in quella che la studiosa chiamava *Old Europe,* Europa antica, caratterizzata da società basata prevalentemente sul cerchio della vita e sui cicli naturali[12]. Seconda l'archeologa lituana, se fosse dovuta esistere una Dea Madre che fosse datrice di vita, di morte e di rigenerazione, allora sarebbe dovuta essere completamente personificabile in una figura femminile. Nel periodo neolitico, molto prima della diffusione della scrittura, le popolazioni stanziate nelle foreste e sulle rive dei fiumi dell'Europa sudorientale, raggiunsero un alto livello di cultura e arte. Questa prima popolazione, la cui esistenza fu sostenuta dalla Gimbutas, non era caratterizzata da una strutturata arte bellica, piuttosto dalla creazione di manufatti, pitture, ceramiche e figurine di dee e dei che erano il fulcro della vita quotidiana e religiosa. Dopo numerose ricerche sulle figure ritrovate durante gli scavi di Cucuteni, Sesklo e Vinča, l'archeologa studiò tutti i simboli più antichi di questo primordiale gruppo umano. Innanzitutto, le testimonianze materiali portate alla luce e appartenenti a quelle popolazioni furono prevalentemente figure femminili nude, in quanto la nudità era considerato il simbolo più potente nell'*Old Europe*. Il corpo femminile venne, quindi, associato alla «earth as fertility»[13], ovvero alla fertilità, caratteristica sottolineata dalla steatopigia che comporta uno sviluppo ipertrofico di alcune parti del corpo femminile, soprattutto i seni, le cosce, il ventre e i glutei; raffigurazioni non uniche nel loro genere, basti pensare alle Veneri databili al Paleolitico superiore (30000-25000 a.C.), tra cui le più famose sono quelle di Willendorf e di Lespugue (fig. 2). Probabilmente, tutto ciò si spiega grazie al fatto che in epoca neolitica le popolazioni credevano che il corpo della donna fosse "partenogenetico", ovvero che riuscisse a creare la vita da solo[14].

L'evidenziazione dei tratti femminili riporta alla volontà, da parte di quei popoli, di collegare il corpo della donna a un divino anch'esso femminile, il quale impersona il nutrimento, la vita e la rigenerazione[15]. Questi simboli, tuttavia, non erano sempre così chiari ed evidenti; spesso, infatti, su piccoli frammenti di roccia levigati venivano rappresentate delle spirali, delle forme ovali, delle curve, linee spezzate o altri motivi decorativi che, secondo la Gimbutas, simboleggiavano e rappresentavano le parti del corpo della dea, sostituendosi alla tradizionale raffigurazione delle strutture umane[16].



Fig. 2: *Venere di Willendorf*, 30000-25000 a.C, Wien, Naturhistorisches Museum.

Marija Gimbutas iniziò a decodificare quello che poteva essere un metodo di comunicazione di una antica popolazione; le statuette, infatti, vennero considerate a tutti gli effetti un linguaggio visuale. Ciononostante, la dea non veniva raffigurata solo tramite rappresentazioni femminili, talvolta infatti, assumeva anche altre forme come quelle animali o vegetali. La studiosa affermò che spesso, associati alle statuette di dee partorenti, c'erano le figure di orsi e cervi, nei quali la Dea si reincarnava per assistere e accudire la donna durante il parto. Ancora, la Dea Madre veniva rappresentata con caratteristiche ornitomorfe – utilizzando uccelli appartenenti solo a determinate specie – come quelli acquatici, i rapaci e gli uccelli, per così dire, primaverili. Gli uccelli, essendo sia animali terresti che volatili, rappresentavano il legame tra il mondo terreno, la vita, e quello ultraterreno, la morte. Per quanto riguarda

gli altri animali con cui la Dea Madre veniva identificata, c'erano il serpente che, tramite la muta, si rinnovava periodicamente, la rana e i pesci.

Gli antichi pastori che la Gimbutas studiò, probabilmente, si accorsero della similitudine tra i cicli di crescita della terra e quelli umani, che avvenivano all'interno del grembo femminile. Per questo motivo, verosimilmente, furono ritrovate anche molte figurine di dee vegetali gravide che denotavano il valore attribuito dagli antichi al cibo, all'agricoltura e all'interdipendenza di tutti questi elementi con la vita; la presenza, invece, di figure falliche dimostrava comunque la forza maschile, che sembrava tuttavia fortemente collegata alla sfera femminile; difatti, spesso il fallo veniva rappresentato come il collo di una figurina femminile, utilizzato per celebrare la potenza rigeneratrice della dea[17]. L'archeologa, come dimostrano anche le teorie espresse in *The Living Goddess* (fig. 3), era convinta che quelle statuette fossero esse stesse lo strumento di comunicazione di una antica popolazione e che quindi fosse a tutti gli effetti un protolinguaggio.

Le teorie di Marija Gimbutas furono uno spartiacque in campo archeologico, tanto che lei stessa affermò che fosse troppo presto per capirle e che ci sarebbero voluti almeno trentacinque anni per dare loro il credito meritato[18]. Per questo motivo dovette lottare a lungo contro svariati colleghi, per affermarsi sia come donna libera di lavorare in campo archeologico e quindi anche allo scavo, sia come studiosa in grado di delineare le proprie teorie, studiando la cultura materiale di una civiltà. Gimbutas iniziò le sue effettive ricerche tra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento, periodo in cui la maggior parte degli studiosi era convinta che il vero archeologo fosse colui che lavorava nello scavo, dando, ovviamente, per scontato che le donne non potessero farlo e fossero unicamente adatte a lavorare negli uffici, nei musei o nei laboratori; un'archeologa, Joan Gero, pioniera dell'archeologia femminista, in effetti, coniò il termine composito *woman-at-home-archaeologists*[19] per assecondare, naturalmente con disprezzo, la definizione sopra citata, sviluppata dai colleghi uomini. Molti furono gli archeologi e le archeologhe che cercarono di screditare le teorie della Gimbutas, tra cui Michael Balter, giornalista scientifico statunitense che nel suo libro *The Goddes and the Bull. Catalhöyük: An Archaeological Journey to the Dawn of Civilization*, scrisse:

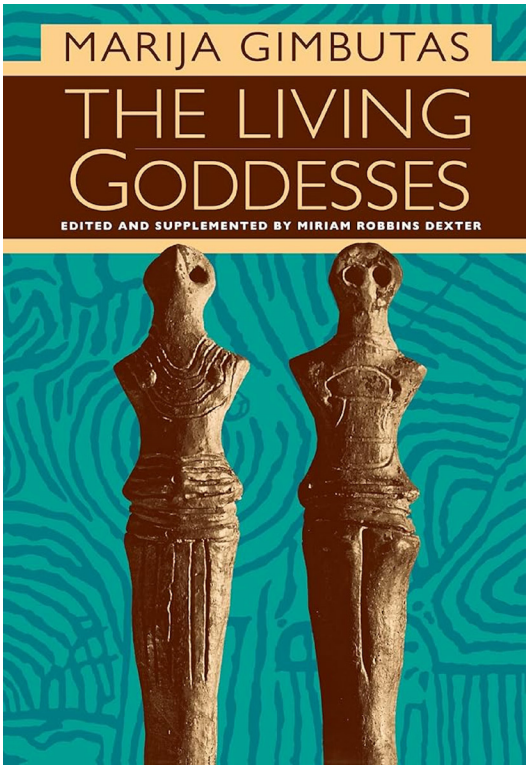


Fig. 3: Marija Gimbutas, *The Living Goddess*, 2001, University of California Press, Berkeley 2001, copertina.

> This nostalgia for a lost egalitarian paradise, where women were empowered rather than trodden underfoot, is central to the beliefs of today's goddess cults. Every year goddess worshippers from around the world make the pilgrimage to Catalhöyük, the mother of all matriarchies[20].

Da questa frase traspare una realtà aberrante: la conferma dello scrittore di una realtà contemporanea in cui le donne vengono emarginate, sopraffatte e in cui sono prive di potere rispetto agli uomini; inoltre, sembra voler sottintendere che una situazione in cui una donna sia emancipata e considerata allo stesso livello di un uomo, non potrebbe esistere se non in un mondo del tutto diverso da quello odierno. Tuttavia, non solo uomini attaccarono le teorie gimbutasiane, ma anche due studiose inglesi si scagliarono contro di lei. Le ar-

cheologhe Lucy Goodison e Christine Morris in *Ancient goddesses: the myths and the evidence* condussero una vera e propria "guerra ideologica" contro Marija Gimbutas e il suo apporto all'archeologia:

> […] Gimbutas does diverge from archaeological practice with her arguments by assertation, that increasingly lack even the minimal 'linking arguments' between the archaeological materials and the interpretation that are made of them […]. Few of the artefacts that Gimbutas refers to are presented in their archaeological context, and few justifications are provided, much less developed, for their interpretations of certain attributes or forms[21].

Si nota, in particolare modo in questo passaggio, come le due studiose militarono contro le idee della Gimbutas, sottolineando le mancanze individuate nei ragionamenti condotti dell'archeologa. Goodison e Morris erano convinte che le ipotesi di Marija Gimbutas fossero delle mere teorie femministe per esaltare la donna in un mondo preistorico in cui, però, le disuguaglianze erano alla base della società. Queste archeologhe inglesi, al contrario, erano persuase dal fatto che per l'interpretazione delle figure e statuette ritrovate, si dovessero prendere in considerazione interpretazioni diverse e lontane tra loro, per essere sempre più oggettivi: «[…] the interpretation of figurines should be presented in relation to, not in exclusion of, alternative interpretative narratives»[22].

Tuttavia, tra coloro che attaccarono la Gimbutas, non si riconobbero solo gli studiosi che si limitarono a cercare motivazioni per demolirla scientificamente, taluni la colpirono anche in quanto donna. Ad esempio, John Chapman, professore di Archeologia Preistorica presso l'Università di Durham, scrisse:

> […] The second point is one perhaps not easily discussed by a male prehistorian. It concerns the personal fertility of Gimbutas and its loss at the time of menopause. […] It may be no more than coincidence that a woman with strong professional interests in the Mother Goddess, regeneration and fertility begins to write most vividly about fertility symbols at a time when her own personal fertility is disappearing, and her own children leave home[23].

Con questo passo, Chapman attaccò violentemente Gimbutas per via del suo genere e della sua età e non per le sue teorie; elementi, questi, che non dovrebbero contrastare o inficiare il lavoro scientifico di un'archeologa, né di qualsiasi altra donna in una posizione lavora-

tiva. Un'altra studiosa che cercò di demistificare le ricerche archeologiche di Marija Gimbutas fu sicuramente Lynn Meskell, archeologa e antropologa statunitense e professoressa all'Università della Pennsylvania. Meskell contrastò la teoria kurganica della Gimbutas collegandola alla sua esperienza personale, scrivendo:

> There is striking congruence between Gimbutas' own life and her perception of Old Europe. Born in Lithuania, she witnessed two foreign occupations by 'barbarian invaders'; however, those from the East stayed […]. In her own words, 'history is showing us between eight and ten million women had to die for her… the wise people of the time… so it reminds me of the same what happened in Stalin's Europe' […]. This strongly mirrors her view of Old Europe, a creative, matriarchal and good society which was invaded by men with weapons from the East[24].

Sostenne, quindi, che la Gimbutas fosse del tutto condizionata dal suo passato e dalle esperienze vissute durante gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, ma non fece alcun accenno alle mancanze o agli errori individuati nella sua ricerca scientifica; di conseguenza, le sue teorie furono un mero attacco personale rivolto all'archeologa lituana e non al suo lavoro di ricerca.

Al contrario, archeologi come Colin Renfrew non elaborarono un attacco personale contro l'archeologa, ma ne confutarono le teorie delineandone di nuove. In particolare, Renfrew nel 1987 con la pubblicazione di *Archaeology and Language: the Indo-European Puzzle*[25], presentò gli argomenti utilizzati per screditare le teorie tradizionali comprendenti anche quelle gimbutasiane; egli affermò che non fosse possibile considerare valida l'invasione dei Kurgan e la conseguente diffusione della loro lingua e della loro cultura come origine dei popoli Indoeuropei. Renfrew propose quindi la sua teoria, definita "anatolica" sull'origine di questi popoli, sostenendo che la loro *Urheimat*, che in italiano si potrebbe tradurre con "patria originaria" fosse l'Anatolia e non le steppe russe e ucraine. Egli partì dalla convinzione che l'unico momento di discontinuità durante la preistoria fu la neolitizzazione, fenomeno che segnò l'inizio del Neolitico, la diffusione dell'agricoltura e di altre innovazioni. Inoltre, secondo l'archeologo britannico l'invasione avvenuta all'inizio del Neolitico fu pacifica e attuata da parte dei primi coltivatori, e non, come sostenne la Gimbutas, condotta in maniera cruenta da parte della popolazione kurganica[26].

Come si è potuto notare, la carriera di Marija Gimbutas fu tutt'altro che semplice, ma nonostante le continue critiche, l'archeologa continuò imperterrita nel suo lavoro, arrivando a definire anche un nuovo approccio per lo studio incrociato di fonti e materiali archeologici, linguistici, etnografici e folkloristici: l'archeomitologia. L'archeologa era fermamente convinta che per comprendere le società preistoriche non fosse utile studiare solamente la loro economia o le loro abitazioni, ma al contrario, che fosse necessario anche analizzare i loro riti cultuali, il loro credo, i loro simboli, la loro percezione del resto del mondo e i loro usi. Gimbutas capì che nelle popolazioni non indoeuropee dell'*Old Europe* qualsiasi attività fosse strettamente collegata alla vita e ai cicli naturali, così infatti, riuscì anche ad affermare che i *leitmotiv* dell'Europa antica fossero l'arte, l'energia della natura, la nascita e la rigenerazione. Tutti i simboli che la Gimbutas studiò furono fondamentali per delineare la conoscenza del mondo e della vita di queste popolazioni; infatti, ne *Il linguaggio della dea*, scrisse:

> Symbols are seldom abstract in any genuine sense; their ties with nature persist, to be discovered through the study of context and association. In this way we can hope to decipher the mythical thought which is the raison d'être of this art and basis of its form[27].

Non molto tempo fa, alcune teorie della Gimbutas, specialmente quelle riguardanti le migrazioni di popolazioni delle steppe, iniziarono ad essere confermate tramite analisi genetiche sul DNA antico[28], per cui i Kurgan, protoindoeuropei, nel Neolitico potrebbero aver davvero invaso una popolazione non indoeuropea abitante nelle steppe dell'*Old Europe*. Sfortunatamente, la Gimbutas non riuscì ad assistere a queste novità, ma sicuramente tutto ciò fu una grande rivincita per la sua persona, per la sua credibilità e per la sua professionalità, da sempre messe in discussione. Oggi, Marija Gimbutas è certamente nota a livello mondiale e non solo: viene identificata come simbolo della lotta femminista in ambito archeologico, nonostante non si sia mai definita femminista o attivista. Le viene riconosciuto, inoltre, un grande merito, quello cioè di aver contribuito al delineamento delle origini dell'Europa, lavorando sodo non solo per ottenere risultati scientifici attendibili, ma anche al fine di affermarsi in un ambiente, quello degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, prettamente maschile e sicuramente maschilista.

Note

[1] Martina Paganini è dottoranda di ricerca in Diritto e Scienze Umane presso l'Università degli Studi dell'Insubria con un progetto riguardante l'evoluzione della comunicazione dell'Isolino Virginia, dalla sua scoperta a oggi.

[2] Traduzione dell'autrice: «La sofisticata e complessa arte che circondava la dea Neolitica è un caleidoscopio mutevole di significati: ella personificava ogni fase della vita, della morte e della rigenerazione. Era la Creatrice dalla quale ogni forma di vita – umana, vegetale e animale – traeva origine e alla quale tutto ritornava». Cfr. M. Gimbutas, *The Living Goddess,* Berkeley-Los Angeles-London 1999, p. 5.

[3] Video YouTube *Signs out of time, the story of archaeologist Marija Gimbutas,* al link: https://www.youtube.com/watch?v=BjE2-H1R9Zs.

[4] J. Marler, *A vision of the world: the life and work of Marija Gimbutas*, in «Comparative Civilizations Review», 33, 1995, pp. 1-2.

[5] M. Gimbutas, *Proto-Indo-European Culture: The Kurgan Culture During the 5th to the 3rd Millennia B.C.*, in G. Cardona–H.M. Hoenigswald–A. Senn, *Indo-European and Indo-European*s, Philadelphia 1970, pp. 155-198.

[6] M. Tognetti, *Il tumulo funerario nelle culture scandinave e indoeuropee*, in «Aracne», I, 2023, p. 14.

[7] M. Alinei–F. Benozzo, *The Palaeolithic Continuity paradigm for the origins of Indo-European languages*, 2022, al link: http://www.continuitas.org/intro.html.

[8] M. Alinei–F. Benozzo, *L'area galiziana nella preistoria celtica d'Europa*, in «Studi celtici», IV, 2006, p. 14.

[9] M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddes. The World of Old Europe,* San Francisco 1991, p. VIII. Traduzione dell'autrice: «Il ricco dispiegarsi di simbolismi religiosi fiorito nell'Anatolia centrale e nell'Antica Europa fa parte di una continuità ininterrotta sin dai tempi del Paleolitico superiore».

[10] Dal dizionario Treccani online: Termine (dalle radici greche *gy*, donna, e *an*, uomo) coniato dalla sociologa statunitense R. Eisler, e successivamente sviluppato dall'archeologa M. Gimbutas, per definire una forma di organizzazione sociale anteriore al patriarcato, di cui viene ipotizzata l'esistenza nelle società antiche e protostoriche; essa sarebbe stata caratterizzata da modelli di mutua cooperazione nelle relazioni di genere, e dunque da una sostanziale assenza di gerarchie e autorità centralizzata. Secondo Gimbutas, tale tipo di organizzazione sarebbe stata vigente in Europa tra il 7000 e il 3500 a.C., e soppiantata dal sistema androcratico e patrilineare della cultura Kurgan del bacino del Volga. Al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/gilania/.

[11] M. Pelaia, *In memoria di Marija Gimbutas 1994-2014*, 2022, al link: https://www.armoniedonnebologna.it/grande-dea/in-memoria-di-marija-gimbutas-1994-2014/.

[12] M. Gimbutas, *Le dee viventi*, Milano 2005, p. 34.

[13] Video Youtube: *Signs out of time, the story of archeologist Marija Gimbutas,* al link: https://www.youtube.com/watch?v=BjE2-H1R9Zs.

[14] M. Gimbutas, *Le dee, cit.*, p. 167.

[15] *Ivi*, p. 37.

[16] *Eadem*, *Il linguaggio della dea,* Roma 2008, *passim.*

[17] M. Gimbutas, *The Living Goddess, cit.*, p. 37.

[18] M. Pelaia, *In memoria, cit.*

[19] J.M. Gero, *Socio-Politics and the Woman-at-Home Ideology*, Cambridge 2017.

[20] M. Balter, *The Goddes and the Bull. Catalhöyük: An Archaeological Journey to the Dawn of Civilization*, London 2005, p. 40. Traduzione dell'autrice: «Questa nostalgia per un paradiso egualitario perduto, in cui le donne erano valorizzate anziché calpestate, è centrale nelle credenze dei culti della dea contemporanei. Ogni anno, devoti della dea provenienti da tutto il mondo compiono un pellegrinaggio a Çatalhöyük, la madre di tutti i matriarcati».

[21] L. Goodison–C. Morris, *Ancient goddesses: the myths and evidence*, Wisconsin 1999, p. 24. Traduzione dell'autrice: «Gimbutas si discosta dalla prassi archeologica con argomentazioni per asserzione, nelle quali vengono a mancare, in misura crescente, perfino i minimi "argomenti di collegamento" tra i materiali archeologici e l'interpretazione che ne viene proposta […]. Pochi degli artefatti cui la Gimbutas fa riferimento sono presentati nel loro contesto archeologico, e scarse – per non dire appena abbozzate – risultano le giustificazioni offerte a sostegno delle sue interpretazioni di determinati attributi o forme».

[22] L. Goodison–C. Morris, *Ancient goddesses, cit.,* p. 45. Traduzione dell'autrice: «l'interpretazione delle figurine/ statuette dovrebbe essere presentata in relazione, e non in esclusione, a narrazioni interpretative alternative».

[23] J. Chapman, *The Impact of Modern Invasions and Migrations on Archaeological Explanation. A Biographical Sketch of Marija Gimbutas*, in *Excavating Women. A History of women in European archaeology*, a cura di M. Diaz-Andreu–M. L. Sørensen, London and New York 2012, p. 295-314: 310. Traduzione dell'autrice: «Il secondo punto è forse uno di quelli non facilmente affrontabili da uno studioso della preistoria di sesso maschile. Riguarda la fertilità personale della Gimbutas e la sua perdita al momento della menopausa. […] Può trattarsi di una semplice coincidenza il fatto che una donna con forti interessi professionali nella Dea Madre, nella rigenerazione e nella fertilità cominci a scrivere con maggiore intensità di simboli di fertilità proprio in un momento in cui la sua stessa fertilità personale viene meno e i suoi figli lasciano la casa».

[24] L. Meskell, *Goddesses, Gimbutas and 'New Age' archaeology,* in «Antiquity», LXIX, 262, 1995, pp. 78-79. Traduzione dell'autrice: «Vi è una sorprendente congruenza tra la vita stessa di Gimbutas e la sua percezione dell'Antica Europa. Nata in Lituania, assistette a due occupazioni straniere da parte di 'invasori barbari'; tuttavia, quelli provenienti da Oriente rimasero […]. Nelle sue stesse

parole: 'la storia ci mostra che tra gli otto e i dieci milioni di donne dovettero morire per lei… il popolo saggio dell'epoca… così mi ricorda quanto accadde nell'Europa di Stalin' […]. Ciò rispecchia fortemente la sua visione dell'Antica Europa, una società creativa, matriarcale e benevola, che venne invasa da uomini armati provenienti da Oriente».

25 C. Renfrew, *Archaeology and Language: The Indo-European Puzzle*, Cambridge 1987.

26 M. Alinei–F. Benozzo, *L'area galiziana, cit.*, p. 16.

27 M. Gimbutas, *Il linguaggio*, *cit.*, p. XV. Traduzione dell'autrice: «I simboli sono di rado astratti in senso autentico; i loro legami con la natura persistono e possono essere rintracciati attraverso lo studio del contesto e delle associazioni. In questo modo possiamo sperare di decifrare il pensiero mitico che costituisce la ragione d'essere di quest'arte e la base della sua forma».

28 Autrici di Civiltà, *L'Eredità di Marija Gimbutas: Intervista a Joan Marler*, in «Autrici di Civiltà: un sito di donne, del passato, presente e futuro che ridefiniscono la civiltà», maggio 2021, visitabile al link: https://www.autricidicivilta.it/leredita-di-marija-gimbutas-intervista-a-joan-marler/.

USCIRE DAL "MARGINE". MARIA PADULA E IL COLLETTIVO DI ARTISTE *NUOVA IDENTITÀ* (NAPOLI, 1976-1979): UNA STORIA RITROVATA*

Mariadelaide Cuozzo[1]

Between 1976 and 1979, the feminist artistic collective *Nuova Identità*—comprising women writers, painters, sculptors, and graphic designers, and affiliated with the UDI (Italian Women's Union)—actively participated in the vibrant feminist cultural and political ferment in Naples. The founder and indefatigable driving force of the collective was Maria Padula (Montemurro, 1915–Naples, 1987), a painter, writer, teacher, and activist of Lucanian origin, whose biographical trajectory reveals the roots of her feminist militancy in later life.
Drawing on unpublished documents, this essay reconstructs the collective's multifaceted activities—hitherto neglected in studies of Neapolitan feminism—while also examining its relationship with Maria Padula's personal history and her literary and artistic production.

Keywords: Feminism, Artistic collectives, Italian painting of the twentieth century, Artist autobiography.

> Non esistono fratture fra arte e vita, arte e cultura, arte e politica: vogliamo fare chiarezza sulla funzione sociale dell'arte, metterci a contatto diretto con il pubblico, incentivare la creatività come partecipazione e liberazione, prenderci lo spazio che ci spetta: ridare all'arte la sua funzione, che è quella di liberarci dai condizionamenti cui la società ci costringe, affinché la lotta per l'emancipazione sia finalizzata allo sviluppo della persona umana[2].

Questo breve testo dattiloscritto, diffuso in occasione di varie manifestazioni culturali tramite volantini ciclostilati, è il sintetico manifesto firmato dalle *Donne pittrici, scultrici e grafiche dell'UDI*[3], gruppo napoletano femminista che nel 1976 sarebbe confluito nel collettivo Nuova Identità (donne scrittrici, pittrici, scultrici, grafiche): entrambe formazioni oggi dimenticate anche nelle ricognizioni sul femminismo napoletano[4]. Nella fondazione di questi gruppi e nelle attività da essi

organizzate ebbe un ruolo di primo piano la pittrice, scrittrice, docente e attivista lucana Maria Padula[5] (fig. 1), che dirigeva il Centro Operativo del Circolo UDI dei Colli Aminei a Napoli. Nella dichiarazione d'intenti del collettivo, politicamente orientata verso il pensiero gramsciano ma anche portatrice di una critica di matrice neoavanguardista contro il mercato dell'arte, si legge:

> Ci definiamo pittrici, scultrici, grafiche, perché vogliamo partire dal nostro specifico […], affinché il nostro discorso non si presti ad alcuna confusione o genericità, ma entri nel vivo del dibattito sull'arte in tutte le sue implicazioni. Ci riconosciamo in un movimento femminile di massa, perché la condizione femminile è fondamentalmente la stessa per tutte le donne; riusciremo a dire certe verità avendo ben poco da perdere: non siamo mai esistite […], a meno di non adattarci ad essere le "favorite dei re" […]. Per quanto riguarda la nostra attività nello specifico, intendiamo continuare a organizzare "mostre ragionate" […] intese a divulgare l'arte e a provocare il dibattito, rendendo partecipi le masse e quindi preferibilmente all'aperto […]. Le nostre mostre non vogliono fornire modelli culturali alternativi e tanto meno porsi come dibattito pubblico calato dall'alto: vogliono soprattutto offrirsi come spazio aperto alla verifica e al dibattito sull'arte […]. Sono in ballo grandi interessi, perché l'arte non è soltanto il quadretto o il pezzo di scultura che ci portiamo a casa, ma tutto quanto entra a far parte della nostra vita d'ogni giorno, dal disegno delle città alla progettazione dell'oggetto d'uso: tutto quanto si lega in qualsiasi modo al mondo delle immagini. Occorre fornire alle masse strumenti critici valutativi, capaci di smitizzare la cultura ufficiale, perché non possiamo delegare nessuno su cose che ci riguardano da vicino. Il discorso è estremamente complesso, avendo l'arte una duplice funzione esistenziale ed operativa: funzioni che s'integrano, secondo la stessa concezione gramsciana del lavoro. Si impone a questo punto una riflessione sull'importanza del "tempo libero", inteso come recupero di qualità assopite o alienate in un tipo di società tecnologica e industrializzata come la nostra […]. Per quel che ci riguarda più da vicino, non rifiutiamo il "mercato", a patto che sia il pubblico a decidere e non si comprino le "firme" per andarle a riporre nelle casseforti: siamo contro ogni forma di mitizzazione dell'arte […]. Quel che conta è sfuggire all'attuale organizzazione del mercato d'arte, che è uno degli strumenti più corrotti del nostro tempo. […] Ogni uomo, almeno potenzialmente, è un poeta. […] A questo fine c'incontriamo ogni giovedì nella sede UDI dei Colli Aminei, aperta alle donne del quartiere ed oltre. Lavoriamo insieme, producendo gli oggetti più disparati. Non occorre saper fare qualcosa: s'impara operando, s'impara vedendo fare, s'impara soprattutto ritrovando la propria vera natura attraverso un lavoro non obbligato e non richiesto, ma che risponde unicamente al proprio modo di essere[6].



Fig. 1: Maria Padula mentre dipinge a Montemurro, anni Quaranta.

L'artista Giuseppe Antonello Leone[7], marito di Maria Padula, collaborò con il gruppo illustrandone i materiali grafici con figure femminili umoristiche (fig. 2) e disegnando il logo del collettivo Nuova Identità: una spiritosa *silhouette* in nero di un corpo femminile nudo che con "impudico" gesto liberatorio lascia cadere dalla propria mano una foglia di fico (fig. 3). Il collettivo era aperto, dunque, anche alla cooperazione con figure maschili, purché "esterne":

> Neghiamo che possa esistere un mondo femminile e un mondo maschile, se non nei retaggi di una società che vogliamo lasciarci alle spalle: esiste la prepotenza, sia maschile che femminile, ed è contro questa che vogliamo batterci. D'accordo sul fatto che il nostro è un mondo maschile: è appunto per questo che abbiamo costituito un "collettivo" di sole donne. Però vogliamo investire ogni campo, perché nulla deve esserci precluso: coinvolgere gli uomini, le istituzioni[8].



Fig. 2: Giuseppe Antonello Leone, volantino del Centro UDI ai Colli Aminei, Napoli, anni Settanta.

Nonostante la sua insoddisfazione – attestata da vari suoi scritti e interventi in dibattiti pubblici – di fronte alle divisioni che si verificavano all'interno dei gruppi femministi, Maria credeva fortemente nella necessità del suo impegno in questi organismi e nell'UDI, allora anch'essa sottoposta a critica, «ingiustamente mortificata e come travolta dalla valanga del femminismo»[9]. Come delegata del collettivo napoletano al X Congresso nazionale dell'UDI, svoltosi a Roma nel 1978, presentò una relazione in cui, sottolineando la necessità sia di un «massimo coinvolgimento delle donne», sia di stabilire con

le istituzioni «una contrattualità conflittuale con obbiettivi precisi e nuovi metodi di lotta», lamentava i «fenomeni di divisione, d'intolleranza interna e anacronistiche preclusioni ideologiche» che trovavano ancora spazio nel movimento delle donne, individuandone la causa nell'«aver assunto come fondamento dell'aggregazione e della lotta quasi unicamente il proprio bisogno individuale e personale» e concludendo:



Fig. 3: Giuseppe Antonello Leone, logo del collettivo *Nuova Identità*, 1976.

> Il movimento delle donne ha maturato come proprio patrimonio il superamento della scissione tra privato e pubblico, il rifiuto di una concezione individualistica e gerarchica della società, la saldatura tra liberazione individuale ed emancipazione collettiva, il rifiuto dei rapporti umani basati sulla violenza. Attraverso il movimento noi donne siamo entrate nella storia come soggetti politici: vogliamo avere più forza per cambiare la storia, la nostra vita, la vita di tutti[10].

Il collettivo Nuova Identità intendeva appunto rispondere a questa esigenza di concreta operatività sociale, superando le differenze individuali nel nome di obiettivi politici e culturali comuni:

> "Nuova identità" è un appello alle operatrici nel settore delle arti visive per un'aggregazione capace d'incidere nel tessuto sociale nella prospettiva del socialismo. Nasce dalla necessità di passare delle parole ai fatti e cresce nell'azione con l'apporto di ciascuna di noi: identità da trovare insieme in una società che cambia, rimettendo tutto in discussione. Non ci sgomenta la diversità tra di noi: costruire la democrazia è l'unico fatto rivoluzionario. Libertà aldilà dei condizionamenti della critica, delle correnti e delle mode, i convenzionalismi e le paure, non per escogitare novità a tutti i costi, ma per trovare il coraggio di essere sé stessi: esistere, in un dialogo aperto nel sociale[11].

Tale ricerca di «un dialogo aperto nel sociale» si manifestò tra il 1976 e il 1979 nella promozione da parte del collettivo di mostre, dibattiti e spettacoli teatrali che coinvolsero varie esponenti del femminismo napoletano, anche partecipi di altri gruppi[12]. Intorno alle iniziative culturali di Maria Padula ruotarono scrittrici e artiste visive di generazioni

diverse e anche molto distanti tra loro[13]. Nuova Identità stabilì anche una collaborazione con la casa editrice La Nuova Italia (fig. 4), presso la quale Maria Padula organizzò dei cicli di manifestazioni culturali[14], e con il Centro Ellisse[15]. In seguito, l'attività del collettivo venne documentata nella mostra *Napoli anni '80*[16].



Fig. 4: Locandina della mostra collettiva di *Nuova Identità* presso La Nuova Italia Editrice, Napoli, 1979.

In un articolo preparato per "Il Mattino" datato 5 dicembre 1978 e firmato Nuova Identità, si elencavano le attività svolte dal collettivo fino a quella data:

> Nel maggio '77 c'inserimmo in un festival dell'UDI[17] […]; nel giugno successivo, ancora con l'UDI, a Bagnoli, in piazza Salvemini; nel settembre "Dieci giorni al teatro Poliedro", presente la scrittrice meridionalista Maria Brandon Albini […]; per l'Otto marzo, su richiesta dell'UDI provinciale, al Centro "Ellisse" e alla "Società Promotrice di Belle Arti Salvator Rosa: "Donna, creatività, partecipazione"; infine, a Casale di Posillipo, in uno dei percorsi pedonali di "Paese Sera"; al Giardino zoologico in una Mostra ecologica organizzata dal centro d'Arte "Lo Zahir" e recentemente alla mostra dell' "Avanti!". Il prossimo appuntamento è alla "Nuova Italia Editrice", che dedica alla "condizione femminile" tutto il mese di febbraio. I temi che verranno trattati sono: 1) La legge sull'aborto – la legge sui consultori – la legge sulla parità: reale applicazione di queste leggi in Campania. 2) Apporto della donna alla letteratura meridionalista. C'inseriremo […] con un dibattito su "arte – non arte – professionalità – creatività – emarginazione femminile e una mostra ispirata alla "condizione femminile" che si prevede in tre cicli[18].

Da questo elenco emerge con evidenza come le iniziative del collettivo riguardassero insieme l'arte, la società, la lotta femminista e politica viste come entità indissolubilmente legate fra di loro, e fossero pensate in un'ottica relazionale aperta alla più ampia partecipazione sociale possibile. A questo proposito va ricordato che, prima ancora della fondazione di Nuova Identità, Maria era stata fra i promotori del *Collettivo Artisti Antifascisti di via Giotto n. 20*[19], che fra il 1975 e il 1976 aveva organizzato mostre e manifestazioni culturali al Festival dell'Unità e in gallerie d'arte, scuole e luoghi pubblici della città, in sintonia con analoghe iniziative di "arte nel sociale" che si svolgevano a Napoli in quegli anni di rinnovate energie culturali e creative, tra fermenti ideologici e neo-avanguardie. A proposito di questa prima esperienza napoletana, Maria scrisse con amarezza:

> Chi aveva voglia di fare veramente qualcosa trovò rifugio nel "Collettivo di via Giotto", nato nella sezione Arenella del PCI, appunto di via Giotto. Tutto pareva andare a gonfie vele. Le manifestazioni si succedevano, una più valida dell'altra: il 25 aprile del 1975 investimmo letteralmente il quartiere con tre mostre sul tema della Resistenza […][20]. Però tutto già incominciava a fare acqua. Anche questa volta, io credo, nessuno aveva capito lo spirito dell'iniziativa, ma aderiva per mere ambizioni personali, sicché, non avendo capito un bel niente, tutto si riduceva ad una lotta intestina tra "artisti", questa grande parola che ha perduto completamente ogni significato, divenendo sinonimo di ambizioni represse e confusione mentale. Se la prendono con le forze politiche, ma a parer mio, è la categoria che è fuori dal movimento di avanzata per il socialismo[21].

Una delusione alla quale seppe reagire con l'energia che la distingueva, trovando nuove ragioni d'impegno nelle organizzazioni femministe di cui si è detto.

Al tempo di questi eventi, che consolidarono la sua adesione militante al movimento femminista già preannunciata nel decennio precedente dalla collaborazione come pittrice con la FIDAPA[22], l'artista aveva superato i sessant'anni di età e dietro le spalle aveva una storia decennale di militanza politica iniziata in Basilicata, la sua regione natale, sull'onda dei rivolgimenti del Sessantotto.

Nella piena consapevolezza che «per riscrivere la storia dell'arte da una prospettiva femminista, non basti aggiungere una manciata di nomi di donne a una narrazione basata su canoni e strumenti analitici maschili»[23] appare necessario, a questo punto, fare un passo indietro per ripercorrere a grandi linee la particolare vicenda biografica di Maria Padula, la cui conoscenza è indispensabile per comprendere le ragioni storico-sociali e le radici psicologiche da cui derivò *ab origine* il suo femminismo, che si sviluppò due fasi: una prima in età giovanile, spontanea e istintiva, strettamente legata alla sua nascita e all'educazione ricevuta, e una seconda, più matura e politicamente consapevole, coincidente con la stagione neo-femminista degli anni Settanta su cui ci si è prima soffermati. Se è vero che «la soggettività femminista comporta una precisa presa di coscienza delle tante e mai definitive identità e appartenenze di ciascuna»[24] e che «ogni donna è più donne, e ciascuna fonda il proprio sé in un terreno esperienziale: appiattirle a un unico comune denominatore significa teorizzarle piuttosto che conoscerle»[25], quella di Maria Padula è una storia che va raccontata anche per i suoi tratti di eccezionalità.

Prima artista lucana a frequentare l'Accademia di Belle Arti e a fare dell'arte una professione, piuttosto che un'attività svolta per diletto, personalità intellettualmente vivacissima, Maria oltre che alla pittura si dedicò alla scrittura e si impegnò attivamente sia sul piano politico-sociale che su quello pedagogico, come docente e teorica della didattica artistica. Tuttavia, pur avendo esposto in varie città italiane[26] e avendo vinto premi in veste sia di pittrice che di scrittrice, venendo apprezzata da diversi critici e intellettuali appartenenti soprattutto al *coté* della sinistra meridionalista, successivamente è caduta quasi completamente nell'oblio[27], a riprova non solo del «doppio movimento, di ingresso delle artiste nei mondi dell'arte e della loro scompar-

sa dalla memoria storica»[28], ma anche della poca attenzione tuttora riservata dagli storici all'arte prodotta in alcune aree del meridione d'Italia, in particolare fra Ottocento e Novecento, contesto in cui la Basilicata risulta essere fra le regioni meno studiate[29].

Parte fondamentale nella vicenda di Maria Padula ebbero i suoi rapporti con esponenti del pensiero meridionalista, maturati sia in Basilicata che a Napoli nel secondo dopoguerra, nel clima ideologico delle lotte per la riforma agraria. Fra gli altri, Maria conobbe e frequentò Manlio Rossi Doria, Carlo Levi – che fu per lei e per altri artisti lucani una figura di riferimento e un mentore – ma una particolare sintonia si venne a stabilire con Rocco Scotellaro, Maria Brandon Albini e Leonardo Sinisgalli, nato anch'egli a Montemurro. Tutti loro, come Maria, erano uniti da una concezione dell'arte e della letteratura come strettamente congiunte all'impegno politico e sociale.

Per tutta la vita Maria portò il peso di una condizione di "marginalità multipla" contro la quale dovette lottare, non solo in quanto aspirante artista in tempi non facili per le donne che intendevano realizzarsi professionalmente e non esclusivamente come mogli e madri, ma anche in quanto donna proveniente dalla profonda provincia meridionale, dunque da una precondizione geo-culturale svantaggiata, e, non da ultimo, in quanto figlia illegittima. Maria, infatti, come già sua madre prima di lei, nacque da una relazione non ufficiale fra una contadina[30] e un facoltoso borghese, il quale non volle riconoscerne legalmente la paternità. La sua nascita fu quindi marchiata da uno stigma sociale legato alle dinamiche classiste e patriarcali allora vigenti in modo particolare nelle province del Sud, che vedevano la soggezione delle donne di estrazione rurale al potere maschile e la netta separazione tra ceti dominanti e subalterni. Adottata dai coniugi Rosina e Nicolino Padula, colti e liberali borghesi di Montemurro che seppero guardare oltre i pregiudizi, Maria poté ricevere un'approfondita educazione culturale grazie soprattutto alla madre adottiva, donna evoluta di idee cristiano-socialiste che consentì a Maria di seguire la sua vocazione artistica frequentando come studentessa fuori sede gli studi accademici, cosa all'epoca niente affatto scontata per una donna.

In questa vicenda personale può individuarsi la prima scaturigine del femminismo di Maria, manifestatosi innanzitutto in un'antitesi con la figura paterna e con la mentalità patriarcale. È significativo, sotto

quest'aspetto, che la dedica del suo romanzo autobiografico *Il Vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana*, sia rivolta alla madre naturale e a quella adottiva, mentre la figura paterna viene completamente rimossa, sostituita dalle due madri[31]; anche nella sua ulteriore produzione letteraria e in quella pittorica, Maria non evocò mai figure paterne. Gli scritti autobiografici dell'artista tracciano una storia individuale strettamente connessa con i contesti socioculturali in cui si è svolta, restituendo il profilo di una donna indipendente e anticonformista in rapporto all'epoca e all'ambiente in cui si muoveva: «Sono cresciuta libera. Le mie amiche andavano a messa compunte per farsi vedere dalla gente, stavano dietro la finestra a ricamarsi il corredo da quando avevano dieci anni; io a messa ci andavo se ci volevo andare»[32].

Un veicolo imprescindibile di liberazione interiore fu per lei il viaggio: i continui spostamenti che da Montemurro la portarono negli anni Trenta a Napoli e Firenze per seguire gli studi artistici e dopo la guerra a Vietri sul Mare, a Potenza e infine nuovamente a Napoli, in un'oscillazione rigenerante fra radicamento e sradicamento, prossimità e lontananza dalle proprie origini. All'Accademia di Napoli fu allieva, fra gli altri, di Giovanni Brancaccio ed Emilio Notte, il quale le aprì gli orizzonti dell'arte moderna, e lì incontrò il suo futuro marito, l'artista Giuseppe Antonello Leone, allora anche lui studente, che sposò durante la guerra. Tuttavia, insoddisfatta dei metodi didattici del docente di pittura Pietro Gaudenzi e disgustata dai suoi comportamenti troppo confidenziali (che oggi definiremmo molestie) nei confronti delle allieve, lasciò l'istituto al terzo anno di studi per spostarsi all'Accademia di Firenze, dove studiò con Felice Carena, stabilendo con lui un durevole rapporto di stima reciproca, entrando in contatto pure con altri importanti docenti come Giovanni Colacicchi e Ottone Rosai[33].

L'artista ha descritto sé stessa in questi contesti come una figura "diversa", isolata dai compagni e dalle compagne a causa sia della sua origine lucana che della sua condizione di studentessa fuori sede non sorvegliata dalla famiglia. In *Il Vento portava le voci* emerge la sua esigenza di essere trattata in modo paritario dai colleghi maschi, ma anche di distinguersi dagli atteggiamenti superficiali di alcune colleghe, descritte come più propense ad attrarre le attenzioni maschili che a condurre seriamente gli studi. Perciò Maria sentiva che per

essere riconosciuta e rispettata come artista doveva difendersi dagli approcci maschili, a costo di apparire antiquata:

> I miei compagni mi chiamavano "Quella dai limiti", perché non ammettevo che mi tenessero discorsi licenziosi, né che mi prendessero a braccetto. Il mio desiderio più vivo era di essere trattata fraternamente dagli uomini, ma mi accorgevo che questo era impossibile. Avevo tanto bisogno di conoscere, di sapere, ma essere donna è un ostacolo quasi insormontabile[34] .

La sua carriera espositiva iniziò a metà degli anni Quaranta, inizialmente in coppia con il marito, con il quale riuscì a stabilire un equilibrio non facile, scongiurando ciò che spesso accadeva ad altre coppie di artisti, ossia il sacrificio di sé da parte della donna per lasciare spazio al compagno, secondo una tipica attitudine oblativa femminile[35]. Il legame tra i due fu fortissimo ma improntato a reciproca indipendenza, certamente grazie anche al carattere determinato di Maria, che lottò faticosamente per non rinunciare a sé stessa e preservare i propri spazi di creatività nonostante le sue quattro maternità, concentrate fra il 1943 e il 1951. È anche significativo che la pittrice mantenne sempre la sua produzione artistica ben distinta da quella d'impronta neo-dadaista del marito, scegliendo di restare fedele alla pittura figurativa. Se la sua scrittura d'impronta neorealista rispecchia le vicende politiche e sociali del tempo, la sua pittura, invece, pur essendo anch'essa racconto della realtà, appare come una sorta di oasi appartata rispetto alla contemporaneità, eccettuati pochi dipinti espressamente politici dell'ultima sua fase produttiva. È prevalentemente una pittura paesaggistica o ritrattistica con tratti antropologici, narratrice di luoghi, persone e situazioni collocati in Val d'Agri, dov'erano le sue radici, o in altre località del Sud in cui aveva vissuto. All'influenza del Realismo magico, con le sue inflessioni neo-quattrocentiste, si sommano influssi post-impressionisti nello studio della luce naturale e nelle cromie chiare e trasparenti organizzate in strutture spaziali di matrice cezanniana, scandite da piani geometrizzati. Ne risulta un linguaggio figurativo essenziale, eminentemente mentale e astraente, sospeso in un'atmosfera metafisica (figg. 5-6).



Fig. 5: Maria Padula, *Le figlie del pastore*, 1948, collezione privata.

Nel racconto *Il Traguardo* l'autrice ripercorse il periodo in cui si era trasferita a Potenza, dove nel 1966 il marito era stato nominato direttore del neonato Istituto Statale d'Arte di cui era stato tra i fondatori[36]. Anche Maria si dedicò alla didattica, insegnando Disegno dal vero presso il medesimo istituto e interpretando il suo ruolo di docente con passione: iniziò a scrivere articoli sull'insegnamento in periodici di settore e si occupò della promozione dei suoi allievi attraverso l'organizzazione di loro mostre. Insieme a Leone introdusse a Potenza lo studio dell'arte moderna e metodologie didattiche innovative[37]. La coppia venne a scontrarsi, però, con la mentalità conservatrice e conformista

della città, dove Maria era malvista come donna e moglie a causa di un pregiudizio in base al quale si riteneva che un'artista fosse necessariamente portata a trascurare i doveri matrimoniali e familiari: «Nonostante le mostre fatte e i premi vinti io ero "la moglie del Direttore"». […] ero particolarmente mal gradita. […] E non c'è rimedio, perché dovrei smettere di dipingere, di scrivere, di parlare e mettermi a preparare pranzi e cenette, tutta scodinzolante. Magari farmi chiamare cretina, altrimenti il marito perde finanche il rispetto degli amici»[38].



Fig. 6: Maria Padula, *Vicolo Montemurrese*, anni Cinquanta, collezione privata.

Ma oltre che a pregiudizi di genere, la poca sintonia con l'ambiente potentino fu dovuta anche a fattori politici, poiché in quegli anni di forti polarizzazioni ideologiche, in una Potenza prevalentemente de-

mocratico-cristiana legata alla figura dominante di Emilio Colombo, la coppia militava a sinistra. Fu allora che Maria riversò in una forma politicamente strutturata il suo spirito cristiano-socialista, partecipando a movimenti di piazza, iscrivendosi al PCI e unendosi alle ACLI[39], per conto delle quali divenne delegata dell'Unità Nazionale Arte e Spettacolo Popolare e organizzò mostre inclusive in cui esposero, oltre ad artisti lucani e napoletani, studenti, docenti, operai ed esponenti della CGIL e del PCI. In risposta a tale attività "rivoluzionaria", nel 1971 Leone venne trasferito d'ufficio a dirigere l'Istituto d'Arte di Cascano di Sessa Aurunca in Campania, con un abuso di potere rivelatore delle ingerenze politiche centriste in ogni settore della società potentina del tempo. Fortunatamente, poco dopo fu chiamato a dirigere l'Istituto d'Arte "Boccioni" di Napoli, dove Maria lo raggiunse nel 1974, avendo ottenuto la cattedra di Disegno dal vero presso l'Istituto d'Arte "Palizzi". Fu questo l'ultimo dei trasferimenti della coppia, che da allora restò stabilmente a Napoli, continuando a trascorrere le estati a Montemurro.

Rispetto all'esperienza potentina, fu liberatorio per Maria tornare a immergersi nel ben più vivo clima culturale napoletano, che la motivò nuovamente a portare avanti il suo impegno su più fronti. A Napoli, a contatto con scrittori, giornalisti e artisti d'avanguardia[40], collaborò con vari periodici, pubblicandovi scritti di carattere critico, letterario e politico-sociale[41].

Fu in quest'ultima stagione della sua vita, come si è visto, che Maria aderì al femminismo come pratica politica andando oltre il piano dell'esperienza individuale, e fu grazie al femminismo che si "pacificò" con la sua appartenenza di genere, raggiungendo il suo personale *empowerment*. È significativo a riguardo quanto dichiarò nel 1983, quattro anni prima della sua scomparsa, in un'intervista in cui sembra risuonare una eco del *Manifesto di rivolta femminile* di Carla Lonzi: «Devo alla pratica del femminismo il fatto di riconoscermi donna e di accettare di essere una donna, mentre prima io addirittura mi rifiutavo come donna, volevo essere un uomo […]. Ho imparato a essere donna a contatto con le femministe di oggi»[42].

Note

* I documenti d'archivio qui utilizzati, tutti inediti, relativi ai collettivi *Donne pittrici, scultrici e grafiche dell'UDI* e *Nuova Identità* di Napoli, provengono dall'Archivio Giuseppe Antonello Leone e Maria Padula (d'ora in poi AGAL AMP), ubicato a Montemurro (Potenza) e riconosciuto dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Basilicata come di particolare interesse storico. I documenti consultati sono i seguenti: cartella *La Lucania di Maria Padula, AMP scritti autografi, lettere importanti*, armadio 8, scaffale 4; cartella *La Lucania di Maria Padula racc. 1 AMP-AMP*, armadio 8, scaffale 2; cartella *La Lucania di Maria Padula 4 AMP*, armadio 8, scaffale 1; cartella *La Lucania di Maria Padula 6*, armadio 8, scaffale 2; cartella *La Lucania di Maria Padula MP varie*, armadio 8, scaffale 4; cartella *La Lucania di Maria Padula AMP man*, armadio 8, scaffale 2; cartella *Appunti MP*, armadio 8, scaffale 3; cartella *Quaderni MP*, armadio 8, scaffale 3; scatola *Maria Padula, libri, quaderni, disegni*. L'archivio è gestito da Rosa Maria Leone, figlia di Maria Padula e Giuseppe Antonello Leone e attenta custode della loro memoria, che ringrazio per le preziose informazioni fornitemi.

[1] Mariadelaide Cuozzo è professoressa associata di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi della Basilicata, Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale, in cui è membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in Storia, culture e saperi dell'Europa mediterranea dall'antichità all'età contemporanea. È delegata del Rettore alla Valorizzazione del patrimonio artistico dell'Ateneo. Le sue ricerche e pubblicazioni hanno finora riguardato principalmente le arti del Novecento e di fine Ottocento, con uno specifico interesse per l'Italia meridionale.

[2] AGAL AMP, Manifesto delle *Donne pittrici, scultrici e grafiche dell'UDI*. Il dattiloscritto, non datato ma con ogni probabilità redatto nel 1976, reca la seguente scritta a penna per mano di Maria Padula: «Circolo UDI dei Colli Aminei, Largo delle Mimose, 9 – Napoli».

[3] *Unione Donne Italiane*, dal 2003 *Unione Donne d'Italia*.

[4] Si veda ad es. *Donne protagoniste a Napoli. Un contributo alla ricostruzione del movimento delle donne dagli anni Settanta ad oggi*, a cura di LeNove – studi e ricerche, Casa della Cultura delle Differenze, Napoli 2013. Recentemente, nel più ampio quadro dell'arte d'impegno sociale, S. Taccone, *La cooperazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. La stagione dell'arte nel sociale e storie simili*, Napoli 2020.

[5] Montemurro (PZ), 1915 – Napoli, 1987.

[6] AGAL AMP, *Donne pittrici, scultrici, grafiche aderenti all'UDI. Collettivo Colli Aminei*. Il testo riporta come *incipit* il manifesto del collettivo. Il dattiloscritto non è firmato ma molto probabilmente venne redatto da Maria Padula, forse insieme alla scrittrice Maria Chiariello, che ricopriva anch'ella un ruolo di rilievo nel collettivo e nell'UDI.

[7] Pratola Serra, 1917-Napoli, 2016.

[8] AGAL AMP, *Programma di massima per una manifestazione*, 1976 c. Il documento è firmato «Collettivo donne pittrici, scultrici, grafiche».

[9] AGAL AMP, M. Padula, *Donne interessate al problema delle arti visive (e non*). Dattiloscritto firmato e datato 1° ottobre 1977.

[10] Per questa citazione e le precedenti, AGAL AMP - AMP 134, *Dalla relazione introduttiva al X Congresso dell'UDI*, dattiloscritto firmato «La delegata al congresso per "Donne Pittrici, scultrici, grafiche"», 1978.

[11] AGAL AMP, volantino ciclostilato, 1976.

[12] A Napoli negli anni Settanta erano attivi alcuni collettivi artistici femministi noti agli studi: il *Gruppo XX*, poi divenuto *Donne/Immagine/Creatività*; il gruppo *Le Nemesiache* di Lina Mangiacapre; il *Collettivo X*. Cfr. *Donne protagoniste a Napoli*, *cit.*; *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, a cura di M. Scotini–R. Perna, catalogo della mostra, Milano 2019; S. Taccone, *La cooperazione dell'arte*, *cit*.

[13] Tra le quali, per fare solo alcuni tra i nomi riportati nei documenti, Clara Rezzuti, Lina Mangiacapre, Tullia Matania, Maria Roccasalva, Maria Brandon Albini, Irene Maria Malecore, Ida Cocchiglia, Maria Chiariello, Maria Malara, Marosia Castaldi.

[14] M. Padula, *Quadernetto d'appunti*, in *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, a cura di U. Piscopo, catalogo della mostra, Potenza 1997, pp. 61-62: «Fummo alla "Nuova Italia" per più di un anno a dibattere le varie implicazioni dell'arte col sociale, organizzando mostre, coinvolgendo settori emarginati, le scuole».

[15] Il Centro Ellisse fu aperto a Napoli nel 1968 da Salvatore Pica (Napoli, 1939 - 2022), gallerista, esperto di design e scrittore.

[16] La mostra si tenne a Napoli, presso la Casina dei Fiori, nel 1980; in quell'occasione Maria Padula fu incaricata dalla Promotrice "Salvator Rosa" di allestire uno "spazio donna" all'interno della mostra.

[17] Il festival *Noi donne*, cui il collettivo partecipò con una mostra all'aperto nei giardini pubblici di via Ruoppolo al Vomero, nel maggio 1977. Alla mostra parteciparono, oltre a Maria Padula, Maria Chiariello, Erminia de Franco, Donatella Greco, Pia Labate, Clara Fucci, Lina Mangiacapre, Diomira Morisani, Maria Papale, Maria Perpignano, Clara Rezzuti, Maria Roccasalva, Ena Villani. L'elenco delle partecipanti è ricavato da AGAL AMP, Datt. – 136, *Cara amica*, dattiloscritto firmato da M. Chiariello–M. Padula, Napoli giugno 1977.

[18] AGAL AMP, *Napoli, 5 dicembre 1978. Alle scrittrici, pittrici, scultrici, grafiche della Campania*; il dattiloscritto reca la scritta a penna: «per "Il Mattino"».

[19] Documenti relativi a quest'altro dimenticato collettivo artistico, la cui storia si dovrà tentare di ricostruire in altra sede, sono conservati in AGAL AMP, Cartella 454.

[20] Segue un elenco di iniziative pubbliche organizzate dal *Collettivo Giotto* tra il 1975 e il 1976, che qui ometto per esigenze di spazio.

[21] AGAL AMP, M. Padula, *Donne interessate al problema delle arti visive (e non)*, *cit*.

[22] Partecipò alle mostre organizzate dalla FIDAPA (Federazione Italiana Donne Arti Professioni e Affari) a Napoli (1962, 1963, 1967), Roma (1967), Cosenza (1964).

[23] R. Perna, *Arte e femminismo in Italia: ragioni di una mostra*, in «Flash Art», 23 luglio 2019, articolo riferito alla mostra *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, *cit*.

[24] P. Ugolini, *Artiste e femminismo in Italia. Per una rilettura non egemone della Storia dell'arte*, Milano 2022, p. 9.

[25] *Ibidem*.

[26] Per l'elenco completo delle mostre di Maria Padula rinvio a *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, a cura di U. Piscopo, catalogo della mostra, Potenza 1997, pp. 229-234.

[27] Dagli anni Novanta alcuni studi e mostre hanno inteso recuperarne la memoria: si veda *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, *cit.*; *Volti paesaggi territorio. L'arte di Maria Padula*, a cura di A. Rigoli, catalogo della mostra, Palermo 2002; *Maria Padula 1915-1987*, a cura di E. Pontiggia, catalogo della mostra, Matera 2007; M. Cuozzo, *Padula, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014; *Eadem*, «*Sono cresciuta libera»: Maria Padula. Storia di una pittrice lucana*, in «Piano B. Arti e culture visive», V. 8, n.2, 2023, pp. 83-112. Pressoché inesistenti le citazioni della Padula nelle trattazioni di carattere generale sull'arte italiana e scarse in quelle sull'arte meridionale, con rare eccezioni: M. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Sorrento 2005; R. Pinto, *Pittura al femminile in Campania nel secondo cinquantennio del '900*, Nocera Inferiore 1999; *Idem*, *La pittura napoletana del Novecento. Profili di movimenti ed artisti in Campania*, Napoli 2002.

[28] M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna 2007, p. 10

[29] Fra i pochi studi storico-artistici di carattere generale sulla regione nel Novecento, si vedano: M. Cuozzo, *Dentro e oltre il "luogo". Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, a cura della Deputazione di Storia Patria per la Lucania e del Comune di Potenza, Santa Maria Capua Vetere 2008, pp. 955-973; G. Appella, *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004*, Matera 2015; A. Tolve, *Basilicata. Un racconto d'arte contemporanea*, Matera 2023.

[30] Giuseppina Pascarelli.

[31] La dedica recita: «A mia madre Rosina Padula, che mi ha educata e mi ha tenuto luogo di tutto; a mia madre Giuseppina, che mi fece dono del suo amore; alla libertà, l'autonomia, il coraggio». M. Padula, *Il vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana*, Napoli 1986.

[32] M. Padula, *Il Traguardo*, Rionero in Vulture 2007, p. 74.

[33] Per una ricostruzione puntuale degli studi accademici di Maria Padula basata su ricerche presso gli archivi storici delle Accademie di Napoli e Firenze, rinvio al mio «*Sono cresciuta libera»: Maria Padula*, *cit*.

[34] M. Padula, *Il vento portava le voci, cit.*, p. 22.

[35] Riscontrata da Lea Vergine in più occasioni, a partire dal catalogo della sua storica mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Milano 1980.

[36] Cfr. *Istituto Statale d'Arte Potenza 1967/2007. Anniversario/40 anni d'Arte*, a cura di B. Limongi, Lavello 2008.

[37] Sull'eredità della docenza di Maria Padula nel capoluogo lucano si veda R. Cardone, *La scuola potentina di Maria Padula*, Lavello 2008.

[38] M. Padula, *Il Traguardo*, *cit.*, pp. 85-86.

[39] Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani.

[40] Fra i quali Vasco Pratolini, Domenico Rea, Luigi Compagnone, Ugo Piscopo, Bruno Lucrezi, Michele Prisco, Giovanni Tizzano, LuCa (Luigi Castellano).

[41] L'elenco degli scritti giornalistici di Maria Padula è pubblicato in *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, *cit.*, pp. 225-227.

[42] La dichiarazione è tratta da una videointervista del 1983 pubblicata in https://luoghidellapittrice.wordpress.com/ e nel canale Youtube *I luoghi della pittrice Maria Padula*, entrambi parte del progetto *I luoghi della pittrice. L'opera di Maria Padula nei quadri, nel territorio e nella condivisione sociale*, promosso dal Comune di Montemurro e dal GAL Akiris e realizzato dall'Associazione Bellivergari, da Rosa Maria Leone e Davide Leone.

GRUPPI PER IL SALARIO AL LAVORO DOMESTICO TRA AGITAZIONE POLITICA E CREATIVITÀ DIFFUSA. UNA PRIMA ANALISI

Maria Teresa Ferrara[1]

This paper offers a preliminary exploration of the cultural production that emerged within the International Wages for Housework Campaign, with a particular focus on the Veneto region and the city of Padua. It was here that the foundational nucleus of the international campaign coalesced, and where pioneering theorisation of the productive value of reproductive labour catalysed shared aesthetic experiments across the arts, music, and theatre.
Building on the legacy of the Gruppo Femminista "Immagine" of Varese, this study investigates exemplary instances of joyous feminist creativity that sustained the political movement through the production of images, songs, theatrical works, illustrations, and diverse artefacts. These works testify to the imperative of developing novel, autonomous modes of representation and narrative.
This research lays the groundwork for a critical examination of the discourses developed by the Committee concerning the relationship between art and militancy in Italian neo-feminism.

Keywords: International Wages for Housework Campaign, Veneto Committees for Wages for Housework, Art and militancy, Feminist collectives.

Il discorso politico sul salario al lavoro domestico e le teorizzazioni sull'oppressione dell'autonomia delle donne a partire dall'ambiente domestico si strutturano quasi simultaneamente negli Stati Uniti, in Canada e in alcuni paesi dell'Europa occidentale a partire dai primissimi anni Settanta. Nel 1972 Mariarosa Dalla Costa, teorica militante e docente universitaria presso l'Università degli Studi di Padova, pubblica *Potere femminile e sovversione sociale*[2], opera cardine e testo di riferimento per l'intero movimento, all'interno del quale si avviano riflessioni sul valore produttivo della riproduzione. A Padova, dove

poco prima Dalla Costa aveva dato il via, insieme ad altre, all'esperienza di Lotta Femminista[3], le teoriche provenienti da vari paesi – tra cui Silvia Federici, Selma James e Brigitte Galtier – si ritrovano per discutere la condizione sociale della casalinga di classe operaia e le possibili strategie di azione comune verso quella che sarà la richiesta di un salario al lavoro domestico come prospettiva politica. La volontà di promuovere il dibattito sul lavoro di riproduzione su scala internazionale e di coordinarne le lotte si traduce nella nascita di una vasta rete di gruppi e comitati per il salario al lavoro domestico, tra i quali il Comitato per il Salario al Lavoro Domestico di Padova che inizia la propria attività nei primi mesi del 1974. A questo faranno seguito altre aggregazioni nelle città limitrofe e in diverse zone del territorio nazionale, come Mestre, Trieste, Ferrara, Modena, Roma, Napoli e Pescara, secondo modi, tempi e forme differenti.

Volendo soffermarsi sull'esperienza veneta, le militanti che si uniscono nei primi comitati locali provengono dai gruppi dell'estrema sinistra, in particolar modo Potere Operaio, ed elaborano analisi politiche che si collocano proprio alla confluenza di una visione eterodossa e rinnovata del marxismo che mutua alcuni concetti dall'operaismo italiano[4]. L'attenzione pressoché esclusiva verso la figura della casalinga di classe operaia permette infatti alle teoriche del movimento di problematizzare la questione della specificità femminile alla luce della divisione capitalistica del lavoro.

La campagna che viene pensata e avviata dal Comitato di Padova con l'obiettivo di incitare sempre più donne a prenderne parte include l'utilizzo di una serie di strumenti di divulgazione che permettano una comunicazione accessibile, gratuita e, soprattutto, facilmente riproducibile. Il logo che compare su tutti i materiali realizzati al suo interno rappresenta il simbolo biologico femminile che contiene l'immagine di un pugno che stringe una mazzetta di soldi, che a sua volta viene proposta con alcune differenze sulla base del paese di riferimento e che diventa quindi, di volta in volta, una mazzetta di lire, dollari, franchi svizzeri o sterline. Nel 1978, in occasione del Convegno Nazionale di Roma dello stesso anno, le componenti del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese elaborano una propria versione del logo utilizzato fino a quel momento dal movimento internazionale, aggiungendo ulteriori gradi di complessità al suo significato. Nel poster realizzato dalle artiste i simboli di Venere diventano numerosi

e vengono accompagnati dalle parole «soldi» e «soldi a tutte le donne», che vanno a sostituirsi alla raffigurazione del pugno che stringeva le banconote. Sul piano visivo la corrispondenza tra la condizione generalizzata di sfruttamento femminile e il suo mancato riconoscimento salariale, che si traduce nel mancato riconoscimento della sua stessa esistenza all'interno di un sistema capitalistico, si fa così ancora più chiara. La collaborazione tra il Gruppo "Immagine" e il Comitato per il Salario al Lavoro Domestico di Padova risale in realtà a qualche anno prima, quando nel 1975 Milli Gandini e Mariuccia Secol entrano in contatto con le militanti che ne fanno parte, decidono di partecipare ad un loro convegno e di stabilire quindi «una frequentazione importante con quel gruppo» che alle due sembrava lavorare «sulle cose reali e non alla sola teorizzazione»[5]. Gandini e Secol, insieme alle altre compagne del Gruppo "Immagine", ne abbracciano completamente le lotte e iniziano ad impegnarsi in una ricerca che possa riconoscersi nelle battaglie del *network* internazionale attraverso il dato creativo e il linguaggio artistico. L'intera campagna, sin dai primi momenti del suo avvio, si presenta infatti come un significativo risveglio culturale dove trova spazio il bisogno di esprimersi in forma nuove con l'intento di offrire visibilità a posizioni e analisi politiche[6]. Oltre a volantini e manifesti, il Comitato è interessato anche all'organizzazione di mostre fotografiche nelle piazze delle principali città venete, alla realizzazione di videotape, dischi, canzoni, rappresentazioni teatrali e una serie di pubblicazioni con la casa editrice Marsilio.

Dal 1975 al 1977 viene prodotta la rivista bimestrale "Le operaie della casa" dal sottotitolo "Rivista dell'autonomia femminista". Il periodico contiene notizie sulle lotte per il salario al lavoro domestico su scala internazionale, propone approfondimenti sui temi cari al femminismo, documenta gli eventi e le attività portate avanti all'interno del movimento. Gli articoli non sono mai firmati dalle singole autrici e in nessuno di questi si fa utilizzo della prima persona singolare, che viene invece sempre sostituita da quella plurale, da un «noi» che rispecchia il processo per cui l'identità femminile sembra trovare il suo punto di forza nella dimensione collettiva[7].

Per le copertine della rivista vengono utilizzate fotografie di manifestazioni, eventi di piazza e illustrazioni, mentre al suo interno è facile trovare riproduzioni di grafiche realizzate per i poster e disegni che sono il frutto diretto del contributo di operatrici estetiche e militanti.

In un numero del 1975-1976 si parla della mostra *La mamma è uscita* di Milli Gandini, che viene definita, attraverso le parole dell'artista stessa, come «mostra militante femminista» e «strumento politico di comunicazione della strategia del salario per il lavoro domestico attraverso immagini ricamate su canovaccio, disegnate su tavole e fotografate»[8]. Sulla stessa rivista compaiono dei racconti di Mariuccia Secol, che scrive di liberazioni dolorose nel testo intitolato *Maria*[9] e che parla ironicamente del tema dell'ovulazione e del rifiuto di questa in *L'editto*[10]. Mirella Tognola, anche lei parte del Gruppo Femminista "Immagine", contribuisce con un racconto che parla di una donna, Isabella, che si ribella di fatto alla schiavitù impostale dal marito e dai fratelli[11]. Il significativo sostegno che queste artiste hanno dato alla campagna è riscontrabile nella manifesta volontà di confrontarsi con strumenti e mezzi diversi da quelli abitualmente usati, cimentandosi con nuove forme di espressione e condivisione dei processi creativi, nonché mettendo a disposizione delle militanti le proprie ricerche e sperimentazioni. In più occasioni vengono pubblicate sulle pagine della rivista le riproduzioni del telo *Anche l'amore è lavoro domestico*[12], realizzato sempre dal Gruppo Femminista "Immagine", che lo espone in occasione della mostra *Operazione arte come procedimento*[13] a Frascati e che lo lascia in dotazione al Comitato di Padova, dove viene utilizzato come fondo per una serie di eventi di piazza. Sul telo campeggiano le parole «Anche l'amore è lavoro domestico» tra quelle delle giaculatorie che recitano «mater purissima, mater castissima, mater inviolata, mater intemerata, mater amabilis, mater admirabilis, mater boni consili, mater misericordiae […]» in un chiaro contrasto di significato tra la forza dirompente dell'affermazione principale, che riassume efficacemente le rivendicazioni in atto, e la cantilena di attributi materni, di tradizione cattolica e patriarcale.

Sempre sulle pagine del periodico dell'autonomia femminista compaiono tre riproduzioni di una fotografia scattata durante la manifestazione nazionale del 1° maggio 1976 a Napoli e nella quale è possibile riconoscere il telo in questione, utilizzato in questo caso proprio come fondale per l'esibizione di un gruppo di cantanti e musiciste[14]. La canzone costituisce una particolare forma di protesta all'interno della campagna e sembra affiancarsi alla produzione visiva e a quella teorica, cercando di rifuggire consapevolmente le gerarchie tra le diverse pratiche. A Padova si forma il Gruppo Musicale del Comita-

to per il Salario al Lavoro Domestico – composto da Laura Morato, Maria Pia Turri, Rosalba Sciaulino, Luisa e Lucia Basso – che tra il 1975 e il 1977 incide due dischi, *Canti di donne in lotta*[15] e *Amore e potere*[16], che spiccano per la qualità delle canzoni originali e per la collaborazione artistica con le altre militanti, come per esempio lo scambio di testi avvenuto con il Movimento Femminista Romano e la scelta di realizzare una versione propria di una canzone della bolognese Amalia Goffredo. Il primo disco viene inserito all'interno delle fonti utilizzate da Yuki Maraini per la realizzazione del volume *Siamo in tante. La condizione della donna nelle canzoni popolari e femministe*[17] e successivamente nella discografia raccolta nel testo *Canti della protesta femminile. Contributi alla presa di coscienza di una nuova cultura rivoluzionaria*[18] pubblicato nel 1977. Tra il 7 e il 13 maggio del 1976 il Gruppo Musicale del Comitato, insieme a Fufi Sonnino del Movimento Femminista Romano e Antonietta Laterza del Collettivo Femminista Bolognese, si esibisce con uno spettacolo musicale in alcune città della Francia – tra cui Parigi, Tolosa, Montpellier e Nizza – con lo scopo dichiarato di offrire una testimonianza di come «con la crescita organizzativa e politica del Movimento Femminista in Italia sempre più donne si sono ricoperte, tra l'altro, anche la capacità di fare musica in quanto donne, rifiutando i ruoli che sempre ci hanno imposto nelle canzoni (alternative e non), per cantare finalmente noi stesse, le nostre lotte, il nostro amore, la nostra fantasia»[19].

Nelle composizioni del gruppo vengono riutilizzate e riscoperte vecchie arie popolari, lamentazioni, canti di lavoro e canti delle madri con uno sguardo al passato che diviene recupero delle genealogie di donne che hanno trovato nella creatività musicale la propria occasione di libera espressione. La stessa funzione liberatoria di vecchie ninne nanne non sfugge a queste cantanti, che le riproducono con tono quasi urlato, che risente inevitabilmente degli echi delle piazze in cui si muovono[20]. Le componenti del gruppo sembrano usare la capacità di montare insieme pezzi di diversa provenienza per riscriverne i significati con il proprio linguaggio in un'operazione che non è poi distante da quella del *collage* composito di alcuni manifesti, volantini e riviste: questi oggetti provengono tutti dalla stessa urgenza collettiva.

Le copertine dei dischi vengono realizzate dalle stesse donne del gruppo[21], che li rendono ben riconoscibili attraverso l'utilizzo puntuale dei colori e dei simboli adottati dalla campagna, ma anche delle

fotografie delle manifestazioni nelle piazze venete, in un continuo rimando agli slogan, ai messaggi, alle attività e alle creazioni delle altre compagne. Non a caso la parte posteriore della copertina del disco *Canti di donne in lotta* è occupata da una fotografia di un momento di uno dei tanti spettacoli realizzati dal Gruppo Teatrale.

Il Gruppo Teatrale del Comitato, nato anch'esso nella città di Padova, porta in scena nelle manifestazioni di piazza e nei teatri lo spettacolo *L'Identità*, il cui testo e i bozzetti per la messa in scena sono opera di Maria Vittoria Arciero con aggiunte e modifiche da parte dell'intero gruppo per precise necessità politiche che rendono indispensabile la sua redazione in più stesure, tutte scritte a più mani. Una delle prime rappresentazioni del gruppo si svolge in piazza a Mestre nel marzo del 1975 e in questa occasione, come testimoniano le immagini, tra cui quella utilizzata per la copertina del disco, il palcoscenico è disseminato di oggetti che ricordano il lavoro domestico delle donne, come bacinelle, pentole, barattoli e altri oggetti-simbolo che fanno parte del repertorio iconografico dell'intera campagna. Otto manichini stanno poi a rappresentare le diverse figure maschili – il ricco, il povero, il pubblicitario di prodotti per la casa, il prete, il direttore di riviste femminili, il colonnello, l'intellettuale e altri[22] – mentre le attrici del gruppo interpretano i ruoli femminili stereotipici subordinati alle figure di tali uomini, almeno fino all'arrivo di un momento di rottura fatto di grida di rabbia che segnano l'inizio della presa di coscienza delle donne, della ribellione e del rifiuto del ruolo imposto in relazione a quello maschile, con la conseguente riflessione collettiva sulla propria *Identità* autonoma, come da titolo dello spettacolo.

L'esperienza di questi gruppi, indipendentemente dalle attività svolte e dai linguaggi scelti, testimonia la capacità di rispettare e far convivere di volta in volta la specificità delle diverse soggettività femminili e femministe all'interno dei processi di creazione collettiva, dedicando una forte attenzione alle differenze di pratiche e alle differenze di vite. Sono gruppi composti da donne con *background* distinti e spesso distanti, alcune delle quali impegnate da sempre in sperimentazioni musicali, teatrali e artistiche, ma decise ad avvicinarsi e discutere per la prima volta il tema del lavoro domestico in modi originali, dando vita a questa fitta rete di scambi e connessioni. Il potenziale simbolico delle esibizioni di piazza, degli oggetti, della produzione materiale e immateriale risiede nella loro capacità di svelare

l'estensione nel mondo dell'invisibilità del lavoro riproduttivo privato e pubblico, e di farlo con i propri strumenti[23]. I temi sui quali queste donne si mobilitano nascono da una profonda sofferenza e dalla presa di coscienza della stessa, che viene puntualmente rielaborata in azioni collettive e condivise verso quello che può essere considerato un obiettivo comune. A questo proposito sarebbe significativo anche notare che, a differenza degli altri gruppi italiani che credevano molto nello spontaneismo, il femminismo veneto di matrice operaista sembra puntare ad una salda organizzazione delle donne, che è poi quella che permette anche a tali esperienze di strutturarsi nel tempo.

Le vicende dei comitati per il salario al lavoro domestico, a partire da quello padovano, mostrano in maniera dirompente una nuova socialità femminile, nonché una volontà collettiva di cambiamento personale e di trasformazione sociale che meritano di essere indagate anche attraverso gli oggetti che hanno lasciato in eredità. Queste aggregazioni, di cui sono stati citati in questa prima ricognizione solo pochi esempi, hanno contribuito all'invenzione di nuovi linguaggi, nuovi concetti, nuove conoscenze, in alcuni casi anche nuove tecniche, e l'hanno fatto ricomponendo costumi, cultura e sistemi di rappresentazione in contesti spesso complessi da attraversare, anche dal punto di vista del dibattito teorico interno. Se è vero, come scrive la stessa Mariarosa Dalla Costa, che «la creatività, il bisogno di esprimersi in forme inedite è un'insopprimibile esigenza che esplode in tutto il movimento»[24], è necessario però constatare che, come accade in altri ambienti affini, anche all'interno della campagna per il salario al lavoro domestico non mancano difficoltà, fisiologiche contraddizioni e dei veri e propri momenti di scontro sul lavoro creativo e sui rapporti da intrattenere con eventuali istituzioni culturali, così come momenti di interrogazioni interne rispetto alla strumentalizzazione dei messaggi della campagna da parte delle artiste e quindi sul bisogno specifico di rivendicare l'esistenza e la pratica di un'arte di massa. Uno degli aspetti che necessita di essere ancora indagato è quello delle molteplici posizioni assunte dalle militanti di questa frangia di femminismo rispetto al ruolo delle artiste e delle loro attività, nonchè rispetto alla richiesta di alcune di ottenere un riconoscimento professionale al di fuori della militanza politica. Le aggregazioni di donne non sempre condividono la stessa visione critica del ruolo delle operatrici estetiche e della loro produzione estetica, pur soste-

nendo fortemente la nozione di creatività collettiva e partecipata. Si ritiene che il recupero degli oggetti prodotti, soprattutto di quelli conservati presso gli archivi pubblici e privati, debba essere in questo senso il primo passo verso una visione espansa in cui alle immagini si possano giustapporre le riflessioni politiche e i discorsi critici che risultano centrali nel fermento culturale del movimento. La quantità e la qualità dei testi e degli strumenti messi in circolazione, così come l'apparente disomogeneità e le difformità stilistiche dei volantini, dei disegni, della produzione materiale e immateriale, meritano di essere viste alla luce della complessità dei discorsi avviati dai collettivi e contestualizzati, di conseguenza, all'interno del più ampio universo del neofemminismo italiano.

Il tentativo di costruzione di un'analisi complessiva di tale *corpus* deve passare attraverso il dialogo, ove possibile, con le protagoniste delle vicende stesse, con i loro lasciti, con le loro memorie in fatto di esperienze di vita e di creazione artistica. Uno dei possibili punti di partenza per inquadrare, almeno in questa occasione, il contesto e il clima politico nel quale questi esempi di creatività diffusa prendono vita, risiede nelle osservazioni che Laura Morato, componente del Gruppo Musicale, condivide in occasione del Convegno Nazionale di Roma del 1978[25]. Le sue parole, recuperate da una bozza della relazione da lei stilata per il convegno e conservata all'interno dell'Archivio di Lotta Femminista per il Salario al Lavoro Domestico di Padova, fungono da filo conduttore e, forse ancor di più, da base critica a quanto accennato finora, ripercorrendo il processo di elaborazione di alcune delle intuizioni più radicali dei comitati per il salario al lavoro domestico, a partire dal ruolo dell'artista, dalla possibile definizione di professionalismo ad esso collegata e dal rifiuto della stessa:

> Eppure è così evidente che siamo innanzitutto tutte artiste professioniste: infatti non è per hobby, non è nel tempo libero, non è in generale per libera scelta - e soprattutto non siamo noi a godere della ricchezza che attraverso tali attività produciamo (ed è questo essenzialmente che le rende lavoro) - che ci creiamo nuove pettinature e trucco, che scegliamo ed accostiamo (un tempo creavamo e cucivamo) gli abiti che indossiamo, che recitiamo la parte della dolcezza consolatoria, o quella dell'oggetto sessuale, o quella della materna persuasione, o quella della femminile efficienza. Noi siamo continuamente artiste, e le opere d'arte che produciamo siamo in massima parte noi stesse: il nostro aspetto, il nostro modo di parlare, di muoverci, di sorridere. Ma, dal canto alla recitazione, dalla creazione di mode all'arte della

> cucina, quello che non ci fa rientrare fra gli "artisti veri", quelli maschi e famosi, è che noi non abbiamo nessuno che ci liberi dal noioso lavoro manuale connesso alla creazione, noi non abbiamo nessuno che ci cura e ci conforta riproducendo le nostre energie creative, e, soprattutto, mentre gli artisti professionisti "veri" fanno una sola cosa creativa ed in qualche modo pagata, noi ne facciamo moltissime, creative e non, e nessuna pagata[26]!

Note

[1] Maria Teresa Ferrara è dottoranda presso l'Università degli Studi Roma Tre con un progetto sui linguaggi e le pratiche estetiche all'interno del Movimento per il Salario al Lavoro Domestico. Ha conseguito la laurea magistrale in storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi dal titolo *Abbiamo avuto voglia di volare. Il Gruppo Femminista "Immagine" e il Gruppo "Donne/Immagine/Creatività" alla Biennale di Venezia del 1978*. I suoi interessi di ricerca includono i rapporti tra arte e femminismi nel decennio degli anni Settanta, le forme della produzione artistica nei contesti di militanza e le esperienze dei collettivi di artiste in Italia.

[2] M. Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale*, Padova 1972.

[3] Dopo aver militato alcuni anni in Potere Operaio, Dalla Costa aveva infatti deciso di abbandonarlo nel 1971 e di convocare alcune compagne con le quali intraprendere la strada del femminismo a partire già da una chiara prospettiva anticapitalista.

[4] L. Toupin, *Il salario al lavoro domestico. Cronaca di una lotta femminista internazionale (1972-1977)*, Verona 2023, p. 71.

[5] M. Gandini–M. Secol, *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo*, Roma 2021, p. 24.

[6] M. Dalla Costa, *Introduzione al materiale presente nell'archivio*, Archivio di Lotta Femminista per il salario al lavoro domestico. Donazione Mariarosa Dalla Costa, Padova 2013, pp. 11-21: 13.

[7] A.M. Zanetti, *Una ferma utopia sta per fiorire. Le ragazze di ieri: idee e vicende del movimento femminista nel Veneto degli anni Settanta*, Venezia 1998, p. 138.

[8] *La mamma è uscita*, in «Le operaie della casa», 0bis, novembre 1975-febbraio 1976, p. 21.

[9] M. Secol, *Maria*, in «Le operaie della casa», 0bis, novembre 1975-febbraio 1976, p. 19.

[10] *Eadem*, *L'editto*, in «Le operaie della casa», II-III, settembre-dicembre 1976, p. 26.

[11] M. Tognola, *Isabella*, in «Le operaie della casa», I, giugno-luglio 1976, p. 17.

[12] «Le operaie della casa», I, giugno-luglio 1976, p. 23; «Le operaie della casa», II-III, settembre-dicembre 1976, p. 32.

[13] La mostra e gli eventi ad essa correlati si svolgono a Frascati, in piazza S. Rocco e locali adiacenti, dal 18 giugno al 3 luglio 1977 su iniziativa dell'associazione Donnaarte e coinvolgono un significativo numero di artiste.

[14] «Le operaie della casa», giugno-luglio 1976, 1, p. 16.

[15] *Canti di donne in lotta*, I dischi dello Zodiaco, Milano 1975.

[16] *Amore e potere*, I dischi dello Zodiaco, Milano 1977.

[17] Y. Maraini, *Siamo in tante. La condizione della donna nelle canzoni popolari e femministe*, Roma 1975, p. 64.

[18] *Canti della protesta femminile. Contributi alla presa di coscienza di una nuova cultura rivoluzionaria*, a cura di A. Currà–G. Vettori–R. Vinci, Roma 1977, p. 28.

[19] «Le operaie della casa», I, giugno-luglio 1976, p. 16.

[20] I. Serra, *Canti di donne in lotta. L'esperienza veneta*, in «Forum Italicum», 49, 2015, pp. 545-566.

[21] Le informazioni provengono da conversazioni inedite che l'autrice ha avuto con Lucia Basso, componente del Gruppo Musicale per il Salario al Lavoro Domestico di Padova.

[22] A.M. Zanetti, *Una ferma utopia, cit.*, p. 136.

[23] L. Toupin, *Il salario al lavoro domestico, cit.,* p. 279.

[24] M. Dalla Costa, *Introduzione al materiale presente nell'archivio*, Archivio di Lotta Femminista per il salario al lavoro domestico. Donazione Mariarosa Dalla Costa, Padova 2013, pp. 11-21: 13.

[25] Il Convegno Nazionale si svolge nei giorni 29 aprile, 30 aprile e 1° maggio 1978 presso il Palazzo del Governo Vecchio a Roma ed è aperto alla partecipazione di tutto il movimento femminista.

[26] L. Morato–Comitato per il SLD, *Donne e creatività*, Archivio di Lotta Femminista per il Salario al Lavoro Domestico. Donazione Mariarosa Dalla Costa, b. 3, unità 58, 1978, p. 10.

CONTRIBUTI DELL'ARTE ALLA LOTTA CONTRO LA RIPRODUZIONE SOCIALE NELL'ITALIA DEGLI ANNI SETTANTA. IL CASO DEL COLLETTIVO ARTISTICO MILANESE *LE PEZZE*

Camilla Paolino[1]

This essay examines the practices, strategies, and methodologies devised in the 1970s by the Milan-based artist collective *Le Pezze* to challenge the mechanisms of social reproduction through art.
Alongside groups such as the Gruppo Femminista "Immagine" of Varese and other feminist collectives active in Italy during the same period, *Le Pezze* engaged in symbolic acts of sabotage and strikes against reproductive labour, forging a militant visual vocabulary that combined experimental artistic languages with the visual codes of political protest. The study aims to illuminate the contribution of art to the Marxist feminist critique of the so-called "labour of love" within both the Italian and the wider international context.

Keywords: Gruppo Le Pezze, Social reproduction struggle, Art and political protest, Feminist subjectification, The housewife as revolutionary subject.

Nella primavera del 1974 un piccolo gruppo di donne si raduna nella cucina dell'attivista Adele Faccio e compone una poesia intitolata *La poesia delle pezze*. Quest'ultima segna la genesi del collettivo milanese Le Pezze, impegnato sul piano artistico nella lotta contro i meccanismi della riproduzione sociale che era in atto nell'Italia degli anni Settanta[2]. La poesia recita:

> Noi facciamo le pezze / perché ci sentiamo pezze / perché le donne sono pezze / Toppe rattoppi tappabuchi / pezze da piedi pezze di ricambio / pezze d'appoggio pezze del marchese / pezze di pizzo pupazzi di pezza / pezzi di stoffa pezze giustificative / le pezze ci fanno diventare pazze / tappando rappezzando rattoppando / la donna fa le pezze / per il padre-padrone / nella rappezzatura / rattoppa anche i figli / BASTA CON LE PEZZE / LE PEZZE SI RIVOLTANO / TESSIAM LA RIVOLTA[3].

Documento programmatico del gruppo, la poesia parla di donne e pezze, articolando la relazione che legava le donne a tali accessori nello svolgimento di attività attinenti alla sfera del lavoro domestico. I versi «tappando rappezzando rattoppando […] nella rappezzatura / rattoppa anche i figli» fanno riferimento esplicito al cucito e alla cura dei figli, evocando il lavoro incessante che la riproduzione sociale esigeva. Non mancano inoltre rimandi all'economia domestica, come quel «pezze giustificative» che allude alla mancanza di autonomia caratterizzante il rapporto delle donne col denaro guadagnato dai mariti, nonché al controllo esercitato dagli stessi sulla maniera in cui tale denaro veniva speso.

Sebbene il collettivo non militasse direttamente nei Gruppi per il Salario al Lavoro Domestico attivi in Italia negli stessi anni, essendo piuttosto coinvolto nelle attività del C.I.S.A. (Centro Informazione Sterilizzazione Aborto) e di riviste come "Effe" o "Fuori!", tali riferimenti rispecchiano le rivendicazioni messe a tema nell'ambito della lotta femminista marxista[4]. A questa stessa lotta esse contribuivano rendendo visibili – e quindi trasformabili – le dinamiche dello sfruttamento capitalistico operato ai danni delle donne e ponendo così le basi per la rivoluzione sul piano del simbolico, come reso esplicito nella poesia in questione. Rompendo la monotonia determinata dall'ossessiva allitterazione di P, T e Z, che pare trasporre sul piano formale i ritmi ripetitivi e alienanti del lavoro domestico, l'ultimo verso a lettere maiuscole, incalzante come un grido di battaglia, esorta alla ribellione: «TESSIAM LA RIVOLTA».

La poesia delle pezze fornisce preziose chiavi di lettura per interpretare la produzione artistica che andava prendendo forma in quegli stessi giorni nella cucina di Adele Faccio per mano delle artiste Diane Bond ed Ester Marcovecchio, con il contributo di Mercedes Cuman che si unì al gruppo in un secondo momento[5]. Si tratta della serie di assemblage intitolata *Le Pezze* (1974-1975), realizzata applicando materiali di recupero (quali pizzi, capelli, ganci e corde) a tessuti *trouvés*, poi dipinti con acrilici e pastelli. Facendo da contrappunto visivo alla poesia, la serie funge da manifesto politico dell'omonimo gruppo, come si deduce dall'analisi dei materiali impiegati, nonché dalle modalità espositive e di attivazione degli assemblage che ne fanno parte. Nelle pagine a seguire si prendono in esame questi due aspetti, nell'intento di indagare il lessico simbolico militante che il gruppo

formulò e mobilitò nella lotta contro il cosiddetto «lavoro d'amore»[6], mescolando linguaggi artistici sperimentali e codici visivi della protesta politica.

Partiamo dalle implicazioni politiche dei materiali scelti per realizzare la serie, elemento tanto determinante da dare il nome al gruppo. Al di là della portata metaforica, il termine «pezze» designava i tessuti raccolti e impiegati come supporto artistico. Si trattava di vecchi abiti, biancheria e lenzuola, trovati negli armadi o negli spazi di lavoro delle artiste – cioè, tra le mura domestiche – e trasformati in opere d'arte. Tra questi si annovera, per esempio, un classico grembiule da cucina a quadretti bianchi e rossi che è stato rimosso dalla cucina di Diane Bond e privato del proprio valore d'uso come uniforme o divisa da lavoro per essere investito di altre funzioni e significati. Il grembiule è stato infatti incorporato nel ritratto *Housewife*, ossia «casalinga», dove contribuiva a evocare metonimicamente, ovvero per estensione materiale, il ruolo di genere e il mestiere associati a questa figura cui, nei circoli femministi marxisti di quegli anni, era attribuito un potenziale rivoluzionario[7]. Tale operazione richiama alla mente una serie di opere realizzate nello stesso periodo, tra cui *Apron* dell'artista svizzera Heidi Bucher (1975 ca.), o ancora i grembiuli ingessati di Mariuccia Secol del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese (1975 ca.). Sebbene la tecnica e la forma finale di queste opere differiscano notevolmente, il supporto rimane lo stesso, come a indicare una comunanza nelle condizioni di vita e di lavoro delle rispettive autrici. La natura strutturale e sistemica della divisione sessuale del lavoro secondo cui era organizzata la produzione, sia socioeconomica sia simbolica, nel regime del capitalismo patriarcale è dunque smascherata dal loro accostamento[8]. Difatti, la scelta di determinati materiali, tecniche e forme dipendeva spesso dal fatto che queste artiste si dedicavano alla loro pratica artistica mentre si trovavano impegnate a «riprodurre» le proprie famiglie e, contemporaneamente, a lottare contro l'imposizione di svolgere il lavoro che tale processo implicava. Questi tre tipi di attività – cioè, l'attività artistica, quella riproduttiva e la militanza – erano svolte allo stesso tempo e, nella maggior parte dei casi, negli stessi spazi, generando una contaminazione di pratiche che metteva a nudo la contingenza del gesto creativo e la posizione di chi lo compiva. La conseguente opera artistica recava testimonianza di specifiche condizioni materiali di produzione, ma

anche delle strategie elaborate dalle sue creatrici per emergere dai rispettivi contesti familiari e domestici come soggetti politici, da una parte, e come artiste, dall'altra. Ovvero, le tattiche messe a punto per riposizionarsi quali produttrici di arte e di significato, piuttosto che mere "riproduttrici" – come formulato da Griselda Pollock[9] – sfatando, come vedremo, i miti modernisti dell'autonomia dell'opera d'arte e del genio creativo.

Tale interpretazione può essere estesa anche ai dispositivi e alle modalità espositive scelte per attivare la serie. Se le materie prime impiegate dalle Pezze erano state a lungo custodite nel privato di armadi, cucine o lavanderie, il prodotto finale del loro processo creativo era destinato alle strade. *Le Pezze* erano state, infatti, concepite come «stracci dipinti di politica civica appesi per le piazze», come recita l'invito alla mostra personale di Diane Bond organizzata nel 1975 al Centro Le Mura di Milano.[10] In quanto tali, venivano preferibilmente utilizzate per invadere spazi pubblici o infiltrarsi in spazi istituzionali, come l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove Bond, Marcovecchio e Cuman studiavano e dove la serie fu allestita per la prima volta nel 1974. In seguito, *Le Pezze* furono installate in parchi e giardini, piazze e gallerie.

Nel 1975 la serie viene esposta nell'ambito della mostra collettiva *L'armadio*, ospitata da Giliola Rovasino presso la Galleria d'arte di Porta Ticinese a Milano. L'installazione consisteva in un armadio vuoto collocato nello spazio della galleria, con *Le Pezze* appese al soffitto come panni stesi ad asciugare. Come si legge nel testo della mostra:

> *Le Pezze* erano nate per andare in piazza. Volevamo stendere il bucato non più in solitudine, ma insieme [...] con gesti ripetuti, stirando, piegando e riponendo le nostre cose nei nostri armadi [...] smontiamo l'armadio privato [...] vogliamo portare l'armadio fuori casa [...] Vogliamo metterci in contatto con delle altre donne per raccogliere altre esperienze creative per aprirci uno spazio nostro e lavorare insieme[11].

Si trattava di un appello a infrangere l'isolamento delle mura domestiche e unirsi per innescare un cambiamento, sociale quanto soggettivo, contro il principale mezzo di asservimento e sfruttamento delle donne, ossia, innumerevoli ore di lavoro riproduttivo simboleggiate dai gesti ripetitivi di stendere il bucato, stirare, piegare e riporre i vestiti negli armadi.

Nel 1976 l'invito alle donne a riunirsi e a portare allo scoperto, nello spazio pubblico, il lavoro che svolgevano quotidianamente nel segreto delle loro case fu nuovamente espresso e poi messo in pratica. Ciò avvenne presso il Centro di Attività Culturale SIMARYP di Valenza Po nell'ambito della mostra *VVD Verso Versi Diversi*. Per l'occasione *Le Pezze* furono appese nei giardini di Viale Oliva, sospese con mollette per il bucato a una corda legata intorno agli alberi.

Per cogliere il potenziale sovversivo di questo gesto, trasgressivo sul piano socioculturale tanto quanto su quello artistico, è utile tracciare un parallelo con un'installazione coeva, richiamata per somiglianza formale. Si tratta di *Within and Beyond the Frame* (*Dentro e oltre la cornice*), concepita dall'artista francese Daniel Buren nel 1973 per la John Weber Gallery di New York. L'installazione consisteva in una sequenza di tele a strisce, appese attraverso lo spazio della galleria, per uscirne dalla finestra ed estendersi fino all'altro lato della strada. La cornice menzionata nel titolo dell'opera corrispondeva al quadro istituzionale della galleria, ossia, un dispositivo funzionale ad affermare il valore di un'opera d'arte sulla base di presunte qualità, come la rarità, l'originalità, l'autenticità e l'unicità. Travalicando tale cornice, Buren compiva quello che era destinato a diventare un gesto iconico di critica istituzionale, volto a «richiamare l'attenzione sui contenitori presumibilmente neutri della cultura e a mettere in discussione questa neutralità putativa», come ha affermato Rosalind Krauss[12]. In tal senso l'installazione delle Pezze entra in risonanza con quella di Buren poiché anch'essa nasceva dall'urgenza di evadere da strutture prestabilite, tracimando i contesti istituzionali e mettendo a nudo i rapporti di potere ad essi sottesi. Tuttavia, Le Pezze si spinsero oltre la semplice alterazione o elusione del perimetro di prestigiose sedi istituzionali o commerciali. Straripando dagli argini del domestico quanto dai confini di musei o gallerie per andare a occupare lo spazio pubblico, la loro opera espandeva e radicalizzava le premesse stesse della critica istituzionale, smascherando un'altra faccia dei rapporti di potere coinvolti: il genere. In quanto donne, per sfuggire alla reclusione nel domestico e operare nel mondo come artiste, Le Pezze dovevano sfidare una serie di pregiudizi di genere che stavano alla base del sistema dell'arte. Il loro gesto smentiva dunque un'ulteriore dimensione della «neutralità putativa» della cultura e delle sue istituzioni, cioè la presunta neutralità di genere, e metteva in luce la con-

tingenza di una «posizionalità», sociale quanto artistica, segnata dalla «differenza sessuale», per riprendere una definizione di Pollock[13].

In ciò le Pezze si differenziano anche da un altro precedente significativo, in apparenza paragonabile, ossia la performance *Laundry* (bucato) realizzata dall'architetto radicale Gianni Pettena in occasione dell'evento *Campo Urbano* organizzato da Luciano Caramel, Ugo Mulas e Bruno Murari a Como nel 1969. La performance consisteva nell'atto di stendere in piazza del bucato rubato come gesto di disobbedienza alle regole che disciplinano e normano l'uso dello spazio pubblico. L'operazione di trasporre nel pubblico una faccenda domestica solitamente svolta nel privato, anche per l'intento sovversivo che la contraddistingueva, presenta diverse analogie con l'azione delle Pezze. Tuttavia, Pettena non era interessato a problematizzare le gerarchie di genere e i rapporti di potere che governavano e strutturavano il lavoro riproduttivo nel privato, come ha sottolineato Silvia Bottinelli[14].

La «posizionalità» sociale e artistica delle Pezze, in quanto donne, insieme al carattere collaborativo della loro installazione, avvicina piuttosto quest'ultima a *Humid Installation* di Ana Lupaş. La scultura processuale dell'artista rumena, allestita per la prima volta nel 1966 nel quartiere Grigorescu di Cluj, consisteva in lunghe file parallele di biancheria stesa ad asciugare al sole da diverse donne offertesi di mettere in scena, collettivamente e pubblicamente, questa attività lavorativa. Allo stesso modo, *Le Pezze* venivano appese da diverse donne, che, insieme, mettevano in scena l'atto di stendere il bucato nei giardini di Viale Oliva a Valenza Po. Come espresso nella suddetta dichiarazione delle Pezze, tale gesto mirava a socializzare una forma di lavoro che stava diventando sempre più invisibile e segregata[15]. Lo slittamento simbolico dal privato al pubblico e la collettivizzazione di tale attività avevano una connotazione particolare in un'epoca in cui, come ha osservato la politologa marxista Alisa Del Re, i progressi tecnologici nel campo degli elettrodomestici stavano progressivamente riducendo le occasioni di incontro tra le donne, rafforzando il loro isolamento e privandole della possibilità di connettersi e organizzarsi[16]. Ad esempio, l'aspirapolvere aveva sostituito il battipanni, ricollocando il lavoro di spolvero dal balcone all'interno della casa. Allo stesso modo, la lavatrice aveva sostituito il lavatoio, dove le donne andavano a lavorare insieme e, nel frattempo, a socializzare tra

loro. Pertanto, ogni potenziale forma di organizzazione e resistenza ai meccanismi della riproduzione sociale tendeva a essere neutralizzata sul nascere, se non ancor prima.

Le Pezze si opposero a questa tendenza compiendo un gesto collettivo che aveva le sembianze di una protesta o, considerando l'effetto sorpresa, di un'azione di guerriglia – per riprendere un termine che circolava nel vocabolario dell'arte e della cultura italiana degli anni Sessanta, come attestano i famosi «appunti» sull'Arte Povera di Germano Celant (1967) o il concetto di «guerriglia semiologica» formulato da Umberto Eco (1967)[17]. In effetti, la loro operazione artistica consisteva nell'azione congiunta di donne che si riversavano improvvisamente sulle strade, occupavano lo spazio pubblico e reclamavano visibilità per il loro lavoro, come avveniva nelle manifestazioni che negli stessi anni portavano le donne a uscire di casa e riunirsi in piazza mettendo in atto quello che veniva inteso dalle militanti dei Gruppi per il Salario come uno sciopero generale dal lavoro domestico – come si legge, per esempio, nel numero de «Le operaie della casa» del dicembre 1976[18]. Le Pezze, nello specifico, rivendicavano il riconoscimento tanto del loro lavoro artistico quanto di quello riproduttivo, dal momento che il primo integrava materiali (come grembiuli, lenzuola, biancheria), tecniche (come il cucito) e procedure (come stendere il bucato) riconducibili al secondo. Il famoso «arcano» della riproduzione sociale descritto nel 1981 da Leopoldina Fortunati era, dunque, preso d'assalto su due fronti[19]: il sociale e il simbolico, che sono i due piani – intersecanti in una segreta complicità, come espresso dalla filosofa Luisa Muraro[20] – su cui agiva la militanza delle Pezze.

Per giunta, l'operazione delle Pezze fu condotta con indosso delle maschere realizzate dalle artiste a loro immagine e somiglianza per essere scambiate e indossate l'una dall'altra, come pure dalle spettatrici. L'uso delle maschere, che impediva l'identificazione di chi si celava dietro l'azione collettiva, rafforzava il legame con i codici visivi e le strategie della militanza urbana. I confini tra arte e attivismo erano quindi sfumati, così come lo erano i contorni dell'autorialità individuale. Difatti, scambiandosi di ruolo e identità, le donne coinvolte diluivano, simbolicamente, la nozione stessa di Autore o Artista con la A maiuscola – quello afferente al paradigma del genio creativo, mitizzato dal modernismo come individuo necessariamente unico e

originale (oltre che implicitamente maschile) e, quindi, avulso dai rapporti di produzione e dalle relazioni sociali più in generale[21]. Il gesto di occultare e moltiplicare l'identità delle artiste coinvolte, mescolandola con quella delle spettatrici, alludeva piuttosto alla possibilità di sospendere i ruoli assegnati e, al loro posto, di costruire un corpo creativo collettivo e contestuale, al di là di categorie predefinite[22].

Le artiste in questione erano, di fatto, impegnate a plasmare un nuovo lessico visivo e materiale, articolato secondo una sintassi militante, per dare voce al loro dissenso e aprire il campo delle possibilità all'emergere di un nuovo soggetto creativo e di un corpo politico collettivo in rivolta sul terreno comune della riproduzione sociale. In questo risiede il potenziale sovversivo della loro pratica.

Note

[1] Camilla Paolino è dottoranda di ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Université de Genève, dove indaga da una prospettiva femminista marxista il nesso materiale articolatosi tra lavoro riproduttivo e lavoro creativo nella pratica artistica italiana degli anni Settanta. Tra i premi e i riconoscimenti finora ottenuti figurano il *Prix Genre* dell'Université de Genève (2021) e una residenza di ricerca presso l'Istituto Svizzero di Roma (2023-2024), finanziata per mezzo di una borsa di studio della Fondation pour des Bourses d'Etudes Italo-suisses.

[2] Il gruppo era inizialmente composto dalle artiste Diane Bond ed Ester Marcovecchio, alle quali si unì, già nei primi mesi di attività, Mercedes Cuman. In una fase successiva Marcovecchio abbandonò il gruppo, mentre vi entrarono a far parte Franca Barda, Chiara Gamba, Adriana Monti, Silvia Truppi e Grazia Zerman. La composizione definitiva del gruppo è documentata nel saggio di R. Perna, *Performance e identità di genere: scambi tra arte e pratica politica femminista in Italia 1968-1977*, in L. Conte–F. Gallo, *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, Cinisello Balsamo 2024, p. 82; C. Casero, *Gesti di rivolta: Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980*, *Enciclopedia delle Donne*, Milano 2020; E. Di Raddo, *Arte nel pubblico o per il pubblico? Luoghi del dibattito e ricerche artistiche a Milano negli anni della contestazione*, in C. Casero–E. Di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Milano 2016, pp. 31-57.

[3] La poesia è riportata anche all'inizio del testo espositivo della mostra collettiva *L'Armadio*, allestita presso la Galleria d'Arte di Porta Ticinese a Milano nel 1975, conservato presso l'archivio personale di Diane Bond a Milano.

[4] Diane Bond pubblica regolarmente i suoi disegni su riviste femministe e LGBT come "effe", "Fuori!" e "Spare Rib", come riportato nella breve biografia inclusa

nell'invito alla sua mostra personale del 1975 al Centro Le Mura di Milano, conservato presso l'archivio personale di Diane Bond a Milano. Inoltre, insieme alle altre artiste del gruppo, illustrerà i volantini e gli opuscoli del C.I.S.A. (Centro Informazione Sterilizzazione Aborto), un centro nato con lo scopo di fornire informazioni e assistenza su contraccezione, sterilizzazione e aborto. Proprio in quegli anni, animato da Adele Faccio, il C.I.S.A. era impegnato nella preparazione di una campagna referendaria per l'aborto, che fu lanciata nel 1975 a Roma e che portò all'arresto di Adele Faccio, Gianfranco Spadaccia (segretario dei radicali) ed Emma Bonino con l'accusa di associazione a delinquere e procurato aborto. L'aborto, in Italia, è stato legalizzato nel 1978 e confermato nel 1981. I Gruppi per il Salario al Lavoro Domestico, invece, erano gruppi politici extra-parlamentari che operavano in congiunzione con la rete internazionale Wages for Housework, adottando un approccio femminista marxista per individuare, analizzare e contrastare le forme di sfruttamento delle donne all'opera nel regime del capitalismo patriarcale. Per maggiori informazioni sulla genesi e l'operato dei Gruppi del Salario, rimando ad A. Picchio–G. Pincelli, *Una lotta femminista globale: l'esperienza dei gruppi per il Salario al lavoro domestico di Ferrara e Modena*, Milano 2019; N. Cox–S. Federici, *Counter-Planning from the Kitchen. Wages for Housework: A Perspective on Capital and the Left*, New York/Bristol 1975; M. Dalla Costa–S. James, *The power of women and the subversion of the community*, Bristol 1972; S. Federici, *Wages Against Housework*, Bristol 1975; *Idem*, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Oakland 2012; L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione: casalinghe, prostitute, operai e capitale*, Venezia 1981; L. Chisté–A. Del Re–E. Forti, *Oltre il lavoro domestico. Il lavoro delle donne tra produzione e riproduzione*, Verona 2020.

[5] Tale ricostruzione dei fatti è frutto di incontri e conversazioni intrattenute con Diane Bond dalla primavera del 2022 a oggi. Mercedes Cuman, il cui nome appare associato alla serie *Le Pezze* insieme a quello di Bond nella pubblicazione *Ci vediamo mercoledì* (1978), si è unita al gruppo in un secondo momento per contribuire alla produzione della serie. Il nome di Ester Marcovecchio, invece, sembra essere scomparso dalla documentazione esistente relativa alla storia delle Pezze. B. Alberti–D. Bond–M. Cuman–P. Mattioli–A. Monti–E. Núnez–S. Truppi, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano 1978, pp. 28-31.

[6] Per parafrasare la famosa espressione di Silvia Federici: «They say it is love, we say it is unwaged work». S. Federici, *Wages Agains, cit.,* p. 1.

[7] Per una convincente interpretazione dei materiali artistici come «metonimie» dello spazio domestico e delle attività riproduttive, rimando a L. Re, *The Mark on the Wall: Marisa Merz and a History of Women in Postwar Italy, in Marisa Merz: The Sky Is a Great Space*, a cura di C. Butler, catalogo della mostra, New York-Los Angeles-Porto-Salzburg 2017-2018, London 2017, pp. 36–75. Sulla ridefinizione della casalinga come «soggetto rivoluzionario», rimando al bimestrale femminista marxista "Le operaie della casa. Rivista dell'autonomia femminista", pubblicato tra il 1975 e il 1977 a cura del Comitato per il Salario al Lavoro Domestico di Padova; e alla ricostruzione proposta in A.M. Bracke, *Between the Transnational and the Local: Mapping the Trajectories and Contexts of the Wages for Hou-*

sework Campaign in 1970s Italian Feminism, in «Women's History Review», XXII, 2013, 4, pp. 625–642.

[8] Per un approfondimento sul regime del capitalismo patriarcale, rimando alle opere citate nella nota n. 4, nonché al volume S. Federici, *Le capitalisme patriarcal*, Paris 2019.

[9] G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism,* in *Femininity and the Histories of Art*, New York 2003, p. 13.

[10] Definizione tratta dall'invito alla mostra personale di Diane Bond tenutasi tra il 20 e il 31 maggio 1975 presso il Centro Le Mura di Milano. Conservato presso l'archivio personale di Diane Bond, Milano.

[11] Estratti del testo espositivo della mostra collettiva *L'Armadio*, allestita presso la Galleria d'Arte di Porta Ticinese a Milano nel 1975. Conservato presso l'archivio personale di Diane Bond, Milano.

[12] R. Krauss, *Poststructuralism and Deconstruction*, in *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, a cura di H. Foster–R. Krauss–Y.A. Bois–B.H.D. Buchloh–D. Joselit, London 2016, pp. 44–45.

[13] Per introdurre il concetto di differenza sessuale in questa riflessione, faccio riferimento in particolare a Griselda Pollock, la quale ne fornisce una definizione specifica che, eludendo ogni possibile deriva essenzialista, fonda il concetto sulla contingenza e sulle condizioni materiali di produzione dell'opera d'arte. Pollock definisce infatti la differenza sessuale come un'asimmetria storica costruita socialmente, economicamente e soggettivamente, sottolineando che la differenza nel modo in cui uomini e donne fanno arte è «il prodotto della strutturazione sociale della differenza sessuale e non di una distinzione biologica immaginaria». G. Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity*, in *Vision and Difference, cit.*, 2003, p. 76. Traduzione dell'autrice.

[14] S. Bottinelli, *Double-Edged Comforts. Domestic Life in Modern Italian Art and Visual Culture*, Montreal/Kingston 2021, pp. 195–200.

[15] Per maggiori informazioni sulla crescente segregazione del lavoro riproduttivo, rimando a *A. Del Re, Struttura capitalistica del lavoro legato alla riproduzione*, in A. Chisté–A. Del Re–E. Forti, *Oltre il lavoro domestico, cit.*, pp. 35–38; 45.

[16] *Ibidem.*

[17] G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», V, 1967; U. Eco, *Per una guerriglia semiologica*, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Milano 1973. Per una panoramica concisa ma efficace sull'uso del termine "guerriglia" nei circoli artistici, intellettuali e militanti dell'Italia degli anni Sessanta – in particolare nel contesto delle lotte studentesche e operaie – rimando a N. Cullinan, *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, October, vol. 124 (Spring 2008), pp. 8-30.

[18] Come espresso nell'editoriale de "Le operaie della casa" dedicato alla manifestazione per l'aborto organizzata a Roma il 6 dicembre 1976, dove la partecipazione stessa alla protesta viene inquadrata come uno sciopero dal lavoro

domestico: «A Roma il 6 dicembre 1975 ventimila donne hanno invaso la città sul tema *Aborto libero assistito e con anestesia*. Donne dal Trentino fino alla Sicilia sono andate a Roma […] molti letti sono rimasti sfatti, molti pasti non sono stati preparati, molti uomini al ritorno dal lavoro non sono stati consolati, molti soldi strappati alla spesa o accantonati con l'autoriduzione delle bollette sono stati tenuti per sé e usati per prendere il treno e organizzare la lotta. La presenza delle donne nella lotta ha significato anche uno sciopero del lavoro domestico, questa volta da parte di ventimila donne». Riportato in M. Gandini–M. Secol, *La mamma è uscita, Arte e femminismo: un'esperienza*, Roma 2021, p. 29.

[19] L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione, cit.*

[20] L. Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Castel San Pietro Romano 2017, p. 72.

[21] Per una riflessione approfondita sulla definizione modernista di genio creativo, rimando all'opera citata di Griselda Pollock, nonché a R. Parker–G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1986; G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Inventing of Art's Histories*, London1999; G. Zapperi, *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Paris 2012.

[22] Per una riflessione approfondita sul potenziale liberatorio della sospensione dei ruoli, in particolare quelli dell'artista e della spettatrice, e su una creatività diffusa che si affranca dagli schemi tradizionali del riconoscimento culturale, rimando a G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma 2017.

L'ESPERIENZA SEPARATISTA DELLA *COOPERATIVA DI VIA DEL BEATO ANGELICO*. UN PROGRAMMA ESPOSITIVO VERSO UNA POSSIBILE COESIONE FRA ARTE E FEMMINISMO

Benedetta Susi[1]

With the manifesto *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile* (1971), *Rivolta Femminile* advanced the idea of a specifically female, non-patriarchal creative practice. Yet, under Carla Lonzi's influence, artistic activity and feminist militancy soon came to be seen as irreconcilable pursuits. Within this dichotomous framework emerged the *Cooperativa di Via del Beato Angelico* (CBA), the first permanent exhibition space in Rome run by women. Between 1976 and 1978, the cooperative curated a programme that not only promoted both emerging and established women artists, but also sought to recover figures long forgotten or marginalised. The creation of autonomous spaces proved essential to fostering creativity independent of patriarchal structures.
By analysing the CBA's exhibition calendar, this paper explores whether separatist strategies facilitated a genuine convergence between art and feminism, suggesting that the cooperative's lasting legacy lies less in definitive resolutions than in the ongoing affirmation of feminism as a plurality of voices.

Keywords: Separatism, Art, Feminism, Exhibitions.

Il complesso interrogativo da cui intende partire questo intervento è il seguente: l'esperienza separatista può davvero portare ad una coesione tra arte e femminismo?

Nel 1971 Rivolta Femminile pubblica il manifesto *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile* nel quale è possibile leggere:

> Ci rifiutiamo di partecipare ai momenti celebrativi della creatività maschile perché abbiamo preso coscienza che nel mondo patriarcale […] anche la creatività, che è una pratica liberatoria, viene attuata dagli uomini per gli uomini. Alla donna […] viene negato ogni intervento che ne implichi il riconoscimento di soggetto: per lei non viene prevista alcuna liberazione[2].

Nonostante la dichiarata decisione di non partecipare alle manifestazioni creative maschili, il testo lasciava aperta la possibilità di un'ipotetica espressione creativa femminile e non patriarcale, delineando due distinte possibilità: da un lato si auspicava il raggiungimento di parità sul piano creativo storicamente definito dall'uomo e, dall'altro, tramite le rivendicazioni del movimento femminista, si inseguiva la liberazione autonoma della donna mediante una creatività alimentata dalla repressione imposta dai modelli dominanti. È però ugualmente noto come l'influenza del pensiero di Carla Lonzi abbia portato, nel contesto italiano, alla sedimentazione critica dell'inconciliabilità tra pratica artistica e militanza femminista[3].

In questa realtà dicotomica è possibile far rientrare la Cooperativa di Via del Beato Angelico (CBA), collettivo di artiste e critiche d'arte che fondarono il primo spazio espositivo gestito da sole donne. Tale esperienza può essere letta come un tentativo di prosecuzione del pensiero di Rivolta Femminile, tanto che la sua creazione è da considerarsi come un effetto della fuoriuscita di alcune artiste del sopracitato collettivo.

Considerando che solo attraverso l'apertura di uno spazio autonomo le donne avrebbero potuto sviluppare una creatività libera dall'influenza patriarcale, il presente intervento si propone di analizzare il calendario espositivo della CBA. L'analisi verrà condotta attraverso una lente femminista, con l'obiettivo di individuare i punti di convergenza con il movimento e di esaminare come le tematiche ad esso correlate si riflettano nelle opere esposte.

Achille Bonito Oliva descrive la CBA come una risposta a «un'esigenza e un'urgenza attuale, ovvero quella delle donne di potersi riunire e aggregare in un luogo flessibile, adatto ad accogliere i fermenti, le discussioni e le opere da loro prodotte»[4]. L'apertura di questa galleria autogestita va anche collocata nel contesto più ampio della seconda fase del movimento femminista in Italia quando, a partire del 1974 circa, cambiano radicalmente i rapporti tra i collettivi e la sfera pubblica che, rispetto al confronto con la società maschile, assume

un ruolo sempre più importante. Infatti, questi sono gli anni delle manifestazioni di massa e dell'apertura di numerosi luoghi dedicati alla documentazione, all'incontro e alla diffusione del pensiero e delle pratiche femministe[5]. Il gruppo nasce nel 1976 nel centro di Roma, presso il numero 18 dell'omonima via. Le partecipanti, diverse per età, formazioni, provenienze e inclinazioni artistiche, erano otto artiste e tre critiche d'arte[6], le quali si riunirono più per il sentire comune di essere artiste che per una linea estetica comune. Va, inoltre, sottolineato che non tutte le partecipanti ebbero esperienza di militanza e, proprio questa mancata esigenza politica, ha reso la cooperativa un luogo ibrido nel quale non vi è mai stata una totale identificazione femminista[7]. Nonostante ciò, Katia Almerini, la quale vi ha lungamente dedicato la sua ricerca, sostiene che questo gruppo sia un diretto risultato del movimento femminista italiano, in quanto alcune fondatrici arrivavano dai più importanti collettivi femministi del tempo.[8] Carla Accardi, Suzanne Santoro e Annamaria Colucci provenivano da Rivolta Femminile; Nilde Carrabba – una delle co-fondatrici della Libreria delle donne di Milano, era coinvolta sia in Rivolta Femminile sia nel collettivo milanese di via Cherubini, il quale venne frequentato anche da Silvia Truppi.

Una testimonianza esemplificativa del pensiero da cui prende vita la CBA è individuabile all'interno del lavoro svolto da Simona Weller con *Il Complesso di Michelangelo*[9], un'operazione ibrida di censimento e indagine sulle artiste. Particolarmente emblematica è la presa di posizione a non partecipare di Carrabba, della quale viene pubblicata la lettera di risposta in cui spiega puntualmente i motivi della sua non adesione:

> Nella donna la creatività non è mai stata una cosa staccata dalla vita, ma è anzi connessa profondamente sia con la vita emozionale che con la vita sentimentale e sessuale – parlare della creatività è quindi mettersi a nudo – confessarsi – aprirsi. […] Non corrisponde in alcun modo alla mia esigenza di mettermi a nudo in una situazione mista – con un collaboratore uomo (indipendentemente dal suo valore come critico), con un editore, presumibilmente uomo, per un pubblico di mercato. Sono ormai sul mercato da vari anni e pur avendo demistificato la figura di "artista" intendo restarci, ma non a scapito della mia ricerca di autenticità – nella pratica femminista – nei gruppi che frequento sia a Milano che a Roma sono disposta a mettermi a nudo – a parlare di me – del mio vissuto – del mio essere nel mondo nel modo più chiaro possibile – ma lì c'è un lavoro comune – una ricerca comune – una spe-

> ranza comune e pur se il piacere di prender parola è talvolta mescolata a sofferenza lì c'è un supporto affettivo e politico che ti permette di rischiare. Nella tua ricerca non trovo – per me – un perché al rischio. Insomma, mi rifiuto di partecipare parzialmente – potrei risponderti con parole quasi vuote – non voglio – anche per rispetto verso di te[10].

La lettera, scritta prima della pubblicazione, presumibilmente nel 1975, è un'ottima testimonianza del clima culturale e ideologico da cui prese vita il gruppo, specialmente per il duro separatismo professato dalla Cooperativa. La prima attività a cui si dedicarono, e con la quale inaugurarono la galleria, è un'esposizione dedicata ad Artemisia Gentileschi, accompagnata da una raccolta di dati bio-bibliografici, a cura di Eva Menzio. La mostra fu visitabile a partire dall'8 aprile 1976 e in galleria venne esposto un dipinto proveniente da una collezione privata. Questo unico quadro rappresentava un'Aurora «un po' agitata e assai poco vestita» ma tanto rispondente alla descrizione del Baldinucci[11]. *L'Aurora* di Gentileschi era stata recentemente attribuita ad un artista uomo, ma tale attribuzione venne totalmente rovesciata da Menzio che riuscì a dimostrare come il quadro fosse da ascrivere all'operato di Gentileschi[12]. L'esposizione non mirava esclusivamente alla celebrazione di un'artista sottovalutata, ma voleva sottolineare l'inabilità della cultura maschile a registrare i risultati delle donne, indipendentemente dal secolo di appartenenza. Successivamente, per il biennio 1976-1978, il collettivo propose un programma espositivo che prevedeva l'alternarsi di mostre volte a dare visibilità ad artiste, emergenti e non, e al recupero storico di artiste dimenticate e mai valorizzate a sufficienza.

Suzanne Santoro è stata la prima componente del gruppo a cui venne dedicata una personale, definita da una recensione pubblicata dal "Corriere della Sera" come una mostra «assolutamente femminile, anzi femminista, che non è la stessa cosa»[13]. L'allestimento prevedeva alcune opere provenienti da *Towards New Expression*, un piccolo fotolibro tramite cui si voleva denunciare l'annullamento e la mistificazione della rappresentazione del pube della donna, che, nel corso dei secoli, aveva subito una levigazione idealizzante che aveva allontanato le raffigurazioni iconiche della rappresentazione reale della vagina[14]. Queste vengono contrapposte al realismo della fotografia, ossia a immagini prelevate dalla natura, per esempio conchiglie e fiori, ma anche dettagli anatomici espliciti, provando a riabilitare in

campo estetico la fisicità del sesso femminile, proponendo un "nuovo linguaggio" per rappresentare la diversità dell'organo femminile. Negli anni Settanta un tale gesto di «riappropriazione iconografica corrisponde sul piano sociale e politico a un più vasto processo di riappropriazione del corpo»[15] che passa, per esempio, anche per la diffusione del *self-help*, pratica che indirizzava la donna all'esplorazione diretta del proprio apparato sessuale. Sulla base dell'unica recensione rintracciata, si evince come queste non fossero le uniche opere in mostra e come «la ricerca di Santoro non si esaurisce in questa rivendicazione anatomica. Infatti, in un'area più appartata della galleria, si presentava anche un grande quadro fotografico avvolto nell'oscurità, che rappresentava una scena di vita quotidiana»[16]. Quest'opera si addentra nel personale con uno sguardo critico verso l'istituzione familiare, rappresentando un pranzo di famiglia con la tecnica – collaudata dall'artista – degli specchi neri, dove una patina nera oscura e nasconde i personaggi che in silenzio fissano lo spettatore.

La seconda artista che occupò lo spazio autogestito fu Carla Accardi. La sua mostra, intitolata *Origine,* si divideva tra l'esposizione delle sue classiche tende e nuove opere, realizzate con il caratterizzante sicofoil. Alcune delle tende erano posizionate all'esterno della galleria, mentre negli spazi interni si collocavano i suoi ultimi lavori[17]. La mostra prendeva il nome dall'opera, *Origine*, che risultava quasi autonoma rispetto alle altre e si componeva su due pareti, una di fronte all'altra. Nella prima, in una nicchia, era esposta, montata su un'antica cornice, la foto d'epoca della bisnonna dell'artista. Sulla vicina parete si alternavano fotografie con alcuni ritratti della madre e sei strisce di sicofoil[18]. Dalle foto non emergeva il loro rapporto di parentela e non venivano mai ritratte insieme, l'unico elemento che condividevano era un'antenata in comune. Questo insolito uso della fotografia, legato al proprio privato, specialmente nel ritratto della bisnonna, si proponeva come una ricostruzione matrilineare della propria vicenda personale, opera che per tali ragioni viene considerata la più esplicitamente legata al femminismo, anche a causa della sua connessione l'autoritratto femminile[19]. Infatti, questo si configura, oltre che come narrazione, anche come un lavoro di relazione, come l'esplicitazione di rapporti e reti sociali di appartenenza o, meglio, ciò che Bourdieu definisce come la "funzione familiare" della fotografia[20]. *Origine*, basandosi sulla memoria e sulla genealogia femminile, restituisce una

narrazione non lineare delle relazioni femminili all'interno della storia dell'artista. L'esperienza del sé e dell'autoritratto si intrecciano con la rappresentazione collettiva del genere, ricordando la necessità di riscrivere costantemente la storia e di riesaminare i luoghi comuni delle nostre genealogie. Per tale ragione è rilevante che quest'opera sia nata anche sulla scia delle mostre storiche organizzate dal gruppo.

Il 1976 si chiude con una mostra di recupero storico dedicata a Regina (al secolo Regina Cassolo Bracchi), che si differenzia dalle altre in quanto l'artista appartiene al contemporaneo, essendo scomparsa solo un paio di anni prima, nel 1974. Nonostante fosse stata la prima donna dell'avanguardia italiana a dedicarsi interamente alla scultura, in vita le furono dedicate solo due personali. La terza e ultima mostra storica viene organizzata nel marzo dell'anno successivo, scegliendo di dedicarla ad Elisabetta Sirani (1638-1665), esponente della scuola bolognese ed eccellente pittrice inquadrabile nella seconda maniera di Guido Reni. La curatela che il collettivo sceglie di intraprendere risulta molto simile a quella dedicata a Gentileschi; infatti, lo spazio espositivo era abitato da un unico quadro: *La Maddalena*, e ugualmente era stato compilato una sorta di compendio con le informazioni biografiche e storiche riguardante l'operato dell'artista[21].

Nel corso di gennaio 1977 si tenne la mostra *Frammenti (di vita quotidiana) fotografie*, dedicata all'artista Silvia Truppi che, oltre a prendere parte all'esperienza del Beato Angelico, negli stessi anni frequenta un altro gruppo di artiste – con base a Milano – le quali stavano lavorando a un libro d'artista collettivo dall'evocativo titolo *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*. Per tal ragione è possibile ipotizzare che la mostra ospitasse il progetto fotografico che Truppi stava portando avanti per la realizzazione di questo volume. Le sue sono fotografie che indagano la trasformazione dello sguardo riletto in una chiave femminista, basati sulla nuova sorellanza creata dalle donne e la gioia di scoprirsi attraverso il rapporto con le altre. Truppi in tal modo scardina lo sguardo, storicamente monopolizzato dall'uomo, per diventare al medesimo tempo oggetto e soggetto delle sue opere, il tutto enfatizzato dall'esperienza collaborativa femminista. Rispetto all'esperienza del volume collettivo – è possibile fare un parallelismo del *modus operandi* con cui i due gruppi operavano. Le artiste ricordano come il libro vada inteso come un'espressione spontanea, e la cui realizzazione sia una diretta conse-

guenza del loro partecipare ciascuna alla vita dell'altra, del condividere sentimenti, emozioni e pensieri ancor prima del loro fare artistico. Inoltre, bisogna sottolineare come il lavoro collettivo non causa una cancellazione delle singole individualità, ma al contrario – proprio come succedeva nei collettivi che praticavano l'autocoscienza – ne traggono nuova linfa. Tale concetto viene inoltre ribadito dal titolo, che esplica come questa esperienza nasca da una frequentazione assidua e sistematizzata tra le diverse autrici, donne prima che artiste[22].

Il 15 aprile 1977 inaugura l'esposizione dedicata alle sculture di Nedda Guidi, realizzate per lo più in ceramica. Questo non era il solo materiale a cui l'artista ricorreva; infatti, era solita combinare la ceramica con diverse sostanze chimiche per studiarne gli effetti, i colori e le nuove formazioni. Le sue opere reiteravano – secondo un ritmo predefinito – dei moduli geometrici, costruendo così delle opere ambientali. Il suo scopo era quello di tentare la ricollocazione della ceramica da elemento meramente decorativo a possibile strumento espressivo al pari degli altri materiali considerati più alti e convenzionali[23]. La galleria si distinse quindi anche per le differenti scelte espositive attuate dalle partecipanti, infatti, le mostre non erano strutturate tutte alla stessa maniera. Annamaria Colucci, diversamente da quanto visto finora, decise di esporre alcuni dei suoi lavori "dimenticati", risalenti agli anni Sessanta, attribuibili alla corrente della poesia visiva e inedite proprio per la difficoltà di proporle negli spazi istituzionali. Questi costituivano una serie di dipinti e disegni che puntavano a una diretta critica agli stereotipi di genere, passando anche per una riflessione sui limiti del linguaggio. La scelta di Colucci porta a riflettere sulla libertà e sulle differenze che caratterizzavano la Cooperativa e le intenzioni delle singole artiste. Questa, infatti, venne vissuta da altre più come luogo in cui dare spazio alle proprie opere recenti, specialmente se affiancate dallo sviluppo del dibattito riguardante le tematiche femministe. È stato il caso di Santoro e Oursler. Altre, invece, non hanno mai ufficialmente e pubblicamente esposto i propri lavori, come Carrabba, che era solita mostrare gli sviluppi e i risultati dei propri lavori in maniera privata e intima alle altre componenti[24].

Il 10 novembre 1977 inaugurò la mostra *Time Rites* dedicata a Stephanie Oursler. L'artista americana espose alcuni fossili che aveva precedentemente raccolto durante un viaggio in Francia, inserendoli materialmente all'interno di foto[25]. Accanto a queste opere materi-

che si svolse la performance, da cui prende nome l'esposizione. Un tema a lei molto caro è stato quello del privato intrecciato, spesso, con spunti autobiografici e con il mondo dei mass-media. L'esperienza artistica di Oursler è uno dei pochi casi in cui l'adesione al femminismo è dichiarato; ciò è riscontrabile anche in un'altra sua opera *Un album di violenza* (1976), la quale si basava sul prelevamento di foto di vittime di violenza dai media tradizionali – per la precisione da selezionati quotidiani italiani – e dei relativi articoli di accompagnamento.

L'ultima mostra organizzata dalla Cooperativa viene inaugurata il 16 gennaio 1978 e vede protagoniste Suzanne Santoro e Marisa Busanel. Sebbene apparentemente distanti nel loro approccio artistico, entrambe erano molto legate al concetto di riscoperta e desiderose di ritrovare il processo della memoria, del richiamo nel reperto, nell'oggetto antico, proprio per ritrovare il tracciato di un mito comune al quale ogni specificità della storia femminile appartiene. Santoro, come si è già accennato, fece ricorso all'antica statuaria greca per esaltare i particolari anatomici femminili[26]. Busanel invece si servì di vecchi indumenti femminili che, a seguito di una loro calcificazione e immobilizzazione faceva poi aderire a supporti rigidi, generalmente lignei, andando in qualche modo a ricreare delle strutture che richiamavano la statuaria antica.

Queste differenti occasioni espositive danno modo di comprendere come la CBA ha adottato l'idea che la creatività sia un processo trasformativo anziché unicamente uno strumento per la produzione artistica. In tale tendenza è possibile riscontrare l'influenza di Lonzi, la quale rifiutava l'opera d'arte come mero oggetto-merce destinata a una circolazione capitalista e patriarcale. Contestualmente, si sottolineava anche l'importanza di sviluppare una creatività personale come unico mezzo per la liberazione delle donne. Pertanto, numerose artiste hanno impiegato i propri strumenti artistici per esplorare nuove forme di creatività, scoperte emotive e tematiche inedite. Piuttosto che concentrarsi esclusivamente sul risultato finale delle loro opere, queste artiste si sono focalizzate sulla concezione e visualizzazione di un percorso interiore verso una nuova identità. Parallelamente, l'autocoscienza rappresentava un aspetto cruciale di questo processo di trasformazione. Questa pratica non si limitava a un'analisi psicoanalitica individuale, ma comprendeva un dialogo corale. Attraverso l'autocoscienza, le donne coinvolte della Cooperativa esploravano

politiche, contesti culturali, relazioni, mettendo in discussione punti di riferimento culturali e sociali. Infine, il riconoscimento del proprio soggetto e della propria soggettività rappresentava un passaggio fondamentale nel percorso di autocoscienza, infatti la stessa Lonzi dichiara che: «il riconoscimento, da cui nasce il soggetto, intanto che esprime un altro soggetto in grado di essere riconosciuto a sua volta, è stata l'operazione che ha portato il mio processo al traguardo dell'autocoscienza»[27].

In seguito a questa breve analisi appare necessario concentrarsi sulla scelta dell'utilizzo del mezzo fotografico – medium presente in 5 mostre sulle 10 totali – la quale si presenta come un'opzione quasi indispensabile e intrinseca. Innanzitutto, la fotografia è tradizionalmente considerata lo strumento preminente per catturare e documentare esperienze condivise, preservandole nella memoria e proteggendole dallo scorrere del tempo, oltre a fungere da attestazione, conferma e autenticazione dell'identità sia a livello sociale e politico che estetico[28]. Tuttavia, il motivo più profondo e sottile di questa preferenza risiede nel fatto che uno dei temi di maggior interesse è l'immagine della donna, la quale viene principalmente veicolata attraverso la fotografia. Il sistema dei media propone un'immagine femminile stereotipata e categorica, frutto di uno sguardo prevalentemente maschile, che si distingue per una prospettiva esterna che molte donne non possono, non vogliono e non riescono più a identificare come propria. Pertanto, la fotografia si configura come uno strumento essenziale per un'indagine sull'immagine individuale, contribuendo così all'autocoscienza del sé. Per le ricerche di matrice femminista, la fotografia rappresenta uno strumento particolarmente idoneo, in grado di definire nuovi modelli liberi da canoni e allo stesso tempo mezzo di conoscenza.

Per quanto concerne il termine di questa esperienza collettiva, è noto come lo spazio chiuse dopo solo due anni di attività e non venne data nessuna spiegazione ufficiale. Da varie interviste emerge come ciò fu da imputare alla naturale fine di un'esperienza autogestita con poche risorse. Sempre Almerini sostiene come la rilevanza della Cooperativa non possa essere realmente compresa se approcciata esclusivamente con un focus storico o critico basato sui vari, ma limitati, strumenti classici della storia dell'arte. La conseguenza di tale difficoltà fu la loro esclusione dalla narrativa ufficiale e l'incuria della loro memoria. Inoltre – a livello sociale in quegli stessi anni – la proie-

zione verso l'esterno del *personale è politico* aveva provocato grandi effetti di scompenso all'interno dei collettivi, andando a intaccare specialmente gli spazi separatisti. Questi in qualche modo si "riprivatizzano", e non saranno più considerati spazi politici autosufficienti. I temi discussi e i conflitti al loro interno non riguarderanno più aspetti dell'esperienza personale di ciascuna, messi in comune ed elevati a patrimonio collettivo, bensì si passerà ad aspetti di identità individuale che stentano a trovare un riconoscimento pubblico[29].

Tornando quindi all'interrogativo iniziale risulta difficile trovare risposta. Più prosegue la lotta, più si teorizzano i femminismi e più risulta difficile delineare un'unica e univoca linea di pensiero. Ma ciò – prendendo anche ispirazione dall'esperienza che si è cercato di ricostruire – non deve trarre in inganno: in quanto il femminismo è pluralità di voci.

Note

[1] Benedetta Susi è attualmente iscritta al Dottorato di ricerca in Arti, Storia, Società presso l'Università di Bologna con una borsa legata al PRIN *Fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere*, al quale inizia a collaborare nel 2022 in qualità di assegnista di ricerca. È fellow di ricerca del centro *FAF-Fotografia Arte Femminismi*. I suoi interessi comprendono la fotografia, la memoria e il patrimonio culturale, con attenzione alla dimensione collettiva, femminista e all'arte degli anni Settanta.

[2] Rivolta Femminile, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, Milano 1971, in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, a cura di A. Buttarelli, Milano 2023, p. 63.

[3] G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma 2017; M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma 2013.

[4] A. Bonito Oliva, *Gli spazi alternativi*, in «Corriere della Sera», giovedì 23 febbraio 1978.

[5] P. Di Cori, *Il movimento cresce e sceglie l'autonomia (1974-1979)*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, atti del seminario, a cura di A.M. Crispino, Roma 1989, pp. 111-113.

[6] Le otto artiste sono Carla Accardi, Leonilde Carrabba, Annamaria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi e le 3 critiche: Franca Chiabra, Teresa Montemaggiori, Eva Menzio.

[7] M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, *cit.*, p.84.

[8] K. Almerini, *Women's Art Spaces: Two Mediterrean Case Studies*, in A. Jaku-

bowska–K. Deepwell, *All-women art spaces in Europe in the long 1970s*, Liverpool 2018, p. 199.

[9] S. Weller, *Il complesso di Michelangelo: ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza 1976.

[10] N. Carrabba, in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, *cit.*, p. 94.

[11] V.R., *Suzanne Santoro*, in «Corriere della Sera», 10 maggio 1976.

[12] A. Sebestyen, *Cooperativo Beato Angelico. Women's art explosion in Italy,* in «Spare Rib», London 1976.

[13] V.R., *Suzanne Santoro*, *cit.*

[14] S. Santoro, *Toward New Expression*, Roma 1974.

[15] R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano 2013, p. 27.

[16] V.R., *Suzanne Santoro*, *cit.*

[17] E.B., *Carla Accardi, Cooperativa di via del Beato Angelico 18*, in «Corriere della sera», lunedì 7 giugno 1976.

[18] D. Lancioni–P. Bonani, *Carla Accardi*, Roma 2024, pp. 214-215.

[19] M. Bremer, *"From Woman to Woman". Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's "Origine" 1976*, in «Palinsesti», VIII, 2019, pp. 95-111.

[20] P. Bourdieu, *Un'arte media: saggio sugli usi sociali della fotografia*, Milano 2018.

[21] S.n., *Elisabetta Sirani, Cooperativa di via Beato Angelico*, in «La Repubblica Arte» domenica 17-lunedì 18 aprile 1977.

[22] 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 «Between», V, 2015,10, p. 4.

[23] M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, *cit.*, p. 75.

[24] *Ibidem.*

[25] S.n., *232 fossili*, in «Paese sera», giovedì 10 novembre 1977.

[26] E.B., *Marisa Busanel – Suzanne Santoro, Cooperativa via del Beato Angelico* in «Corriere della Sera» 19 gennaio 1978.

[27] C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di un femminista,* 1-4 agosto 1972, p. 7.

[28] D. Philippe, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Urbino 1996.

[29] P. Di Cori, *Il movimento cresce e sceglie l'autonomia (1974-1979)*, *cit.*, pp. 111-113.

SALVA CON NOME: I CONTRIBUTI DI ARTISTE E COLLETTIVI FEMMINILI ATTIVI IN PUGLIA TRA GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

Valeria Raho[1]

This essay examines the artistic production of the *Gruppo Terra d'Otranto* (Terra d'Otranto Group), the sole collective of women artists active in Apulia between the 1970s and 1980s. It traces the phases and trajectories that shaped the group's development, adopting a systematic approach that introduces new critical and methodological perspectives. At the same time, it situates the group's history within the broader framework of feminist debates and the socio-cultural transformations that characterised the region during those decades.
The study combines a through re-examination of existing art-historical literature with fresh interpretations that enrich the critical discourse on a collective distinguished by significant exhibition activity across Apulia and Italy over the course of a decade.
The methodology draws extensively on primary sources, including private archives and artist interviews, while specialised periodicals provide vital evidence of the exhibition and curatorial strategies employed throughout the period under review.

Keywords: Feminism, 1980s, Collectives, Puglia.

La produzione artistica del Gruppo Terra d'Otranto è stato il frutto di un sodalizio, professionale e amicale, stretto da cinque artiste alla fine degli anni Settanta a Lecce, in un contesto fertile e culturalmente vivace[2]. La storia del collettivo dimostra la capacità di costruzione, da parte delle artiste, di una rete di supporto intergenerazionale volta alla creazione di uno spazio di confronto e sperimentazione, valorizzando le varie soggettività e promuovendone il lavoro. Con la loro ricerca le artiste hanno definito un percorso profondamente indipendente affrontando temi come l'identità femminile, il rapporto con la memoria e la realtà sociale. Seppur segnato da responsabilità

familiari e limitate risorse, in due lustri il gruppo amplia in modo significativo il proprio vocabolario formale, integra tecniche tradizionali con forme espressive concettuali, adottando un approccio sempre più complesso, dall'uso dei media alle scelte espositive. Il contributo si propone dunque di ripercorrere la produzione artistica del collettivo, unico in Puglia formato da sole artiste, la cui esperienza ancora oggi è rintracciabile negli studi biografici individuali delle cinque, tra mancati censimenti e disparità[3]. Analizzando le diverse fasi e traiettorie che ne hanno caratterizzato il percorso la metodologia ha accolto, accanto all'analisi della fortuna critica, anche fonti primarie ricavate dalla consultazione degli archivi e dalle testimonianze dirette[4], senza tralasciare la stampa di settore, utile alla ricostruzione delle mostre. Inoltre, il saggio intende porre la loro storia in relazione con la presenza di artiste e le trasformazioni socioculturali in circolo nella Puglia a cavallo tra gli Anni Settanta e Ottanta.



Fig. 1: Gruppo Terra d'Otranto, installazione presso Expo Arte Bari 1983, Archivio Rosamaria Francavilla.

Il Gruppo Terra d'Otranto, formato da Rosamaria Francavilla, Rita Guido, Anna Maria Massari, Marisa Romano e Pina Sparro, si costituisce nel 1979 a Lecce, nella Puglia meridionale, influenzata dalla

presenza di collettivi e singole personalità che promuovono una costante innovazione sul territorio tessendo stretti legami con i contesti nazionali e internazionali[5]. Diverse avventure culturali attraversano in quegli anni la città, le cui strade accolgono l'apertura di spazi sociali e aggregativi, attivi non solo nel campo della creatività ma anche della contestazione politica. Risale alla metà del decennio l'esplosione del movimento giovanile salentino che si lega a stretto nodo con le questioni del femminismo, come testimonia il prezioso materiale racchiuso in MAD[6], trasposizione cartacea dell'archivio www.liberAzioni.it, che permette di cogliere le istanze e i termini della lotta sociale, nonché le forti connessioni esistenti tra la dimensione nazionale e regionale del movimento. Sono anni in cui, da Nord a Sud della Puglia, si attestano significative presenze anche sul fronte dell'adesione al movimento nel campo dell'arte, a partire da Franca Maranò[7], Ada Costa[8] e Agnese De Donato[9] per citarne alcune su area barese, città che si proiettava già nelle traiettorie europee ed extraeuropee grazie alla presenza di Expo Arte[10] e delle gallerie Bonomo e Centrosei[11]. A Lecce è attiva la sede UDI e, a cavallo tra il 1983 e il 1984, nasce La Casa delle Donne: co-fondatrice del centro, Caterina Gerardi[12] che attraverso la fotografia documenta le azioni politiche e culturali di una breve ma significativa stagione. Tra le attiviste artiste anche Annamaria Contenti[13], grafica e reporter naturalista, insieme alla performer Marianne Clous[14]. La nascita del collettivo si inserisce dunque in un panorama segnato da una crescente consapevolezza verso le tematiche femministe e rivendicazioni di una maggiore visibilità da parte e per le artiste donne.

Le biografie delle cinque evidenziano una continuità generazionale con le famiglie d'origine, dedite all'arte e all'artigianato[15]: Guido e Massari sono figlie d'arte al pari di Marisa Romano, introdotta nel settore dal padre, scultore del legno. Francavilla cresce in un ambiente aperto che le trasmette valori e competenze, dove le sue inclinazioni artistiche non trovano ostacoli[16]; mentre Sparro, la più giovane, è sostenuta per capacità e talento da Guido, che la incontra tra i banchi dell'Istituto d'arte di Poggiardo, a dimostrazione dell'importanza di reti sostegno e di relazione interpersonali nello sviluppo delle carriere artistiche. Sono gli anni della formazione giovanile a mettere in relazione alcune delle personalità del gruppo[17]. Un legame che si rinsalda, più tardi, nella sfera lavorativa, quando si ritrovano, da adul-

te, insegnanti negli istituti superiori e inferiori del territorio leccese e grazie alla comune passione per la grafica che le artiste frequentano lungamente nelle loro carriere[18].



Fig. 2: Gruppo Terra d'Otranto, installazione presso Expo Arte Bari 1984, Archivio Rosamaria Francavilla.

La decisione di fondare un gruppo avviene con la maturità: significava creare uno spazio di ricerca e produzione fuori delle mura domestiche in un clima di sodale comprensione, condivisione e scambio. In una intervista realizzata ai fini di questa ricerca Francavilla afferma: «per il gruppo la dimensione dell'essere insieme divenne via via cruciale, soprattutto grazie all'ospitalità di Rita Guido, che mise a disposizione alcuni ambienti della sua casa e del suo studio» per consentire alle colleghe di lavorare, discutere, richiamando alla mente le riflessioni di Daniela Brogi sulle questioni degli spazi di creazione[19]. Il processo di auto-formazione e apprendimento si caratterizzava da incontri e continui confronti tra le artiste, che concepivano la pratica e la ricerca come strumenti per instaurare relazioni significative

e stimolare riflessioni profonde permettendo alle artiste di plasmare la propria identità. Se da un lato a Guido va il merito di aver fornito uno spazio fisico imprescindibile, è alla figura di Massari che il gruppo riconosce sin da subito, un ruolo propulsivo per l'ispirazione culturale. L'entusiasmo iniziale si scontra ben presto con la necessità di definire una struttura organizzativa. Francavilla, col suo pragmatismo, è la prima a sollecitare ad una "formalizzazione", sottolineando la necessità di definire una strategia operativa per uscire dal cono d'ombra dell'incontro domestico. La proposta segna un momento di svolta. Ne dà atto anche Ilderosa Laudisa[20], critica d'arte ed unica donna aderente al coevo collettivo Ghen[21]:

> Fra le donne nacque ben presto una collaborazione, che stimolava la ricerca ed il confronto tra le diverse posizioni. Lavoravano avvolte in una piacevole atmosfera, che, all'interno di progetti e discussioni, lasciava spazio anche ad esilaranti spunti goliardici ed alla complicità. Sorse però in Francavilla l'idea di dare ufficialità culturale al loro rapporto; la proposta fu prontamente accolta. Nacque così Gruppo Terra d'Otranto, che nella denominazione poteva far pensare a qualcosa di etnografico. Non era affatto così, registrava solo una partenza geografica e culturale, come si comprese fin dalla prima mostra tenutasi a Firenze nel 1979. Questo drappello di donne ambiva di dire la sua in un settore quanto mai difficile: quello della ricerca sperimentale. Non ebbero una linea teorica ma neanche limiti preconcetti; volevano soprattutto libertà d'azione[22] .

Il collettivo nasce senza «manifesti programmatici o precise direttive teoriche, […] c'è piuttosto una bella solidarietà di gruppo, nella coscienza di una comune marginalità geografica e di genere»[23], osserva Marina Pizzarelli, critica docente, curatrice e critica, autrice di numerose recensioni sull'attività espositiva delle cinque. La prima presentazione è a Firenze, nell'estate del 1979, nell'ambito di una collettiva di opere di grafiche[24] ma è l'anno successivo che il collettivo esordisce ufficialmente alla Galleria La Nuova Sfera di Milano e poi a Verdello, in provincia di Bergamo, presso la Galleria di Gian Angelo Chiodi, con la formazione al completo[25]. In questa occasione le artiste producono opere mantenendo stilemi e caratteristiche individuali. Nonostante una buona intesa e la fitta collaborazione, la mostra rivela una pluralità di linguaggi, tipica delle collettive, in cui inizia tuttavia a ravvisarsi la volontà di un linguaggio condiviso, in grado di unificare, senza appiattire, le poetiche.



Fig. 3: Gruppo Terra d'Otranto, *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Lecce 1985, Archivio Rosamaria Francavilla.

È a partire dai primi anni Ottanta che le opere iniziano a presentare una maggiore coerenza concettuale, anche sul versante espositivo, alimentata dalla condivisione di riflessioni e obiettivi comuni, a cui si dedicano frequentando mostre, fiere, biennali. Le artiste viaggiano da Sud a Nord dell'Italia, anche grazie al supporto di Antonio Massari[26], fratello di Anna Maria di stanza a Milano, conciliando i molteplici impegni sul fronte delle responsabilità familiari e lavorative per promuovere il proprio lavoro e nel viaggio scoprono una incredibile «risorsa di creatività, come un punto relativo da cui guardare il mondo, facilitando un distanziamento e una relativizzazione dal linguaggio e dalla cultura-ambiente di origine»[27], come ben sottolinea Maria Antonietta Trasforini. Se nel settentrione le artiste espongono principalmente in gallerie, in Puglia il loro lavoro è presentato in contesti più connotati, dai luoghi storici ai circoli culturali. Le relazioni che le artiste intessono fuori dal Salento non affievoliscono lo scambio e la stima nutrita nei loro riguardi da personalità, come Rina Durante[28], che contribuiscono

a consolidare il loro ruolo di artiste anche all'interno del panorama artistico regionale.

La partecipazione del Gruppo Terra d'Otranto ad Expo Arte 1983[29], a Bari, riveste un ruolo cruciale nella traiettoria storica del collettivo. Questo evento segna una significativa intensificazione del loro impegno, politico e artistico, parallelamente a un'evoluzione del loro linguaggio, dal pittorico all'ambientale, verso la costruzione polifonica dell'opera. Durante la fiera le artiste, infatti, presentano un'indagine sulla condizione e l'identità femminile utilizzando il medium fotografico. Orchestrano un ambiente in cui la parete frontale dello stand è dominata da una sequenza di cinque teli retro illuminati, disposti in stretta vicinanza, su cui sono impressi i ritratti delle artiste. Procedendo dall'alto verso il basso i volti, perdono progressivamente di definizione fino a dissolversi, nella parte centrale, in un negativo che sfuma verso l'astrazione. Marina Pizzarelli, sulle colonne della rivista "L'Immaginazione", descrive l'ambiente con queste parole:

> […] Una sorta di sindone, come la definì Antonio Massari, in cui i volti delle cinque artiste, trasformati in dure maschere di gesso e fotografati in doppio ribaltamento dietro la velatura, si affacciano muti dietro l'ignoto […]. Una sorta di "casa di bambola", un silenzio d'angoscia, metafora di una condizione femminile di isolamento e incomunicabilità. Il muro-del-vuoto come esperienza quotidiana. Era il loro primo teatro[30].

Seppur inserita in un contesto fieristico, la proposta delle Terra d'Otranto testimonia il tentativo di conciliare sperimentazione e ricerca con esigenze commerciali con un contributo in sintonia con le coeve sperimentazioni nel campo della fotografia femminista[31] e anche con un'altra esperienza, quella operata qualche anno prima da Lea Vergine, sempre all'interno della Fiera del Levante, di presentare sotto il cappello di *Ipotesi '80* cinque artiste a testimonianza del fatto che il mercato può essere un luogo di confronto e di dibattito su «una crescita esplosiva del fare arte da parte di individui femmina e del fare politica sulle donne»[32].

L'anno successivo, dopo aver esposto a Brescia, Milano e Lecce, il Gruppo propone una nuova installazione nel contesto di Expo Arte, questa volta dal carattere interattivo. Il Gruppo predispone sulla parete di fondo dello stand della Galleria 3.14 di Bari una tela bianca, sempre retro illuminata, su cui appare due volte *fiat*, nella doppia

accezione di suono e respiro. Come attestato dai documenti fotografici d'archivio, il pavimento è disseminato da biglietti recanti la scritta "vento antinucleare" mossi da un ventilatore. Sulle pareti laterali sono collocate le opere delle singole artiste legate, rispetto agli esordi, da una indubbia compattezza visiva: le forme si dissolvono, la rappresentazione pittorica si sfoca verso strutture astratte[33]. Lo stesso ambiente viene riproposto alcuni mesi dopo, con delle variazioni, nelle sale della Biblioteca Provinciale di Lecce come contributo alla Mostra d'arte per la Pace e la Vita contro la Guerra Nucleare[34], rivelandosi particolarmente adatta ad un'interazione più ludica[35].

Nel 1985 il Gruppo Terra d'Otranto si unisce al dibattito *Progetto '90. Arte e società* promossi dal Comune di San Pietro in Lama in collaborazione con il Gruppo Gramma e il Laboratorio di Poesia di Novoli[36]. Oltre al prendere parola nella giornata di studio, il collettivo si presenta con un'installazione intitolata *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*: cinque forme di pane e due pesci sono disposti su un tessuto aderente uno schermo trasparente sul quale emerge, ancora una volta, la parola *fiat*. Il foglio di sala, integrato all'opera e firmato a nome del collettivo, fornisce gli elementi interpretativi dell'intervento[37]. L'attività espositiva del Gruppo Terra d'Otranto prosegue fino all'estate del 1986, culminando con la partecipazione del gruppo a una mostra collettiva nel Castello Aragonese di Otranto. Questa rappresenta l'ultima esperienza in cui le artiste si impegnano attivamente nella realizzazione di una mostra, sebbene il nome del collettivo continui a circolare in eventi espositivi come Expo Arte 1987, questa volta con la Galleria Fumagalli[38], e successivamente a Brescia e a Bologna sotto la Galleria d'Ars. Tuttavia, durante questi anni fino al 1992, ultima data in cui si attesa la circolazione del gruppo, si osserva un progressivo allentamento dell'impegno nel campo della ricerca, parallelamente al trasferimento a Bari di Francavilla, motivato da ragioni familiari e lavorative. Questo cambiamento comporta un distanziamento nel gruppo, sia fisico che concettuale. Il periodo è inoltre caratterizzato da incertezze e incomprensioni, amplificate dalle pressioni provenienti dalle famiglie. Il 1993 è segnato da un evento doloroso: la scomparsa di Massari. Il lutto segna la fine definitiva del Gruppo Terra d'Otranto.

Tra le carte dell'Archivio De Benedictis[39] un foglio sciolto intitolato *Una per una: le artiste di Puglia* svela un tentativo, lanciato negli anni

Settanta, di dare visibilità alle artiste donne attive nella regione attraverso una mappatura:

> La professionalità continuamente minacciata dall'isolamento, dalla mancanza di dialogo, confronto. La professionalità dell'artista donna nel Mezzogiorno, in lotta con se stessa, la famiglia, con l'ambiente, con le strutture dell'informazione, del mercato; in competizione con l'artista-maschio per l'accesso e l'uso di strumenti di divulgazione, per uscire dalle cerchia stretta del 'locale', per viaggiare, conoscere lavorare. L'artista che mille volte si chiede ogni giorno se continuare a fare l'artista, dato che pur lavorando non vende, e deve vivere del lavoro altrui, dato che ogni giorno deve dire mille grazie a chi le consente di respirare, camminare, vivere, fare l'artista. Così è dovunque, per tante, per tutte; figuriamoci dove, per motivi storici e politici mancano i canali di informazione, i momenti per la crescita collettiva e il confronto; dove gli operatori delle arti visive sono stati costretti come tanti a emigrare, per lungo tempo, pur di lavorare. Perciò può essere interessante la mappa delle artiste che lavorano in Puglia.

Il brano trova una significativa eco nelle sfide che il Gruppo Terra d'Otranto ha dovuto affrontare nella costruzione di un percorso indipendente, unico sul territorio regionale, ma non isolato su scala nazionale. Per le cinque artiste la creazione di una rete di supporto e la mobilità si rivelano nel tempo potenti strumenti di trasformazione per rompere l'isolamento e la mancanza di informazioni, verso l'esplorazione di nuove frontiere espressive. Affermando la propria autonomia, investono tempo e risorse personali nella promozione del collettivo e nella produzione di opere, dimostrando una forte motivazione al raggiungimento di obiettivi di carriera. È innegabile, tuttavia, che il collettivo abbia operato all'interno di un contesto androcentrico, privilegiando il dialogo interno alla creazione di alleanze strategiche con operatrici di settore in termini di critica. Questo indirizzo è stato dettato dalla precisa volontà di promuoversi in un sistema professionale e di superare i limiti delle mostre dei circuiti separatisti[40] – ad avviso di Francavilla poco rigorosi – manifestando così un atteggiamento duale «che da un lato dichiara una diversità e che dall'altra la nega, per il timore, […] di dover rinunciare a una parità artistica faticosamente raggiunta»[41]. Tale ambivalenza ha contribuito negli anni a relegare questa esperienza ai margini sia di un panorama artistico regionale dominato da figure maschili, sia del circuito femminista, occultando le connessioni pertinenti, diluendo la portata della loro produzione che, nella fase più matura, si era indirizzata all'astrattismo, ai materiali

industriali e a soluzioni espositive ambientali, in linea con l'operato di Accardi, Binga, Ricciardi. A pochi mesi della morte di Rita Guido[42] e della acquisizione di parte dell'archivio dal Museo Castromediano di Lecce, si rende necessario riflettere sul ruolo cruciale che in futuro svolgeranno i documenti conservati e prodotti dalle artiste nella ridefinizione delle narrazioni dominanti della storia dell'arte. Ripensare i canoni da nuove prospettive, e insieme evitare la dispersione di questi patrimoni, si rivela un'urgenza che chiama in modo particolare le istituzioni culturali a svolgere un ruolo di primo piano al fine di non operare nuove marginalità, soprattutto nella ridefinizione delle esperienze artistiche delle donne nel Sud Italia, collocandole all'interno di un dialogo più esteso con i contesti nazionali e internazionali.



Fig. 4: Gruppo Terra d'Otranto, installazione presso Expo Arte Bari 1987, Archivio Rosamaria Francavilla.

Note

[1] Valeria Raho è dottoranda in Gender Studies presso l'Università "Aldo Moro" di Bari con un progetto di ricerca volto a indagare il tema del lavoro artistico. Attualmente, le sue ricerche accademiche indagano le carriere di autrici e collettivi femministi attivi in Puglia dalla fine degli anni Settanta e, più in generale, le esperienze artistiche e curatoriali storicamente marginalizzate del Sud Italia. Come curatrice, nel 2017 fonda a Lecce PIA, che negli anni ha ospitato artistə, curatori e curatrici di fama nazionale e internazionale come Baseera Khan (USA), Liliana Moro (IT), Rossella Biscotti (IT), Nina Canell (SWE), Madison Bycroft (AUS), Barbara Casavecchia (IT), Caterina Riva (IT), Lucrezia Cippitelli (IT), Simone Frangi (IT), Diego Perrone (IT). Come giornalista culturale scrive per "Il Giornale dell'Arte".

[2] F. Sossi, *L'arte contemporanea in Puglia*, Taranto 1963; M. Guastella, *Per l'avvio ad una storia dell'arte nel Salento nel Secondo Novecento (anni '60-'70)*, in «Kronos», 7, 2004, pp. 81-104; *Michele Annamaria Antonio Massari. L'immaginario artistico di una famiglia*, a cura di L. Madaro, Lecce 2020.

[3] La documentazione sul collettivo risulta frammentaria. L'unica monografia, dal tono poetico, è di A. Massari, *Gruppo Terra d'Otranto*, Galatina 1983. Ulteriori informazioni si ricavano dalle biografie e dai testi critici dedicati a Guido, Massari e Francavilla. Su Romano e Sparro mancano approfondimenti specifici.

[4] In particolare, l'intervista rilasciata da Rosamaria Francavilla nel febbraio 2024, in preparazione del convegno.

[5] F. Sossi, *L'arte contemporanea, cit.*; M. Guastella, *Per l'avvio, cit.* e *Michele Annamaria Antonio Massari, cit.*

[6] Movimento Autonomo Donne (MAD) è un gruppo femminista separatista attivo a Lecce tra il 1975 e il 1978. Si rimanda alla monografia *M.A.D. Movimento Autonomo Donne*, a cura di ZICZIC Edizioni e Atelier Bizzarro, Lecce 2024 e a S. Tomeo, *Gli anni ribelli. I movimenti dal '68 al '77 a Lecce*, Lecce 2018.

[7] Figura di spicco (1920-2015) della scena artistica pugliese tra gli Anni Settanta e Ottanta, fonda la Galleria Centrosei. Il suo lavoro è all'interno di S. Weller, *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Roma 1976. Cfr. gli studi recenti *Centrosei. Storia di una galleria*, a cura di C. Farese Sparken, Bari 2012 e P. Ugolini, *Elogio del Margine*, catalogo della mostra, Roma 2023.

[8] Attiva dalla fine degli anni Settanta, vive e lavora a Bari. Una sintesi del suo percorso si trova nella scheda di C. Farese Sparken, in *Bagattelle. Trenta profili di artiste operanti in Puglia,* a cura di C. Farese Sparken, Bari 2022, pp. 99-107.

[9] Fotografa, giornalista, gallerista, fondatrice (1927 - 2017) della rivista femminista "effe". In Puglia collabora con "La Gazzetta del Mezzogiorno". Cfr. L. Iamurri, *Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista "effe"* in *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi tra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di C. Casero–E. Di Raddo–F. Gallo, Milano 2017, pp. 136-144.

[10] P. Marino, *Diari dell'arte levante: Bari 1960-1980*, Roma 2021.

[11] M. Bonomo - G. Guglielmino, *But, where is Bari? Percorso nell'arte contemporanea. La Galleria Bonomo dal 1971*, Torino 2010, e *Centrosei. Storia di una galleria, cit.*

[12] Attivista, docente e operatrice culturale, il suo impegno varia dalle numerose collaborazioni con periodici e riviste come fotografa. È autrice di diversi fotolibri.

[13] Fotografa e grafica (1940-2019), attivista del movimento femminista leccese, fonda l'azienda Pugliadoro. Espone in mostre collettive e personali con lavori di carattere documentaristico, riservando attenzione al ruolo della donna all'interno dei settori produttivi. Tra le varie pubblicazioni, un suo contributo appare in B. Tragni, *Artigiani di Puglia,* Bari 1986.

[14] Di origini olandesi (1950-1990), si trasferisce a Lecce dopo aver sposato l'intellettuale Antonio Toma. Recitò nello sceneggiato Rai *Una donna*, tratto dal romanzo di Sibilla Aleramo.

[15] Sulle questioni di eredità della professione artistica si veda *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di M. A. Trasforini, Milano 2007, pp. 153-155.

[16] Nell'intervista Francavilla afferma di aver avuto scultori in famiglia, tra cui anche un direttore dell'Accademia di Firenze (Lecce, febbraio 2024).

[17] L. Madaro, *Michele Annamaria Antonio Massari, cit.*, p. 61; *Anna Maria Massari (1929-1993)*, a cura di L. Madaro, catalogo della mostra, Martano 2009, p. 13; e la scheda di M. Afferri in *Salentine. Regine, sante, nobili, borghesi e popolane. Una terra, cento storie,* a cura di R. Basso, Lecce 2017, p. 194.

[18] Massari e Francavilla partecipano alla prima biennale di grafica a Taranto. Frequentano inoltre i laboratori di Pasquale Urso e Pietro Bianco, insieme con una fitta rete di artisti. Anche Guido esordisce con la grafica. Cfr. L. Madaro, *Anna Maria Massari, cit.*, p. 18.

[19] D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino 2022.

[20] Artista e storica, tra gli anni Ottanta e Novanta è direttrice del Castello Carlo V di Lecce. È anche autrice di volumi monografici dedicati a fotografia e archivi.

[21] La storia del gruppo è raccontata su Utsanga. Raccoglie anche preziose testimonianze tratte dagli archivi personali degli artisti artefici di questa stagione: https://www.utsanga.it/40ghen/ (ultimo accesso 30 agosto 2024).

[22] I. Laudisa, *Una vita senza palcoscenico, ma con vasti orizzonti*, in *Anna Maria Massari*, a cura di L. Madaro, *cit.*, pp. 47-49.

[23] M. Pizzarelli, in *Rita Guido. Le porte della luce,* Lecce 2017, p. 11-12.

[24] La mostra fiorentina vede la partecipazione di Massari, Guido, Francavilla e Romano e di un artista, Gigi Striani, con cui Guido aveva esposto a Lecce nel 1965. Cfr. Mostra di grafica, *depliant* della mostra, Firenze galleria Urania Due, 11-22 maggio 1979. Diverse recensioni e articoli appaiono in «Sportello», 15 maggio 1979, a firma di A. Montefusco*;* «La Nazione», «Firme nostre» e su «Quotidiano» *in Pittori salentini a Firenze*, a cura di L. Giannotti, 18 luglio 1979.

[25] Cfr *Gallerie d'Italia,* in «La Repubblica», 13-14 aprile 1980; *Gallerie d'Italia*, in «Milano mese», aprile 1980; *Mostre* in «Il Giornale», 15 aprile 1980; *Cinque pittrici a Obiettivo Art di Verdello*, in «L'Eco di Bergamo», 22 aprile 1980; *Terra d'Otranto a Verdello*, in «La Tribuna», 30 aprile 1980.

[26] Cfr. L. Madaro, *Michele Annamaria Antonio Massari, cit.*, pp. 74-81.

[27] M. A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna 2007, pp. 144-145.

[28] Rina Durante è stata giornalista e scrittrice (1928-2004). Uno dei suoi romanzi più celebri, *La Malapianta*, è edito da Rizzoli.

[29] Expo Arte 1983, catalogo della rassegna (Bari, Fiera del Levante, 22-27 marzo), Bari 1983. Le artiste espongono con la Galleria 3.14 di Bari di Silvio Panaro.

[30] M. Pizzarelli, *La parola ritrovata per la pace*, in «L'Immaginazione», suppl. di «Salento domani», 2, maggio 1984.

[31] R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano 2013 e R. Perna–M. Scotini, *The unexpected subject: 1978 art and feminism in Italy*, Milano 2019.

[32] La mostra, dal titolo *La schizofrenia della donna nel quotidiano*, presenta il lavoro di Valentina Berardinone, Carla Cerati, Diana Rabito, Sandra Sandri, in *Expo Arte 1977*, *cit.*, pp. 263-289. Sempre nello stesso anno la fiera accoglie *Tra linguaggio e immagine*, a cura di M. Bentivoglio. Testo in catalogo della curatrice.

[33] *Now we have seen. Women and Art in 1970s Italy*, a cura di G. Gastaldon, Milano 2024.

[34] M. Nocera, *La colomba in volo di Anna Maria Massari,* in *Anna Maria Massari, cit*, pp. 51-52.

[35] M. Pizzarelli in *La parola ritrovata per la pace*, *cit*.

[36] M. Pizzarelli, *Quale sarà il ruolo dell'arte negli anni '90? Operatori a confronto*, in «Quotidiano», 4 gennaio 1985.

[37] Il documento è presente all'interno dell'archivio personale di Francavilla.

[38] *Expo Arte 1987*, catalogo della rassegna, Bari 11-15 marzo 1987, Bari 1987, p. 67.

[39] L'archivio consta di album incentrati sulla storia del Centrosei e di folder sulla carriera di Maranò. Il fondo prende il nome da Nicola De Benedictis, marito della Maranò e direttore dello spazio. Nel 2010 è stato donato al Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee dell'Università "A. Moro" di Bari.

[40] *Anni di Rivolta. Nuovi Sguardi sui femminismi degli Anni Settanta e Ottanta*, a cura di P. Stellieri–S. Voli, Roma 2023. Sul tema del femminismo diffuso si confronti anche A. Maderna, *Arte e femminismo nel pensiero critico di Anne Marie Sauzeau tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta*, in «piano b. Arti e culture visive», 8 (2), 2023, pp. 341-360; e l'articolo *Gli anni Ottanta e il lento revisionismo dei femminismi: l'Italia transavanguardista e la Subkultur tedesca*, di F. Della Ventura su https://flash---art.it/2021/05/gli-anni-ottanta-e-il-lento-revisionismo-dei-femmi-

nismi/ (ultimo accesso 30 agosto 2024).

41 Cfr. *Arte a Parte*, *cit.*, pp. 153-155.

42 Rita Guido muore il 26 giugno 2024. Un ricordo è pubblicato su Nuovo Quotidiano di Puglia https://www.quotidianodipuglia.it/cultura/lutto_arte_rita_guido_pittrice_morta_chi_e-8209171.html (ultimo accesso 30 agosto 2024).

MILLI GANDINI E L'ESTETICA DEL RIFIUTO

Manuela Gandini[1]

This essay traces the trajectory of Milli Gandini (1941–2017)—conceptual artist, feminist, designer, gallerist, and co-founder, with Mariuccia Secol and Mirella Tognola, of the Gruppo Femminista "Immagine" of Varese (1974), one of the first Italian collectives to demand wages for housework.
From embroidered silhouettes that subverted the culture of "proper needlework" to the iconic *Polvere* (*Dust*) series and barbed-wire cookware, Gandini inaugurated an "aesthetics of refusal" rooted in the *autocoscienza* practices introduced by Carla Lonzi and Carla Accardi.
Her participation in the 1978 Venice Biennale marked a landmark feminist breakthrough, further amplified by *Gallery* (1990s), her relational art project and a pioneering night-time exhibition space that featured leading figures such as Rauschenberg and Kosuth.
Rediscovered through recent exhibitions and the publication of *La mamma è uscita* (2021), Gandini's *oeuvre*—spanning domestic rebellion, curatorial practice, and feminist politics—retains a radical vitality, crucial to contemporary generations.

Keywords: Milli Gandini, Gruppo Femminista "Immagine" of Varese, Aesthetics of refusal, Domestic rebellion.

Non posso che partire dal *Magnificat* di Claudio Monteverdi per introdurre la figura di Milli, mia madre che, a quattordici anni, nel 1955, venne iscritta al Buon Pastore di Milano, un collegio di suore dalle credenze e dai modi medievali. Quando si chiuse il portone dietro di lei – che sapeva essere un luogo durissimo quasi come un riformatorio – ricacciò in gola il magone, deglutì, respirò a fondo l'odore di comunità e di minestra, e si disse: «Va bene, appena potrò andrò sul tetto e mi ucciderò».

Milli Gandini nasce a Varese il 21 giugno 1941 mentre il mondo si sgretola. È il giorno prima dell'Operazione Barbarossa, l'invasione della Russia da parte di Hitler. «Sono nata in tempo di guerra!» affermerà ripetutamente ricordando il fragore delle bombe. I suoi genitori

si separano negli anni Cinquanta e, tra le macerie del dopoguerra, "si sbarazzano" dei figli, come si faceva un tempo perché le bocche da sfamare trovassero il proprio pane in autonomia. Lei in collegio dalle suore e il fratello a lavorare dai parenti di Spilamberto. Come può sopravvivere una teenager che trabocca di vitalità, ribellione e curiosità, alla reclusione in un collegio e in un tempo storico lontanissimo dal proprio? In un istituto retrogrado, attrezzato a fabbrica di confezioni per sfruttare la forza lavoro delle ragazze? L'unico modo è trovare un senso, accendere una passione nella mente e nel corpo e accedere a una dimensione metafisica. E così, Emilia Irene Barozzi (suo nome di nascita) recita e sgrana il rosario con presenza assoluta, fa penitenza, mette il cilicio, s'inginocchia sui ceci, si segna più volte al giorno e, nello scorrere delle ore, incontra Dio. Lo incontra nella penombra, nel sole di mezzogiorno e al crepuscolo. Ogni azione è armonia, è manifestazione dello spirito, omaggio al divino. In un frangente tanto doloroso Emilia incontra il sublime, avverte la vocazione e diventa la beniamina di tutte le suore. La spinta all'ascesi è irresistibile. «Mi farò suora», dichiara. La futura Milli Gandini, ormai novizia, sta per diventare suora e consacrare la propria vita a Dio. Ma ha solo quindici o sedici anni e qualche domanda insorge: rinunciare a tutto? Un dubbio intelligente si affaccia alla soglia di una scelta così definitiva. Simone Weil, in una lettera al padre domenicano Joseph-Marie Perrin, pubblicata in *Attesa di Dio*, scrive a proposito dei voti: «Mi pare che la volontà di Dio non sia che io entri nella chiesa adesso. Come ho già detto, ed è vero tuttora, l'inibizione che mi trattiene, si fa sentire infatti con forza non minore nei momenti di attenzione, di amore e di preghiera. […] Non posso fare a meno di domandarmi se, in quest'epoca in cui una parte così grande dell'umanità è sopraffatta dal materialismo, Dio non voglia che vi siano uomini e donne che, pur essendo votati a lui e al Cristo, rimangano fuori della Chiesa»[2].

Possono essere stati pensieri come questo, più acerbi e inconsapevoli, a frenare mia madre? Oppure la paura della clausura, del vuoto o… non so. E nel momento in cui chiede alla Madre Superiora di poter uscire una settimana dal collegio, per una verifica, tutto cambia. La ragazza che voleva rivedere l'esterno, immergersi nei fatti del mondo e tornare convinta e consapevole più che mai, diventa peccatrice. Dopo i primi gentili tentativi di dissuasione, le suore si fanno aggressive e la additano, la puniscono perché è stata tentata e per-

ciò regredisce nella gerarchia della comunità. Il collegio – con le sue ragazze, le sue suore, la sua repressione e superstizione – rimarrà per sempre sotto la pelle dell'Emilia. Per uno strano destino, nella vita di mia madre santità e femminismo si toccano e si compenetrano.

Milli Gandini è artista concettuale, femminista, designer, gallerista. Nel 1974 fonda il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese[3] – con Mariuccia Secol e Mirella Tognola – al quale si assoceranno più tardi altre artiste. Si tratta di uno dei primissimi collettivi femministi attivi in Italia nel mondo dell'arte che orienta il proprio attivismo verso la rivendicazione del riconoscimento di un salario per il lavoro domestico. Un nuovo linguaggio molto concreto – elaborato attraverso l'uso di strumenti di cucina, di cucito o di *make-up* – si impone nel panorama artistico degli anni Settanta. In particolare Milli Gandini conierà, con Mariuccia Secol, lo slogan «La mamma è uscita» (che diventerà il comune denominatore del gruppo), indicando con ciò la sottrazione della donna dal proprio ruolo coercitivo e gratuito in nome della maternità e dello sfruttamento unidirezionale concepito come dato naturale. Il lavoro artistico delle donne del gruppo è un'istanza di liberazione dalle proprie prigioni invisibili. Milli prende dei canovacci e, con lana colorata, ricama la silhouette femminile in negativo facendo dei grandi punto e croce. La figura della donna è vuota, parla di un'assenza. La cultura del "bel cucito" viene sovvertita e l'immagine anticipa quella che diventerà, decenni più tardi, la forma delle figure pixellate.

Gli incontri di autocoscienza – introdotti da Carla Lonzi e Carla Accardi, dal movimento del F.U.O.R.I. e dai gruppi internazionali – diventeranno appuntamenti indispensabili alla maturazione di un nuovo sentire, di una consapevolezza evoluta circa il proprio ruolo nel mondo. La condivisione dei drammi della condizione familiare e della frustrazione di ciascuna, sarà elemento indispensabile alla lotta. E la lotta si baserà sulla ricerca della felicità, della propria soggettività e autonomia economica e emozionale.

Tra le opere più importanti di Milli, c'è la serie della polvere, ossia la casa lasciata sporca per settimane al fine di coltivare la polvere per scriverci sopra, con le dita, slogan femministi (fig. 1). Sugli scaffali della libreria, sui vetri opachi, sul grande lampadario di cucina. Tutto avveniva all'interno, in una performance senza pubblico, durata il tempo necessario a creare lo sfondo per parole e simboli di protesta.



Fig. 1: Milli Gandini, *La mamma è uscita*, 1975, Roma, Centro della Maddalena (nella fotografia: Mirella Tognola), collezione privata.

Per alcune settimane l'artista si è rifiutata di spolverare, pulire e lavare i vetri, senza spiegarci perché e vietandoci di mettere le dita sulla polvere. I messaggi, che sono poi stati esposti in mostre di militanza, arrivavano direttamente da dentro casa, dal ventre della famiglia, dalle ferite della sottomissione secolare e dallo sgretolamento della tradizione patriarcale. Per questa serie, Gandini ha scattato decine di fotografie destinate a diventare icona del nuovo linguaggio politico. Parallelamente ha dipinto le pentole, con smalti multicolori (fig. 2), nelle quali aveva cucinato sino a poco prima, e le ha chiuse con il filo spinato. Da quel momento ha smesso di preparare da mangiare, anti-

cipando Glovo di quasi mezzo secolo. I rider allora eravamo io e mio fratello Michelangelo, incaricati di andare in salumeria a comprare "qualcosa di pronto". Anche in questo caso l'opera nasceva dal disagio, dal quotidiano e dalla decisione di liberarsi dal ruolo destinato "per lignaggio" alle donne. S'inaugurava l'estetica del rifiuto.

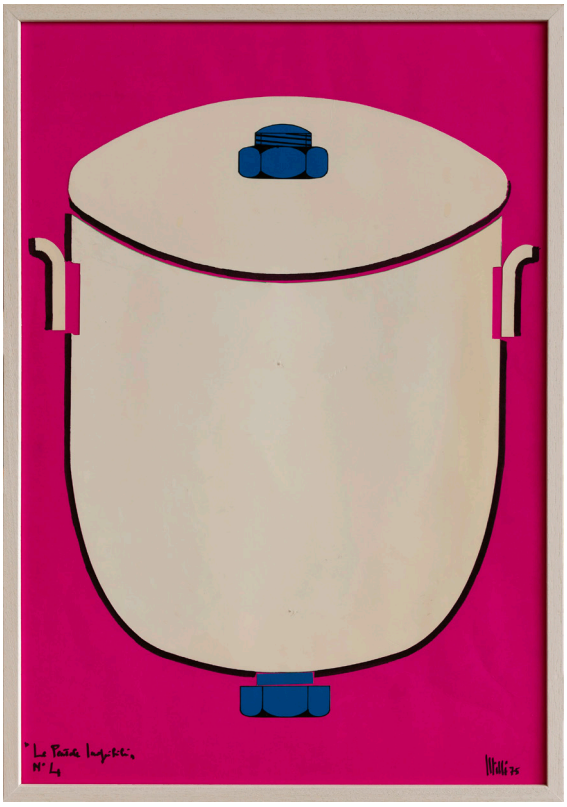


Fig. 2: Milli Gandini, *N. 4* (dal ciclo *Le Pentole Inapribili*), 1975, collage su carta, cm 70x50, collezione privata.

Nel 1978 il Gruppo "Immagine" di Varese viene invitato alla Biennale di Venezia (fig. 3) dall'allora presidente Carlo Ripa di Meana. È la prima volta che un gruppo femminista partecipa all'importante rassegna lagunare e grazie alla sua presenza, si apriranno più tardi le porte ad altre artiste capitanate da Mirella Bentivoglio.

Il sodalizio tra Milli Gandini e Mariuccia Secol rimane integro anche dopo lo scioglimento del gruppo negli anni Ottanta. Tuttavia ciascu-

na comincia a percorrere strade individuali. Milli Gandini ricama reti metalliche realizzando, con ago e filo, il salottino di Guido Gozzano che ricorda le «buone cose di pessimo gusto». Gli ambienti sono solitari, le pareti scrostate, i mobili ricoperti da una patina antica. Quel salotto – che ancora esiste alla Villa Museo il Meleto ad Agliè – è per Gandini il luogo della coercizione domestica e dell'oblio, ma non vi abita più anima viva. La desolazione e il vezzo, evocati nell'opera, caratterizzano il ricordo di quella che può essere stata un tempo una famiglia.



Fig. 3: Da sinistra a destra: Clemen Parrocchetti, Rosa Panaro (Gruppo "Donne/Immagine/Creatività" di Napoli), Milli Gandini, Silvia Cibaldi e Mariuccia Secol alla Biennale di Venezia del 1978, collezione privata.

La mamma è ormai definitivamente uscita e non c'è neppure più bisogno di urlarlo, di dimostrarlo, di evidenziarlo. È altrove a tutti gli effetti.

Sono gli anni Novanta, l'uscita dal cerchio domestico coincide per Milli con il suo "ingresso in società", con la fondazione di uno spazio per l'arte contemporanea in un bar-discoteca di Milano aperto la notte. Si chiama Gallery, in fondo a viale Certosa. È un luogo che promuove giovani artisti e curatori, dove, accanto a eventi di notti super-trendy, si inaugurano mostre internazionali e pubblico, musica, drink, sono parte di una grande opera d'arte relazionale. Il Gallery è

la sua opera che si appropria del tempo, dello scorrere della vita, della dimensione organica, spaziale e processuale dell'arte. È punto d'incontro della Milano *fin de siècle*: la prima galleria notturna al mondo. È un ricettacolo di relazioni fatte di divertimento, discussione, immagini, performance, un luogo di passaggio trasversale, a volte surreale. È il crocevia nel quale giovanissimi artisti sconosciuti coabitano con famosissimi artisti che vanno da Robert Rauschenberg a Joseph Kosuth, da Cindy Sherman a Jasper Johns.

Dopo l'esperienza del Gallery, Milli continuerà a organizzare mostre, come curatrice dello Spazio Erasmus e dello Spazio Anfossi di Milano. In quegli anni si sottrarrà dal ruolo di artista pur mantenendo la progettualità di una curatela originale nell'assemblare il lavoro di altri. Seguirà poi un processo di sparizione dal pubblico, proprio come le silhouette vuote dei suoi canovacci, lasciando però dietro di sé una ricca eredità teorica e politica. In questa fase si potrebbe affermare che "l'artista è uscita"… dallo spazio pubblico.

L'oblio nei confronti delle femministe varesine, in questo ultimo quinquennio, sembra finito. È in corso una riscoperta dell'opera visiva e teorica del Gruppo "Immagine" di Varese come non s'era mai vista. Nel 2021 è stato pubblicato il volume di Milli Gandini e Mariuccia Secol, *La mamma* è *uscita* (Derive Approdi) e – dopo la mostra *Il soggetto imprevisto. 1978 arte e femminismo in Italia*, curata da Marco Scotini e Raffaella Perna, ai Frigoriferi Milanesi nel 2019 – una serie di mostre, convegni accademici e tesi universitarie si sono focalizzate sull'attività del gruppo. Per quanto riguarda Milli Gandini, ha ricevuto ad ArteFiera di Bologna 2024, un importante riconoscimento: *The collectors.chain Prize per la fotografia*, con il *Trittico #1* della serie della polvere *La mamma* è *uscita*. A distanza di mezzo secolo potremmo affermare senza tentennamenti che le opere di Milli Gandini e Mariuccia Secol hanno mantenuto una carica di sovversione e originalità oggi più necessaria che mai soprattutto per le nuove generazioni. A questo punto concludo con un altro brano musicale intitolato *Sebben che siamo donne*, il canto popolare ottocentesco delle mondine che invocavano la libertà. Con questo accostamento, in un azzardo concettuale, vorrei avvicinare il canto della protesta con il *Magnificat*, coniugando sacro e profano, spirito e corpo, diritti e santità.

Note

[1] Manuela Gandini è critica d'arte e curatrice. Insegna Critical Writing alla NABA di Milano. Dal 1989 al 1991 lavora come addetta alla cultura per il Ministero degli esteri con Gianni De Michelis. Tra le numerose mostre internazionali, cura *Talking the Picture. Photography and Appropriation* alla Leo Castelli Gallery di New York e al Gallery Night di Milano (1990). Con Raffaello Siniscalco, realizza per la RAI il film *Leo Castelli. Il Signore dell'Arte*. Nel 1993 è curatrice della mostra sul Lettrismo alla Biennale di Venezia di Achille Bonito Oliva. Collabora per anni con "Il Sole 24 Ore", "La Stampa", "Alfabeta2", "Diario". È autrice del volume *Ilena Sonnabend. The Queen of Art* (2008) ed è tra gli autori di *Ubi Fluxus Ibi Motus* (1990). Dal 2002 al 2007 è curatrice unica di Artandgallery a Milano. Durante le guerre balcaniche, lavora a Sarajevo con il Gruppo Trio. L'arte è per lei un indispensabile dispositivo di consapevolezza critica per la sopravvivenza umana ed extra-umana.

[2] S. Weil, *Attesa di Dio*, Milano 2008, p. 7.

[3] Si veda, da ultimo: *Il Gruppo "Immagine". Una storia di artivismo da Varese alla Biennale di Venezia*, a cura di M. Ferrario, catalogo della mostra, Varese 2023-2024, Torino 2023.

ARTISTE NEGLI ANNI OTTANTA IN ITALIA. UNA RIFLESSIONE A PARTIRE DAL CONVEGNO *12 AL 2000. DONNA ARTE* ORGANIZZATO DA FERNANDA FEDI NEL 1988

Angela Maderna[1]

Through the analysis of *12 al 200. Donna Arte*, a conference organised in Milan by Fernanda Fedi in 1988—ten years after *Donna Arte Società*—this essay highlights key themes essential to understanding feminism and the "woman question" within the Italian art system of the 1980s.
The concept of the emancipated woman, which gained momentum over the decade, developed alongside the growing recognition of professionalism—both asserted by women artists and legitimised by the institutional framework—as well as the ongoing demand for equality. Yet, as the 1988 conference demonstrates, such demands continued to encounter the inherent contradictions of a system that, despite appearances, persisted in marginalising women artists in both the art market and institutional exhibitions.
A further focus of this study is the significant set of absences evident at the conference: the exclusion of emerging figures—particularly those born in the 1950s, who were beginning to assert themselves on the national art scene during the 1980s—raises crucial questions about generational visibility and recognition.

Keywords: Art and Feminism, 1980s, Emancipated woman, Female artists of the 80s.

Il 3 e 4 dicembre del 1988 Fernanda Fedi, con il supporto di ENDAS Lombardia (Ente Democratico di Azione Sociale), organizzò all'ex Palazzo delle Stelline di Milano il convegno *12 al 2000. Donna arte*. La due giorni prevedeva una serie di proiezioni video di artiste[2] e, nel corso della seconda giornata, gli interventi di personalità (prevalentemente femminili) che a vario titolo facevano parte del sistema dell'arte italiano[3].

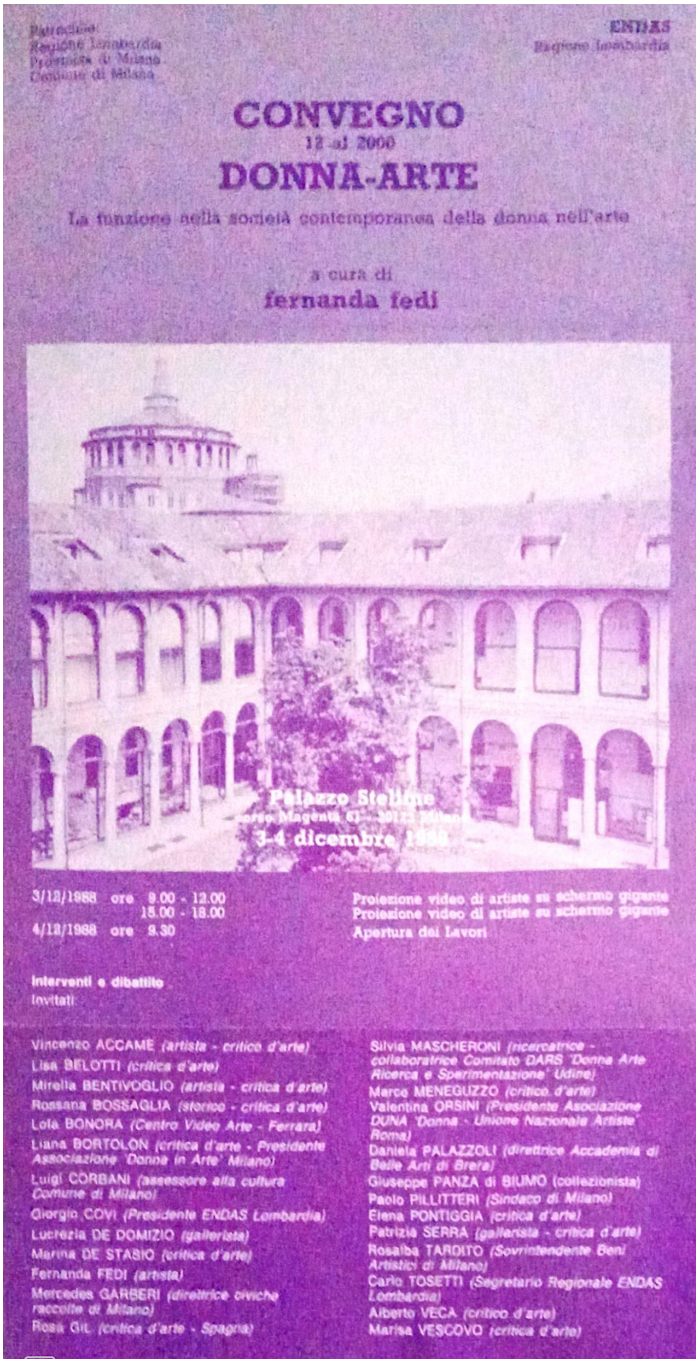


Fig. 1: Locandina del convegno *12 al 2000. Donna Arte*, a cura di Fernanda Fedi, Milano, Palazzo delle Stelline, 3-4 dicembre 1988.

A dieci anni dal primo convegno del 1978, *Donna Arte Società*, si tentava quindi di fare di nuovo il punto sulla situazione, per cercare di capire se e cosa fosse cambiato rispetto alla fine degli anni Settanta e quali potessero essere le prospettive per il futuro prossimo.

Il convegno venne anticipato da un numero monografico del mensile "Panorama Lombardia" (edito da ENDAS) uscito a novembre e curato da Fedi, nel quale erano presenti una serie di interviste svolte da lei stessa ad alcune delle invitate a partecipare alle giornate di riflessione (e non solo)[4].

I due documenti sui quali è possibile basarci oggi per approfondire questa esperienza sono quindi le trascrizioni degli interventi possedute dalla stessa Fedi (dove purtroppo mancano, per ragioni tecniche di mancata registrazione, quelli di Giuseppe Panza di Biumo e di Marco Meneguzzo) e quest'ultima pubblicazione che precedette e anticipò i temi e il convegno.

Arrivando alla fine del decennio, questo evento è estremamente importante per chi oggi si appresta a cercare di capire se e come fosse cambiata la situazione per le artiste dopo la fine degli anni Settanta[5].

È necessario sottolineare il fatto che nel 1988 questo tema non era più di attualità, a queste altezze la presenza delle donne nel mondo professionale a livello sociale era, nel sentire comune, a differenza degli anni Settanta e almeno apparentemente, una questione acquisita. Anche Vincenzo Accame (critico e artista) in apertura del suo intervento evidenziava infatti quanto la tematica fosse "inattuale" in quel periodo. La donna artista non era più considerata una figura eccezionale, le artiste avevano ormai una loro autonomia ed erano state legittimate, ciononostante erano ancora ben lontane dall'aver raggiunto un trattamento paritario rispetto ai colleghi.

Prima di addentrarci nei temi e nelle questioni sollevate da quel convegno è però necessario fare alcune premesse rispetto al mutato contesto degli anni Ottanta; un clima modificatosi sia livello di linguaggi artistici, poiché furono gli anni del ritorno alle tecniche tradizionali[6], ma soprattutto socio-politico[7].

Gli anni Ottanta si aprirono nell'atmosfera di quello che sin dal 1979 venne definito il periodo del riflusso, coincidente con una battuta di arresto conosciuta dai movimenti collettivi. Per quanto riguarda il femminismo, però, il termine riflusso risulta inappropriato. La miglior

definizione di questo momento storico è quella di "femminismo diffuso", coniata già nel 1985 da Anna Rita Calabrò e Laura Grasso. Si trattò di un fenomeno per cui molte donne, che avevano partecipato alla stagione delle rivendicazioni degli anni Settanta, negli anni Ottanta entrarono a far parte del sistema istituzionale e culturale, portandovi le consapevolezze acquisite durante il periodo della militanza[8]. Non senza frazioni tra i gruppi della militanza che praticavano il separatismo e quelli della politica[9], è comunque da segnalare che, sul piano istituzionale, nel 1983 venne attivato, dall'allora ministro De Michelis, il Comitato nazionale delle pari opportunità tra uomo e donna nel lavoro, avviando un processo che nel 1987 portò al disegno di legge per l'istituzione della Commissione nazionale per le pari opportunità tra la donna e l'uomo (attivata però con decreto già a partire dal 1984 e che nel 1985 pubblicò il *Codice donna. Norme interne e atti internazionali*)[10]; inoltre, nello stesso anno, la Presidenza del Consiglio dei Ministri pubblicò *Il sessismo nella lingua italiana* a cura di Alma Sabatini[11]. Non è un caso, infatti, se la questione linguistica ebbe un grande spazio anche all'interno del convegno organizzato da Fedi nel 1988, più di una relatrice e relatore tornarono sull'opportunità e sulla correttezza delle denominazioni e declinazioni al femminile, interrogandosi per esempio sulla definizione di critico/critica, storico/storica.

Dopo che negli anni Settanta si era affermato con forza il concetto della differenza tra i generi quindi[12], gli anni Ottanta, attraverso il riconoscimento di questa diversità, si caratterizzarono soprattutto per una trasformazione sociale del ruolo della donna e per la richiesta di parità. Si iniziò a parlare di emancipazione femminile, concetto fortemente criticato dalle frange più radicali del femminismo che consideravano l'integrazione sociale della donna una gara disputata su un terreno maschile, all'interno della quale non si affermava altro che la virilità[13]. Non fu un caso che Carla Lonzi, scrivendo della mostra *L'altra metà dell'avanguardia* di Lea Vergine nel 1980, accusasse in modo dispregiativo l'ex collega di essere una donna emancipata degli anni Ottanta[14]. In questi anni infatti emersero modelli di successo in ambito professionale attraverso le figure di donne che ebbero accesso e ottennero dei risultati in ambiti lavorativi considerati tradizionalmente maschili. Emblematico fu il caso di Marisa Bellisario, che nel 1987 pubblicò l'autobiografia *Donna e top manager*[15]. Scriveva nel 1984

Roberta Tatafiore (giornalista, scrittrice e militante femminista) commentando il convegno separatista *Le donne con le donne possono*:

> Tutt'altro che precari mi appaiono invece (perlomeno in apparenza) gli effetti del femminismo sulle "altre" donne [le non militanti – n.d.r.], in quei luoghi in cui lo stare tra donne è una novità legata agli interessi contingenti. Dalle amiche che vanno in gruppo al cinema e a cena alle parlamentari dell'"intergruppo", dalle manager super-informatizzate alle operaie super-incazzate. Mi rendo conto che loro vivono una stagione diversa dalla mia e che rappresentano le punte di grosse trasformazioni sociali[16].

Nel mondo dell'arte sembra che questa trasformazione abbia tardato ad arrivare, nel suo intervento al convegno la critica d'arte Marina De Stasio sostenne:

> Su questo problema della donna mi sembra che la situazione nel mondo dell'arte sia più arretrata che nell'insieme della società, dove già la situazione è difficile ma alcuni tabù si sono superati […] Il mondo dell'arte, che ho sempre creduto fosse più avanzato del mondo complessivo, […] invece è su questo problema molto più indietro della società complessiva[17].

Anche Mirella Bentivoglio nel suo intervento affermò qualcosa di simile e, parlando della possibilità del riconoscimento della donna in quanto artista, sostenne che fosse più facile per l'opinione pubblica accettare figure nuove come quelle della scienziata o dell'imprenditrice, piuttosto che professionalità femminili afferenti all'ambito creativo.

Eppure anche la donna artista era ormai professionalmente riconosciuta come possibilità autonoma, dopo gli anni Settanta le artiste negli anni Ottanta erano consapevoli di poter esistere da sole, in quanto tali[18]. Ciononostante ancora nel sistema dell'arte si continuava a dibattere sulla questione della professionalità delle artiste, mettendola costantemente in discussione. Il sistema professionale, che le aveva apparentemente accolte (dando per esempio loro più occasioni di esposizione del proprio lavoro rispetto ai decenni precedenti) continuava a mantenere nei confronti delle artiste un atteggiamento di diffidenza, soprattutto a livello di mercato. Affermò infatti nella sua intervista su "Panorama Lombardia", Valentina Orsini (gallerista e presidente di DUNA – Unione Nazionale Donne Artiste):

> Nell'ultimo decennio è stata posta maggiore attenzione sull'attività artistica delle donne. Ritengo che dei passi avanti siano stati fatti, ma siamo agli inizi. Occorrerebbe soprattutto una maggiore presenza nelle manifestazioni ufficiali […] Mi chiedo però se e quando anche il mercato comincerà a rivolgere una maggiore attenzione all'arte prodotta dalle donne[19].

Furono diversi ad affermare che ancora negli anni Ottanta i collezionisti e i galleristi faticassero a trattare e acquistare le opere delle artiste, in quanto considerate investimento a rischio. Sostenne Vincenzo Accame durante il suo intervento: «Non posso nascondere che spesso parlando con mercanti d'arte, con galleristi, e anche con critici, sento sempre esprimere delle perplessità sulla possibilità di un'arte femminile. Si parla di una mancanza di continuità, di tenacia, di professionalità [...] Nel mercato c'è ancora questa diffidenza»[20]. Anche Patrizia Serra, gallerista e critica d'arte, dichiarò: «È chiaro che qualunque mercante non può negare l'evidenza del fatto che vendere i lavori delle donne è abbastanza difficile»[21] e ancora Mirella Bentivoglio affermò in quell'occasione: «So per certo di acquisti già decisi e subito "rientrati" quando il collezionista, attratto dall'opera, ha saputo che la lettera iniziale, puntata, precedente il cognome, apparteneva a un nome femminile»[22] mentre Marina De Stasio disse: «Il mercato dell'arte è forse l'unico settore del mondo d'oggi dove non è raro sentire qualcuno dire apertamente che non compra o non vende un certo oggetto perché è stato prodotto da una donna»[23]. Queste dichiarazioni – tutte del 1988 – oggi ci dicono che all'epoca questa professionalità veniva ancora continuamente messa in dubbio perché, tra le altre cose, negli anni Ottanta persisteva la concreta difficoltà delle artiste nel conciliare il lavoro con la famiglia e la maternità. I dubbi del mercato inerenti all'affidabilità riguardavano infatti sempre la possibilità di un abbandono, dovuto a vicissitudini familiari, della carriera da parte delle artiste. Lo spiegarono bene Mirella Bentivoglio e Marina De Stasio nei loro interventi in cui si sostenne che spesso a causa degli oneri familiari la donna si vedeva costretta a rinunciare alla carriera o a interromperla temporaneamente con una grandissima difficoltà di reinserimento nei circuiti, proprio perché il sistema funzionava secondo una logica maschile. Queste interruzioni sono le stesse di cui scriveva otto anni prima Anne Marie Sauzeau nel 1980, su "il manifesto", definendole «momenti cicatriziali» e discontinuità nelle carriere delle artiste[24]. Fu l'artista Anna Oberto a sottoline-

are, nel suo intervento al convegno del 1988, che, per essere presenti a livello culturale, le donne erano costrette ad accettare il punto di vista dell'uomo cioè «le regole sociali della produttività»[25] e di conseguenza le artiste avrebbero dovuto «accettare di ridurre il teatro della [propria] vita oppure rinunciare a essere presenti»[26]. Ragionare su questi aspetti per Mirella Bentivoglio significava anche rivedere i meccanismi propri di funzionamento del sistema dell'arte, la sua proposta fu: «Mentre si continua a fare mostre "under thirtyfive" (sotto i trentacinque) io, da parte mia, per le artiste, vorrei proporre mostre "over fifty" (sopra i cinquanta)»[27].

È evidente come i temi fossero cambiati rispetto al decennio precedente, anche nel dibattito interno all'arte nessuno negli anni Ottanta si interrogava più sulla specificità di un'arte femminile ed erano pressoché tutte e tutti unanimemente d'accordo sul fatto che l'arte non avesse sesso. Restava ben più complessa la questione delle iniziative separatiste, come le mostre di sole donne, considerate ghettizzanti. In questo decennio si era fatta strada l'idea, soprattutto tra le più giovani, (quella generazione di artiste nate negli anni Cinquanta, che come si evince dall'elenco delle partecipanti non fu praticamente presente a questo convegno) e in linea con il clima di rivendicazione della parità, di volersi confrontare con i colleghi uomini, nelle stesse mostre e sullo stesso piano, rifiutando per esempio mostre di sole artiste. Anche perché, ritorna la questione della difesa della propria professionalità, spesso questo tipo di esposizioni, nascevano, più che dall'interno del sistema dell'arte, da organizzazioni e personalità vicine alla militanza[28] e in alcuni casi si portavano dietro il pericolo di essere giudicate qualitativamente delegittimanti. Negli anni Settanta venne dibattuta tutta la questione della "creatività diffusa"[29], un concetto che è stato mantenuto a distanza dalle artiste perché si portava con sé lo spettro del dilettantismo mentre loro chiedevano con forza di essere riconosciute come professioniste. Eppure, nonostante l'avvenuta legittimazione del ruolo, nelle grandi manifestazioni, si prenda su tutti l'esempio della Biennale di Venezia, la partecipazione delle artiste continuava, ancora negli anni Ottanta, a essere esigua. Nonostante l'apparente apertura della fine degli anni Settanta, con la nota edizione del 1978, per l'istituzione veneziana negli anni Ottanta, la riflessione sembrò andare scomparendo. Non fu un caso se tra i temi del convegno del 1988 ci fosse proprio questa mancata inclusione

nelle rassegne più importanti. Le presenze delle artiste in Biennale non solo non erano aumentate ma per tutti gli anni Ottanta si sviluppò una parabola discendente[30]. Si passò infatti dall'impennata del 20% circa delle presenze femminili nel 1978 a una progressiva discesa che riportò, appunto nell'1988, al 10% circa delle presenze[31], con un dimezzamento della partecipazione femminile.

A questo proposito è particolarmente interessante notare che nel catalogo della Biennale del 1980 – apertasi pochi mesi dopo *L'altra metà dell'avanguardia* di Lea Vergine – Harald Szeeman (curatore di *Aperto80* con Achille Bonito Oliva) scrisse:

> Nel 1980 io sono per la mescolanza. Lo ero già prima. Ed in questo l'interpretazione dei fenomeni mi gioca spesso brutti tiri. E sia pure; io vedo molti contenuti che per molto tempo furono repressi. Vedo oggi i creatori di quadri fare un'arte molto più libera e disinvolta: sia uomini che donne. E quest'ultima distinzione non ha più praticamente importanza alcuna[32].

Un'affermazione che poneva come superata la questione dei generi ma che di fatto archiviava il problema della rappresentanza delle artiste. Per quanto questa potesse apparire una dichiarazione condivisibile, di apertura nei confronti delle opere delle artiste, sembra invece, e i fatti paiono confermarlo, il miglior modo per mettere la parola fine su una questione che nel 1980 non era per nulla risolta e che, al contrario, se mai si trovava in una fase iniziale.

L'ipotesi è quindi quella secondo cui in realtà il sistema dell'arte italiano, schermandosi dietro al baluardo dell'egualitarismo, abbia richiuso le porte alle artiste riaffermando negli anni Ottanta un maschilismo profondamente radicato. A questo credo si debba aggiungere anche una posizione che oggi sembra quantomeno contraddittoria, anche se forse all'epoca era percepita diversamente, assunta da molte donne che facevano parte del sistema dell'arte italiano in questi anni. Un punto di vista abbastanza comune e ben esemplificato nel convegno del 1988 da affermazioni come quella di Liana Bortolon (giornalista che in quel momento stava creando un'associazione chiamata Donne in Arte, nella quale non era preclusa la partecipazione agli uomini ma di cui non si hanno notizie successive):

> Non abbiamo pregiudiziali di tipo femminista ormai lontanissime dal nostro costume. Cerchiamo di essere semmai "femministe" cioè donne che esercitano la propria attività allo stesso livello qualitativo degli

> uomini, pronte a collaborare e a chiedere la collaborazione. Perché non dovremmo fare un lavoro a quattro mani assieme a un collega?[33]

Quello delle operatrici del sistema dell'arte e delle artiste degli anni Ottanta era infatti un atteggiamento di grande diffidenza e di presa di distanza nei confronti del femminismo, nonostante la consapevolezza rispetto alla disparità ancora presente e ancora percepita. È da precisare però che il femminismo a cui si faceva riferimento all'epoca era probabilmente identificato con il solo pensiero della differenza che in questo decennio era divenuto egemonico in Italia e si era ulteriormente chiuso all'interno di alcune posizioni e organizzazioni culturali[34].

Questa contraddizione appare evidente soprattutto in quella generazione che appunto non partecipò a questo convegno, cioè quella delle artiste che negli anni Ottanta avevano circa trent'anni e si affacciavano sulla scena nazionale. È qui che si evidenzia un forte scollamento generazionale che dovrebbe far riflettere.

Le persone coinvolte in questo convegno, a partire dalla stessa organizzatrice Fernanda Fedi, facevano tutte parte di una generazione che aveva vissuto attivamente gli anni Settanta, alcune avevano militato nel movimento delle donne, altre no. È quantomeno curioso il fatto che non si trovino coinvolte in questo convegno, così come in altre iniziative simili del periodo, artiste o critiche della generazione successiva, cioè appunto coloro che erano nate negli anni Cinquanta e in quel momento facevano il loro esordio[35]. È come se ci fosse stata una sorta d'interruzione, un mancato passaggio del testimone tra le artiste più mature e quelle più giovani, «un filo tra le generazioni di donne [che] non si è dipanato, e non si dipana, ma è stato ed è continuamente spezzato»[36].

Credo sia un interessante spunto di riflessione il fatto che quella che possiamo definire una seconda generazione di artiste, forti di quella posizione autonoma che andava di pari passo col concetto di donna emancipata, non sentisse più la necessità di guardare al femminismo. Forse perché il disagio della disparità, in quel momento, veniva percepito in misura minore rispetto alla finalmente conquistata legittimazione professionale o forse anche perché il femminismo italiano più radicale, che considerava l'arte un commercio sociale maschile da cui bisognava prendere le distanze (gruppo 4, Libreria delle donne, 1983), a differenza di quanto accadde nel decennio precedente, non seppe più essere un riferimento per le artiste.

Note

[1] Angela Maderna (Lecco, 1984) è dottoranda presso l'Università di Roma Tre e la sua ricerca riguarda *Arte e questioni di genere in Italia negli anni Ottanta.* È autrice del libro *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo* (Postmediabooks, 2020) e co-autrice, con Michele Robecchi, di *Arte Pubblica | Milano* (Postmediabooks, 2022). Nel 2021 ha svolto attività di ricerca presso l'Università degli Studi di Messina. Collabora con i quotidiani "Domani" e "il manifesto" e col mensile "Domus". Ha fatto parte del team curatoriale di ArtLine Milano e della Fondazione Antonio Ratti di Como.

[2] Le artiste partecipanti furono: Sonia Armaniaco, Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Donata Buccioli, Sara Campesan, Annalisa Colombara, Giuliana Consilvio, Maria Pia Fanna Roncoroni, Fernanda Fedi, Mavi Ferrando, Giosetta Fioroni, Mirella Forlivesi, Angioletta Firpo, Nicoletta Frigerio, Annamaria Gelmi, Isa Gorini, Velia Iannotta, Rosanna Lancia, Gisella Meo, Elena Mezzadra, Anna Oberto, Clemen Parrocchetti, Lina Passalacqua, Lucia Pescador, Giustina Prestento, Marilisa Pizzorno, Mariuccia Secol, Rosanna Maggia, Lucia Sterlocchi, Anna Vancheri, Ada Eva Verbena, Grazia Varisco. Mentre i gruppi e i musei aderenti furono: Gruppo di Ferrara: Anna Quarzi, Rosangela Betti, Lely Nottoli, Rossella Saragoni, Monica Gazzo; Gruppo: Silvia Cibaldi, Jo Berrino, Maria Grazia Galuzzi; Gruppo 12 – Roma; Gruppo DARS – Udine; Gruppo Gerona - Spagna: Assumpta Mateu, Emilia Xargay, M. Merce Roca, Carme Bosch, Dolores Bosch, Rosa Serra, Maria Geli, Anna Rovira, Anna Manella, Angels Artigas, Gloria Ortega, Montse Sala, Maite Marti; EVA & Co.Graz - Austria; The National Museum of Women in the Arts - Washington USA; Museo Español de Arte Contemporaneo - Spagna, Madrid "Ouka Lele»; Museo Español Villafames de Arte Contemporaneo - Spagna: Miranda D'Amico, Nati Navalon, Mavi Escamilla, Isabel Taboada, Beatriz Guttmann; Centro de Arte Moderna, Fondaçao Calouste Gulbenkian - Lisbona, Portogallo: Teresa Magalhães, Emilia Nadal, Elena Almeida.

[3] Vincenzo Accame (artista e critico d'arte); Lisa Belotti (critica d'arte); Mirella Bentivoglio (artista e critica d'arte); Lola Bonora (direttrice Centro Video Arte di Ferrara); Liana Bortolon (Presidente dell'associazione Donne in Arte, giornalista e critica d'arte); Rossana Bossaglia (critica d'arte); Luigi Corbani (Vicesindaco e Assessore alla cultura del Comune di Milano, nel 1988); Giorgio Covi (Presidente ENDAS Lombardia); Marina De Stasio (critica d'arte); Fernanda Fedi (Artista e curatrice del convegno); Giovanna Gentilini (artista); Livia Lucchini (artista e gallerista); Silvia Mascheroni (ricercatrice); Marco Meneguzzo (critico d'arte); Anna Oberto (artista); Valentina Orsini (Presidente dell'associazione DUNA – Donna Unione Nazionale Artiste); Giuseppe Panza di Biumo (collezionista); Myriam Polacco (gallerista e operatrice culturale); Elena Pontiggia (critica d'arte); Patrizia Serra (gallerista e critica d'arte); Carlo Tosetti (Segretario regionale ENDAS Lombardia); Alberto Veca (critico d'arte).

[4] Su questa edizione si trovano le interviste a: Mirella Bentivoglio (artista e critica d'arte); Lola Bonora (centro Videoarte – palazzo dei Diamanti Ferrara); Liana

Bortolon (critica d'arte – presidente dell'associazione "Donne in Arte"); Lucrezia de Domizio (gallerista); Marina De Stasio (critica d'arte); Mercedes Garberi (direttrice delle civiche raccolte di Milano); Valentina Orsini (presidente DUNA – Unione Nazionale Donne Artiste); Daniela Palazzoli (direttrice Accademia di Belle Arti di Brera); Patrizia Serra (gallerista e critica d'arte); Silvia Spinelli (gallerista); Rosalba Tradito (sovrintendente dei beni artistici di Milano).

[5] In riferimento ai rapporti tra arte e femminismo in Italia negli anni Settanta si vedano, tra gli altri: C. Casero, *Gesti di rivolta. Arte fotografie e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano 2020; L. Iamurri, *Questions de genr et histoire de l'art en Italie*, in «Perspective», 2007, pp. 716-721; L. Iamurri, *Dalla parte delle artiste. Appunti su militanze femministe e storia dell'arte a Roma*, in «Palinsensti», X, 2021, pp. 130-15; *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri–S. Spinazzé, Roma, 2001; R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo negli anni Settanta*, Milano 2013; J. Russi Kirshner, *Voices and Images of Italian Feminism*, in *Wack! Art and the Feminist Revolution*, a cura di C. Butler, catalogo della mostra, Los Angeles 2007; M. Seravalli, *Arte e femminisrmo a Roma negli anni Settanta*, Roma 2013; M.A. Trasforini, *A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta*, in «MODOS: Revista de Història da Arte», VIII, 2023, pp. 432-466.

[6] Gli anni Ottanta hanno visto un ritorno di pittura e scultura con l'avanzata sul mercato di gruppi di artisti (prevalentemente al maschile) come la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva, ma anche gruppi come gli Anacronisti di Maurizio Calvesi, il Magico Primario di Flavio Caroli e i Nuovi Nuovi prima e i Nuovi Futuristi poi sostenuti da Renato Barilli. Per una panoramica sulla situazione italiana negli anni Ottanta si vedano R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Milano 2006; *MilanOttanta*, a cura di D. Colombo, Milano 2022; P. Sega Serra Zanetti, *Anniottanta. Estitca e arte del Postmoderno*, Ravenna 1984. Si vedano inoltre, per quanto riguarda le singole tendenze: A. Bonito Oliva, *Trans-avanguardia. Scritti 1979-1992*, Milano 2023; M. Calvesi, *Anacronismo, ipermanierismo,* Venezia 1984; F. Caroli, *Magico Primario: l'arte degli anni Ottanta*, Milano 1982; L. Kaiser, *L'anacronismo e il ritorno alla pittura: l'origine è la meta*, Cinisello Balsamo 2003; C. Levi, È andata così: cronaca e critica dell'arte, 1970-2008, Milano 2009; *Il cangiante*, a cura di C. Levi, catalogo della mostra, Milano 1986; D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo "La trans-avanguardia italiana (1979)"*, Macerata 2020.

[7] Si vedano G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma 2012; M. Gervasoni, *Storia dell'Italia degli anni '80. Quando eravamo moderni*, Venezia 2021 e A. Scotto di Luzio, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Torino 2020.

[8] Si veda A.R. Calabrò–L. Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano 2004.

[9] Si vedano a questo proposito P. Stelliferi, *Il femminismo dall'Unità a oggi*, in *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Salvatici, Roma 2019 e P. Stelliferi–S. Voli, *Anni di Rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, Roma 2023.

[10] Per una ricostruzione delle vicende della Commissione nazionale per le pari opportunità tra la donna e l'uomo si veda A.M. Isastia, *Una rivoluzione positiva. Conversazioni con Elena Marinucci*, Roma 2017.

[11] A. Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma 1987.

[12] Per una ricostruzione esaustiva del movimento femminista italiano si veda in particolare F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma 2012.

[13] Gruppo n. 4 della Libreria delle Donne di Milano, *Sottosopra Verde. Più donne che uomini*, Milano 1983.

[14] Si veda A. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano 2020.

[15] M. Bellisario, *Donna e Top Manager*, Milano 1987.

[16] Da R. Tatafiore, *Quel convegno non mi è piaciuto*, in «NoiDonne», giugno 1984.

[17] Si vedano anche le trascrizioni del convegno, mai pubblicate, *Donna arte. 12 al 2000*, a cura di F. Fedi, Milano 1988.

[18] Avevano finalmente degli esempi di successo a cui guardare, oltre alla riscoperta di molte artiste del passato, su tutte Artemisia Gentileschi. Negli anni Ottanta poi si assistette alla riconferma dell'apprezzamento dell'opera di Carla Accardi, consacrata ancora una volta con una sala personale alla Biennale di Venezia proprio nel 1988.

[19] In F. Fedi, *Panorama Lombardia. 12 al 2000. Donna arte*, Milano 1988.

[20] Si vedano le trascrizioni del convegno, mai pubblicate, *Donna arte. 12 al 2000*, *cit.*, p. 304.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] A.M. Sauzeau, *Mostre*, in «il manifesto», 28 febbraio 1980.

[25] Si vedano le trascrizioni del convegno, mai pubblicate, *Donna arte. 12 al 2000*, *cit.*, p. 304.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

[28] Un esempio emblematico nato proprio negli anni Ottanta (1984) è quello della Biennale Donna istituita dalla sezione di Ferrara dall'UDI – Unione Donne Italiane, per la quale si vedano: *Figure dallo sfondo*, a cura di M. Pasquali, catalogo della mostra Biennale Donna, Ferrara, 1984; *Figure dallo sfondo 2, magma / 10 anni dopo*, a cura di R. Loda, catalogo della mostra Biennale Donna, Ferrara 1986; *Biennale donna, Figure dallo sfondo 3,* a cura di D. Auregli–C. Marabini, catalogo della mostra, Ferrara 1988; C. Iaquinta, *Tra rilanci e anticipazioni: l'esperienza della Biennale Donna di Ferrara tra il 1984 e il 1998*, in «Il capitale cultura-

le», XIII, 2022, pag. 939-955; M.A. Trasforini, *The Longue Durée. The Making of Biennale Donna in Italy* in «n.paradoxa: international feminist art journal», XXXIX, 2017, 1, pp. 28-38.

[29] Si vedano A. Boetti, *Arti Visive*, in *Lessico Politico delle donne,* a cura di M. Fraire, Milano 1979 e A. Maderna, *Arte e femminismo nel pensiero critico di Anne Marie Sauzeau tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta*, in «piano b. Arti e culture visive», VIII, 2023, 2, pp. 341-360.

[30] A questo proposito si legga S. Weller, *Biennale plurale maschile*, in «NoiDonne», XXXV, settembre 1980, pp. 56-59 e si confrontino i cataloghi: *La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: catalogo generale 1980*, catalogo della mostra La Biennale di Venezia, Venezia 1980, Milano 1980; *La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: catalogo generale 1982*, catalogo della mostra La Biennale, Venezia 1982, Milano 1982; *41. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: arte e arti, attualità e storia: catalogo generale 1984*, catalogo della mostra La Biennale, Venezia 1984, Milano 1984; *42. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: catalogo generale 1986*, catalogo della mostra La Biennale, Venezia 1986, Milano 1986; *43. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: il luogo degli artisti: catalogo generale 1988*, catalogo della mostra La Biennale, Milano 1988; *Dimensione futuro: l'artista e lo spazio: 44. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: generale catalogo 1990*, catalogo della mostra La Biennale, Milano 1990.

[31] Si veda C. Coidessa, *Le donne artiste alla Biennale d'arte di Venezia,* in *Storie della Biennale di Venezia,* a cura di S. Portinari–N. Stringa, Venezia 2019, p. 36.

[32] H. Szeemann, *Aperto 80*, in *La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: catalogo generale 1980*, cit., p. 305.

[33] Si vedano le trascrizioni del convegno mai pubblicate *Donna arte. 12 al 2000, cit.*, p. 304.

[34] Tra le più radicali c'era ancora la Libreria delle donne di Milano, che in quegli stessi anni continuava a essere un luogo a esclusivo accesso femminile e rifiutava le possibilità di confronto anche professionale con l'altro sesso. All'interno delle formulazioni teoriche del femminismo italiano, la Libreria delle donne di Milano detenne un ruolo egemonico per tutti gli anni Ottanta, affermatosi a partire dal numero del *Sottosopra Verde* del gennaio del 1983 dal titolo *Più donne che uomini*, come sostenuto in A. Rossi-Doria, *Mi è cara un'idea di uguaglianza*, in «NoiDonne», settembre 1987. Nel febbraio del 1983 si era inoltre costituita a Roma l'Associazione Centro separatista femminista (costituita da dieci gruppi femministi cittadini) che organizzò i due convegni *Separatismo oggi* (nell'ottobre 1983) e *Le donne con le donne possono* (nel maggio 1984), a questo proposito si veda B. Pisa, *Il movimento di liberazione della donna nel femminismo italiano. La politica, i vissuti, le esperienze (1970-1983)*, Roma 2017.

[35] Per quanto riguarda le artiste esordienti ci si riferisce ad artiste che hanno partecipato negli anni Ottanta a mostre istituzionali come *Aperto* alla Biennale di Venezia o alla Quadriennale di Roma, si vedano pertanto, oltre ai cataloghi delle

esposizioni anche: C. Ricci, *Aperto | 1980-1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano 2022; L. Probišovà, *La quadriennale di Roma da Ente autonomo a Fondazione,* Milano 2017.

[36] A. Rossi-Doria, *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma 2007.

IL CORPO DELL'ARTISTA COME MEZZO ESPRESSIVO IDEALE

Daniele Panucci[1]

Since the emergence of Body Art in the 1960s, the body has undergone profound critical reevaluation. In contrast to traditional Western aesthetic paradigms, feminist artists have played a pivotal role in redefining its significance within contemporary culture.
As Rosemary Mayer observed, Body Art «is not mediated by canvas or sculptural materials» but presents itself to the audience with transparency and immediacy. This quest for authenticity, coupled with a militant advocacy for women's rights, positions the artist's body as a potent expressive medium through which urgent issues are articulated and presence asserted[2].
Building on this premise, the present paper investigates the dynamic relationship between the artist's body and the viewer, who is called upon to actively engage with the performance and assume ethical responsibility. This interactive framework is exemplified by canonical performances such as Yōko Ono's *Cut Piece* (1964), VALIE EXPORT's *Tap and Touch Cinema* (1968), and Marina Abramović's *Rhythm 0* (1974).

Keywords: Body Art, Performance art, Responsibility, Interaction.

Fisicità manifesta. Dai pennelli di Pollock alle modelle di Klein

È nel clima delle neoavanguardie ed in particolare con l'avvento della Body Art negli anni Sessanta che il corpo diviene uno dei temi oggetto di un serio ripensamento critico da parte degli artisti. Come ha messo in evidenza Lea Vergine[3], «la performance aveva messo al centro il corpo come strumento di opposizione politica alla mercificazione dell'arte, di riappropriazione culturale e identitaria, di rivoluzione dei rapporti tra i sessi e di liberazione dagli istinti repressi dalla società e dalla morale»[4].

I prodromi di questa rivoluzione sono da ravvisare nelle modalità di intervento messe in campo da alcuni fra i più grandi artisti del Novecento: *dall'Action Painting* resa celebre nel mondo da Jackson Pollock (Cody, 1912-New York, 1956) – icona dell'esistenzialismo, artista libero e spontaneo per antonomasia, la cui fisicità manifesta e la cui potenza gestuale furono veicolate grazie ai celebri scatti di Hans Namuth – al gesto rivoluzionario e pionieristico di bucare e poi tagliare la tela da parte di Lucio Fontana (Rosario, 1899-Comabbio, 1968), o ancora la performatività con cui Georges Mathieu (Boulogne-sur-Mer, 1921-Boulogne-Billancourt, 2012) realizza i suoi lavori informali. Tecniche e poetiche degli artisti sopracitati affondano le proprie radici nelle azioni sperimentali condotte in ambito dada e surrealista. Già nel 1918, come conseguenza degli orrori del Primo conflitto mondiale, l'artista Oskar Schlemmer (Stoccarda, 1888-Baden-Baden, 1943) scriveva dal fronte a proposito del corpo, depositario delle convenzioni sociali: «è nato un nuovo strumento artistico molto più diretto: il corpo umano»[5].

Nel 1960 Yves Klein (Nizza, 1928-Parigi, 1962), il cui lavoro è situabile nell'alveo del *Nouveau Réalisme*, ha utilizzato in più occasioni delle modelle come "pennelli viventi" per realizzare la serie delle *Anthropométries*, dipinti che prendono il nome dallo studio delle misurazioni del corpo umano. Klein ha ordinato alle modelle – ricoperte di International Klein Blue (I.K.B.), la sua vernice blu brevettata – di lasciare impronte dei loro corpi su grandi fogli di carta. Così facendo, senza sporcarsi le mani, Klein ha messo in scena la realizzazione di *Anthropométries* come performance elaborate per un pubblico, completate con la somministrazione di un cocktail blu e con l'esecuzione della sua "Sinfonia monotona": una singola nota suonata per venti minuti, seguita da venti minuti di silenzio.

Come evidenziato da Stella Cattaneo nelle sue ricerche sulla performatività nel lavoro dell'artista francese[6], la critica è divisa nell'interpretare il ruolo del corpo femminile all'interno dell'azione di Klein, che trae ispirazione dal judo e dalle impronte lasciate dagli atleti sul tatami e al contempo dalle rappresentazioni di carattere rupestre dell'uomo delle caverne: il corpo femminile diviene uno strumento per la realizzazione (il pennello vivente di cui parla l'artista) o si eleva verso la sacralità della creazione artistica?

Il dubbio rimane anche prendendo in esame i lavori del contemporaneo Piero Manzoni (Soncino, 1933-Milano, 1963), genio provocatore che presenta al pubblico il corpo umano, grande protagonista di tutta la storia dell'arte, trasformato dall'artista in *Scultura vivente*: il corpo nudo delle modelle, che si prestano all'artista affinché apponga la propria firma su di esso, ma anche il corpo del fruitore che partecipa alla mostra, ugualmente autografato e accompagnato da un attestato di autenticità[7]. Lo stesso fruitore può diventare un'opera d'arte semplicemente salendo sulla *Base magica* (1961), un plinto che conferisce tale status fino al momento della discesa dallo stesso.

«Un corpo femminista pienamente integrato e socialmente rilevante»

In aperta opposizione all'estetica artistica occidentale, l'arte femminista degli anni Sessanta e Settanta è considerata una delle maggiori responsabili del mutamento del ruolo del corpo nel contesto artistico contemporaneo. In un saggio del 1972-73, l'artista visuale Rosemary Mayer (New York, 1943-2014) scrive che la *Body Art* «non è mediata dalla tela o dai materiali della scultura»[8], ma si presenta al pubblico in maniera trasparente. Questo desiderio di autenticità ed immediatezza, unito ad una rivendicazione militante dei diritti delle donne, rende il corpo dell'artista «il mezzo espressivo ideale» – secondo l'interpretazione fornita da Jonathan Benthall sulle pagine di *Studio International* del luglio-agosto 1971[9] e nel corso delle sue lezioni presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra nell'autunno dell'anno successivo, poi confluite nel volume *The Body as a Medium of Expression*, pubblicato nel 1975 – per veicolare tematiche urgenti e affermare la propria presenza (elemento messo in risalto da Lea Vergine nel testo *Body Art e storie simili*, pubblicato nel 1974 da Giampaolo Prearo Editore con il titolo *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*).

Il corpo si presenta dunque come un campo di azione plasmabile che rappresenta il collante tra un cambio generazionale e l'altro; esso è il fulcro delle tensioni sociali, non solo per quanto riguarda le rivendicazioni femministe, ma anche per le lotte razziali, coloniali e omosessuali[10].

Le modalità di azione sul corpo cambiano soprattutto a partire dall'insorgere del rivoluzionario e sovversivo Azionismo Viennese (Wiener Aktionismus), maturato in un'Austria conservatrice e repres-

siva a partire dalla prima metà degli anni Sessanta e poi largamente diffuso nella decade successiva[11]. Il corpo presentato agli spettatori appare debole, sensibile al cambiamento, deformato, «un coacervo di tensioni simboliche»[12] in cui confluiscono le rivendicazioni studentesche, il movimento per i diritti civili, il pan capitalismo, il Sessantotto, la seconda ondata del femminismo.

In questo contesto, gli artisti rivendicano la libertà di azione, manifestano l'esigenza di autoaffermazione, svincolata dalle barriere imposte dalla società capitalista. L'interesse per il corpo è presente nelle opere degli anni Sessanta e Settanta delle artiste statunitensi Hannah Wilke (New York, 1940-Houston, 1993), Carolee Schneemann (Fox Chase, 1939-New York, 2019), Ana Mendieta (L'Avana, 1948-New York, 1985) e Cindy Sherman (Glen Ridge, 1954). Anche Eva Hesse (Düsseldorf, 1936-New York, 1970), Judy Chicago (Chicago, 1939) e Miriam Schapiro (Toronto, 1932-New York, 2015) si sono avvicinate alla dimensione femminile; esse hanno fondato istituzioni appositamente dedicate alle donne, contrastando gli impedimenti professionali e sociali creati dal sistema dell'arte nei confronti della produzione femminile[13].

Secondo Judith Collins, a partire dagli anni Sessanta fino agli anni Novanta, in Europa viene superato il concetto di integrità fisica, osservando come «[...] questo superamento abbia aperto la strada ad artisti interessati alla frammentazione del corpo e alle sofferenze che essa comporta»[14].

L'artista stesso, infatti, servendosi del proprio corpo, al contempo catalizzatore e attivatore dinamico, diventa soggetto e oggetto, mezzo e supporto per la creazione artistica. Esemplificative in questo senso sono le azioni autolesionistiche condotte dall'artista italo-francese Gina Pane (Biarritz, 1939-Parigi, 1990), rappresentazioni metaforiche del dolore femminile che attingono a piene mani dall'iconografia religiosa cristologica, così come la celebre performance *Rape Scene* (1973) della cubana Ana Mendieta, messa in scena in seguito a un delitto avvenuto nel campus universitario dello Iowa dove studiava. L'artista, identificandosi con la vittima, l'amica violentata e uccisa, invitò amici e studenti nel suo appartamento in *Moffit Street* a Iowa City, dove avrebbero trovato la porta socchiusa, una distesa di frammenti e piatti rotti, un'unica luce ad illuminare il corpo dell'artista, legato al tavolo, chino e nudo dalla vita in giù, ricoperto di sangue.

L'obiettivo dell'azione era quello di abbattere il muro di omertà e distacco, ponendo l'attenzione su un tema urgente che l'aveva colpita nel profondo e terrorizzata.

Un altro caso significativo è costituito dalla performance *Interior Scroll* (1975) di Carolee Schneemann, durante la quale l'artista estraeva e srotolava un testo contenuto all'interno della propria vagina – «Cézanne era un gran pittore» – e cominciava poi a leggerne ad alta voce le frasi, in una performance colma di rimandi simbolici all'arte classica, al ciclo della vita, alla ritualità degli antichi, che suggeriva di guardare al corpo della donna non solo come involucro materno.

Anche con l'azione *Vagina Painting* dell'artista giapponese Shigeko Kubota (Niigata, 1937-New York, 2015) – presentato nel 1965 a New York nell'ambito della *Perpetual Fluxfest* – i genitali femminili assumono, in antitesi rispetto all'interpretazione secolare occidentale, la connotazione di generatori di linguaggio e fonte artistica. Si tratta di una risposta sovversiva alla «tecnica pittorica aggressiva ed eroica di Pollock»[15], nonché un parallelo di natura sarcastica ai lavori di Klein realizzati con i suoi "pennelli viventi", realizzata attraverso l'azione condotta con un pennello attaccato al cavallo degli slip mediante il quale l'artista Fluxus imprime sulla tela delle chiazze rosse. Sebbene Kubota non si considerasse femminista – perché reputava che parlare di arte "femminista" collocasse l'arte fatta dalle donne in una nicchia autoescludente – i *Vagina Paintings* costituiscono la forte presa di coscienza di una donna che si riappropria del proprio corpo e il superamento della repressione modernista del corpo dell'artista attraverso l'autoaffermazione, che porta alla luce della ribalta «un corpo femminista pienamente integrato e socialmente rilevante»[16].

Ricordiamo anche le ricerche di ORLAN (Saint-Étienne, 1947) e Vanessa Beecroft (Genova, 1969), il fondamentale lavoro critico di Lea Vergine, Carla Lonzi e, prima di loro, Linda Nochlin, che nel 1971 ha pubblicato l'articolo pionieristico *Perché non ci sono state grandi artiste?*, che ha contribuito a fondare l'approccio femminista nella storia dell'arte.

Consegnarsi agli spettatori. Il coinvolgimento diretto del pubblico

Come messo in evidenza dagli studi di Rossella Ciciarelli[17], dalle ricerche di ambito Body Art si genera un consapevole ribaltamento da parte delle artiste e degli artisti dello stereotipo secolare del "nu-

do-oggetto" e la conseguente rivendicazione del diritto di usare liberamente e autonomamente il proprio corpo come mezzo espressivo per l'autodeterminazione[18].

In molti casi le azioni performative prevedevano un coinvolgimento diretto del pubblico; fare Body Art significava infatti «consegnare sé stessi agli spettatori e, attraverso il dono di sé e della propria identità, fornire punti di vista differenti sulla società: influenzare la cultura, trasformare gli stereotipi, creare spazi nel mondo dell'arte per tutte quelle identità cui questo spazio era sempre stato precluso»[19].

Si propongono ora tre casi particolarmente significativi rispetto alla questione dell'interazione tra il corpo dell'artista e lo spettatore; quest'ultimo cessa di essere tale, in quanto chiamato a partecipare attivamente all'azione performativa e ad assumersi delle responsabilità.

Nel 1964[20] Yōko Ono (Tokyo, 1933) sedeva sul palco della Yamaichi Concert Hall di Kyoto con un paio di forbici dinanzi a sé, invitando il pubblico a salire, abbandonando la platea per abbattere il confine che tradizionalmente separa attori e fruitori, con lo scopo di tagliarle i vestiti. L'artista presentava una situazione in cui lo spettatore diventa complice dell'atto potenzialmente aggressivo di spogliare un corpo che non opponeva resistenza alcuna. «La gente continuava a tagliare le parti di me che non piacevano loro. Alla fine, di me non era rimasta che la pietra, ma non erano ancora soddisfatti e volevano sapere come ci si sente nella pietra»[21].

La performance di Ono sarà ripetuta altre volte negli anni successivi, a Tokyo, New York, Londra e poi a Parigi nel 2003, come gesto d'amore in favore della pace e contro la guerra in Iraq.

«Sul tavolo vi sono settantadue oggetti che potete usare su di me come preferite, Io sono un oggetto». Queste le indicazioni consegnate dall'artista, Marina Abramović (Belgrado, 1946), sullo svolgersi di una performance serale sulle dinamiche dell'aggressione passiva che ha avuto luogo presso lo Studio Morra di Napoli nel 1974. In *Rhytm 0* l'artista si presenta come oggetto inerte, passivo, sul quale il pubblico può agire senza restrizioni, avvalendosi anche dell'utilizzo di settantadue diversi oggetti che spaziano dal pettine e dal rossetto alle catene e alle forbici, dalla piuma alla frusta, dal miele ad una pistola con proiettile. Il pubblico poteva disporre anche di una sega, un'accetta, una forchetta, dei coltelli, una candela, della vernice, delle rose, chiodi,

aghi, zolfo, olio, eccetera. L'artista rimane in piedi, immobile, per sei ore. Inizialmente il pubblico era timido e si rivolgeva alla protagonista dell'azione a piccoli passi – chi si limitava a guardarla, chi le porgeva una rosa, chi le dava un bacio sulla guancia – ma col passare del tempo la performance si fece sempre più violenta, e il pubblico iniziò ad abusare della propria posizione di potere: Abramović venne spogliata, infilzata e ferita con le spine delle rose; qualcuno bevve il sangue direttamente dal collo dell'artista, addirittura le fu messa in mano la pistola carica, puntata alla tempia, per vedere se potesse arrivare a premere il grilletto.

Mettendosi inerme nelle mani dei visitatori, Marina Abramović diventò un capro espiatorio, alludendo al sacrificio quotidiano della donna e costrinse ad ammettere una realtà che non eravamo – e forse non siamo – pronti ad accettare, mostrandoci la brutalità e la violenza dell'essere umano, la legge del più forte e l'istinto animale: se lasciato completamente libero di agire nei confronti di un altro essere umano, l'uomo mostra il suo lato peggiore.

Abramović dichiarò che la sua ricerca sul corpo poteva considerarsi conclusa con *Rhytm 0*. Fortunatamente non fu così, la performer di origine serba ha proposto negli anni molte altre occasioni preziose di studio e riflessione, anche grazie alla collaborazione con il tedesco Ulay, insieme al quale diede vita alla performance *Imponderabilia* (2 giugno 1977), "bloccando" il passaggio della porta della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna e costringendo le persone ad affrontare le proprie reazioni e sentimenti nei confronti delle differenze di genere, della sessualità e del corpo dell'altro.

Altrettanto significativo è il lavoro della austriaca VALIE EXPORT (Linz, 1940), che non partecipò ufficialmente alle azioni del *Wiener Aktionismus* ma che conobbe e frequentò ampiamente il clima culturale in cui queste avevano luogo; in comune con le ricerche di Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, infatti, vi è sicuramente il tema del dolore, della ferita, ancora oggi di grande attualità perché "verace", umano, diretto.

Di VALIE EXPORT, pseudonimo di Waltraud Lehner, si è soliti dire che si è autodefinita, autodeterminata, come persona e come artista: nel 1967 abbandona il cognome del padre e del marito da cui si è separata e sceglie quello di una marca di sigarette, scritto in maiuscolo come un vero e proprio *brand* commerciale. Il suo è un lavoro che

si serve di diversi *media* e che riflette sulle caratteristiche proprie di ciascuno di essi. Si prendono ora in esame due lavori che interessano il mondo del cinema e le modalità di fruizione, realizzate dall'artista nel 1968, lo stesso anno in cui ha "portato a spasso" per le vie di Vienna il collega Peter Weibel, tenuto al guinzaglio e fatto procedere a carponi ad imitazione dell'animale (*Aus der Mappe der Hundigkeit*).

In *Action Pants: Genital Panic* EXPORT indossa pantaloni tagliati all'altezza del cavallo e imbraccia una mitragliatrice. L'artista entra in un cinema sperimentale di Monaco, regolarmente annunciata dalla programmazione (un dettaglio che spesso è stato tralasciato in favore di una più avvincente incursione improvvisa in un cinema pornografico), e cammina tra il pubblico con i genitali esposti.

«Ora vedete la realtà di ciò che normalmente vedete sullo schermo, e venite visti mentre guardate la situazione reale. Quando siete seduti al cinema e guardate lo schermo, non vi si vede, siete protetti dall'oscurità e il vostro voyeurismo non appare chiaramente»[22], recitava il messaggio proposto all'interno del cinema. EXPORT ricorda di aver scorto diverse persone che abbandonavano la sala perché deluse, cosa che spesso accadeva in quei contesti sperimentali. «La luce bianca che avevo proiettato sullo schermo si rifletteva naturalmente in sala, e si poteva vedere tutto: i volti e le reazioni, le espressioni e le posture»[23].

La performance, che vuole aprire una riflessione sul ruolo passivo delle donne nell'industria cinematografica e sul voyeurismo, è stata riproposta a Vienna nel 1969, documentata dalle fotografie di Peter Hassmann (*Action Pants: Genital Panic* tornerà ancora nel 2005 grazie al *reenactment* proposto da Abramović). Sulle medesime urgenti tematiche insiste la serie di performance dal titolo *Tapp-und Tastkino*, lavori attorno all'idea di "cinema espanso" eseguiti di fronte ai cinema di diverse città europee dal 1968 al 1971.

In *Tapp-und Tastkino* EXPORT indossa sulla parte superiore del corpo un costume costituito da una scatola aperta sul fronte, oscurata da una tenda. I passanti sono invitati da Weibel ad inserire le mani nella scatola, che allude ad un cinema in cui, paradossalmente, si può toccare ma non vedere: «Questa scatola è una sala cinematografica, il mio corpo è lo schermo. Questa sala, però, non è fatta per guardare, è fatta per toccare».

L'azione vuole denunciare lo sfruttamento del corpo femminile nel mondo del cinema, ritenuta un'esperienza essenzialmente voyeuristica. In questa performance, al contrario, la donna prende il controllo e offre liberamente sé stessa, a dispetto delle regole sociali e della consuetudine sociale.

Il fruitore attivo della performance, che instaura un contatto diretto e tattile con l'artista, è osservato dalle altre persone presenti, cosa che ha inibito e dissuaso la maggior parte dei presenti, che si è limitata a guardare, dimostrando di fatto che le supposizioni di EXPORT sulla società voyeuristica erano più che corrette.

La performance *Tapp-und Tastkino* di EXPORT è stata riproposta nel corso del 2016 a Düsseldorf, Amsterdam e Londra dalla modella e performer svizzera Milo Moiré (Lucerna, 1983). Il *reenactment* (il cui titolo è *Mirror Box*) andato in scena a Trafalgar Square le è valso settecentocinquanta sterline di multa più costi accessori e un fermo di ventiquattro ore per oltraggio alla pubblica decenza, come riportato dal Mirror[24].

L'attualizzazione di una performance femminista storicizzata è la dimostrazione che l'eredità delle performer degli anni Sessanta-Settanta viene raccolta oggi da artiste, come la guatemalteca Regina José Galindo (Città del Guatemala, 1974), che portano avanti – sebbene con modalità e atmosfere anche diametralmente opposte – il messaggio di *empowerment* ed emancipazione femminile che si iniziò a diffondere in Europa e poi nel mondo con la *performace art* e la *Body Art*. L'arte rappresenta tuttora un efficace strumento di autorappresentazione, che andrebbe sfruttato per continuare a progredire, senza, però, dimenticare mai le battaglie del passato.

Note

[1] Daniele Panucci è storico dell'arte, dottorando di ricerca in Storia, Storia dell'arte e Archeologia presso l'Università degli Studi di Genova. Attualmente è docente a contratto di *Arte contemporanea e promozione del territorio* per la laurea triennale in Scienze del turismo: impresa, cultura e territorio.

[2] *The Artist's Body*, a cura di T. Warr, London-New York 2000, p. 11.

[3] L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*, Ginevra-Milano 2000.

[4] A. Fantuzzi, *Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento. Il caso di Vanessa Beecroft*, in «Venezia Arti», XXVIII, 2019, pp. 125-136: 126.

[5] *The Artist's Body*, *cit.*, p. 12.

[6] Si veda in particolare S. Cattaneo, *Aspetti performativi nell'opera di Yves Klein*, tesi magistrale, Università degli Studi di Genova, 2018.

[7] Certificato dall'artista apponendo un timbro di colore diverso su ogni documento: rosso se la persona è interamente opera d'arte e sarebbe rimasta per sempre tale, giallo se sono solo alcune parti del corpo ad essere classificate come opere d'arte, verde se vincolato ad attività specifiche quali dormire o correre, porpora se il carattere artistico del corpo era stato comprato.

[8] R. Mayer, *Performance and Experience*, in «Arts Magazine», dicembre 1972-gennaio 1973.

[9] Si veda *The Artist's Body*, *cit.*, pp. 29-30.

[10] Si veda in proposito S. Kappel, *Gender, Subjectivity and Feminist Art: The Work of Tracey Emin, Sam Taylorwood and Gillian Wearing*, University of Westminster, London 2007.

[11] P. Valenti, *Body Art*, in *L'arte del XX secolo. 1969-1999. Neoavanguardie. Postmoderno e arte globale*, a cura di V. Terraroli, Milano 2008, pp. 159-198: 161.

[12] A. Vallarino, *Influenza e diffusione del pensiero di Judith Butler nei contesti artistici angloamericani degli anni Novanta*, tesi magistrale, Università degli Studi di Genova 2022, p. 30.

[13] *Ibidem*.

[14] J. Collins, *Sculpture today*, London-New York 2007, edizione in lingua italiana del 2008, p. 56.

[15] *The Artist's Body*, *cit.*, p. 63.

[16] *Ivi*, p. 22.

[17] Si veda in particolare R. Ciciarelli, *Pratiche e immagini del Corpo-Soggetto: fra sguardo, corporeità e rappresentazione*, tesi magistrale, Università della Calabria 2022.

[18] R. Ciciarelli, *La Rivolta dei Corpi: il valore sociale della Body Art*, pubblicato il 29 gennaio 2020 su «Bossy», consultabile al link: https://www.bossy.it/la-rivolta-dei-corpi-il-valore-sociale-della-body-art.html (ultima consultazione 1/9/2024).

[19] *Ibidem*.

[20] Nello stesso anno viene redatto il manifesto *Contro la Biennale di Venezia*, un'esposizione caratterizzata da una forte discriminazione di genere, in cui le artiste donne erano sottorappresentate sia nelle mostre che nei premi assegnati. Il manifesto denunciava questa situazione di disparità e chiedeva un cambiamento radicale.

[21] K. Kedmey, *What Is Fluxus?*, pubblicato il 14 gennaio 2017 su «Artsy», consultabile al link: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries (ultima consultazione 1/9/2024).

[22] Riportato in F. Foradini, *VALIE EXPORT, azionista femminista*, in «Il giornale dell'arte», 21 giugno 2023 consultabile al link https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/VALIE-EXPORT-azionista-femminista (ultima consultazione: 1/9/2024).

[23] *Ibidem*.

[24] J. Dean, *'Mirror box' artist who allowed complete strangers to fondle her genitals and breasts in Trafalgar Square arrested*, pubblicato il 23 giugno 2016 su «Mirror», consultabile al link: https://www.mirror.co.uk/news/world-news/mirror-box-artist-who-allowed-8270069 (ultima consultazione 1/9/2024).

L'ARTE COME FORMA DI RESISTENZA PER LE IRANIANE

Farian Sabahi[1]

This essay explores art as a form of resistance for Iranian women, contextualised within religious, historical, and socio-political frameworks. From the patriarchal structures deeply rooted in Zoroastrianism and Islam—reinforced by *qawama* and discriminatory applications of *sharia* law—to the contradictions emergent in the 1979 Revolution, Iranian women have continuously negotiated the tension between oppression and agency.
Although denied equal rights in matters of inheritance, testimony, and family law, women have nonetheless achieved high levels of literacy and professional participation. Against this backdrop, artistic practices have emerged as powerful tools of dissent: poetry, prose, photography, and film challenge patriarchy, compulsory veiling, and systemic violence.
The works of Forugh Farrokhzad and Shirin Neshat exemplify this trajectory, combining literary and visual strategies to affirm female voice, body, and freedom. Their art, deeply rooted in Persian cultural traditions, demonstrates how creativity continues to sustain feminist resistance both within Iran and across its diaspora.

Keywords: Iranian women artists, Patriarchy and *sharia*, Iranian Revolution of 1979, Forugh Farrokhzad, Shirin Neshat.

Il contesto religioso

Le donne dell'altopiano iranico hanno da sempre dovuto combattere contro sistemi patriarcali e monoteismi che le hanno volute sottomesse al genere maschile[2]. Questo vale per l'islam, ma anche per lo zoroastrismo, ovvero per la religione monoteistica dominante nella regione prima della conquista degli arabi. Nel caso dello zoroastrismo, la condizione inferiore delle ragazze e delle donne è evidente durante il mestruo, quando sono ritenute impure e per questo segregate: un tempo in una sorta di gabbia rialzata nell'aia, dopodiché in tempi più

recenti in un angolo della casa dove l'unica attività loro concessa era ed è il cucito, mentre è loro tassativamente vietato preparare i pasti[3].

In ambito musulmano, i diritti delle donne sono limitati dalla *qawama*, cioè dall'autorità tutoria degli uomini sulle donne prevista dalla *sharia* (la legge islamica).[4] La nozione di *qawama* si basa sul versetto 4:34 del Corano: «Gli uomini sono preposti alle donne perché Dio ha prescelto alcuni di voi sugli altri e perché essi donano parte dei loro beni per mantenerle»[5]. Questo versetto presenta la *qawama* come conseguenza di due presupposti: la superiorità fisica degli uomini sulle donne e il dovere che essi hanno di sostenerle economicamente. Sono proprio questi due presupposti a condizionare, nel mondo musulmano, lo status delle donne nella vita pubblica e privata. Ne è un esempio il divieto imposto dalla *sharia* alle donne di rivestire cariche pubbliche poiché comporterebbe inevitabilmente l'esercizio di una loro autorità sugli uomini, andando a porsi in contrasto con il dettato del versetto coranico 4:34 per il quale sono invece gli uomini a essere deputati a esercitare l'autorità sulle donne. In realtà, tale divieto trova applicazione sempre più raramente a causa del crescente livello di istruzione femminile anche nei paesi islamici, e in particolare nella Repubblica islamica dell'Iran. Un altro esempio di discriminazione si ravvisa nella normativa sulla successione *mortis causa*, dove è regola generale che la donna non erediti oppure, nel migliore dei casi (in Iran), erediti la metà rispetto a un maschio. Con riferimento all'amministrazione della giustizia, la *sharia* nega l'idoneità della donna a prestare testimonianza nei processi penali. Nei processi civili, dove la testimonianza della donna è invece ammessa, quella di due donne equivale alla testimonianza di un uomo. Inoltre, il risarcimento economico (*diya*) dovuto alle vittime dei crimini violenti o ai loro parenti superstiti, è pari alla metà se si tratta di una donna[6].

La letteratura accademica

La letteratura accademica sulle questioni di genere nel mondo islamico è ampia. Tra i numerosi autori ricordiamo la sociologa marocchina Fatema Mernissi (*Women Rebellion Islamic Memory*, London 1996), la storica Margot Badran (*Feminism Beyond East and West*, New Dehli 2007), la studiosa iraniana Haideh Moghissi (*Feminism and Islamic Fundamentalism. The Limits of postmodern analysis*, London 1999) e l'orientalista Renata Pepicelli (*Femminismo islamico. Corano, dirit-*

ti, riforme, Roma 2010). Tra le autrici più prolifiche sull'Iran vi sono l'antropologa Ziba Mir-Hosseini (*Marriage on Trial. A Study of Islamic Family Law. Iran and Morocco Compared*, London 1993) e l'iranista e islamologa Anna Vanzan, traduttrice di numerosi romanzi dal persiano e autrice di saggi tra cui *Le donne di Allah. Viaggio nei femminismi islamici* (Milano 2010) e *La storia velata. Le donne dell'islam nell'immaginario italiano* (Roma 2006).

Oltre agli studi di genere, a fornire una chiave di lettura indispensabile per decifrare quanto sta accadendo in Iran è la storia del Novecento, e quindi le opere degli storici Ervand Abrahamian (*Storia dell'Iran. Dai primi del Novecento a oggi*, Roma 2009), Janet Afary (*The Iranian Constitutional Revolution 1906-1911. Grassroots Democracy, Social Democracy, and the Origins of Feminism*, New York 1996), Cyrus Ghani (*Iran and the Rise of Reza Shah. From Qajar Collapse to Pahlavi Power*, London 1998), Abbas Milani (*The Shah*, New York 2011), Ali Ansari (*Modern Iran since 1921. The Pahlavis and After*, Harlow 2003) e Michael Axworthy, *Iran rivoluzionario. Una storia della repubblica islamica*, Gorizia 2017).

Il contesto storico

La storia contemporanea dell'Iran è testimone della resistenza femminile e, per un'analisi puntuale da fine Ottocento, si rimanda al saggio della scrivente *Rileggere la storia contemporanea dell'Iran per decifrare la battaglia per i diritti*[7]. In queste pagine, ci si limiterà a fornire un *excursus* storico sulla questione femminile in occasione della rivoluzione del 1979, quando le iraniane scesero in piazza e contribuirono alla fine della monarchia dei Pahlavi, per poi passare ad analizzare alcune tra le artiste maggiormente rappresentative dell'Iran contemporaneo.

Durante la rivoluzione iraniana, le donne furono tra coloro che favorirono la cacciata dello scià e l'ascesa dell'ayatollah Khomeini, talvolta consapevolmente e talvolta loro malgrado, militando in quei gruppi di opposizione poi esclusi dal potere in seguito alla deriva khomeinista[8]. I mass media occidentali diedero però un'immagine distorta in merito alla presenza femminile. Come osservò Baqer Moin, già responsabile del canale in lingua persiana della BBC, i giornalisti dell'emittente radiofonica britannica ebbero l'ordine di riprendere soltanto

le donne che manifestavano per le vie di Teheran avvolte nei chador neri, anche se in realtà rappresentavano un'esigua minoranza[9].

La rivoluzione iraniana del 1979 portò con sé la «rivoluzione culturale» attuata nel periodo 1980-1982 che impose un'islamizzazione forzata della società: le università furono chiuse e la *sharia* sostituì il codice civile. Obbligate a indossare il velo nei luoghi pubblici e sul posto di lavoro (6 marzo 1979), le donne persero alcuni diritti ottenuti al tempo della monarchia. Abrogando il diritto di famiglia del 1967 (26 febbraio 1979), Khomeini si dimostrò infatti favorevole alla poligamia e al matrimonio temporaneo (*sigheh*) e rese più difficile per le donne ottenere il divorzio. Khomeini vietò inoltre alle donne di ricoprire la carica di giudice (3 marzo) e impose la segregazione sessuale nelle spiagge e in occasione degli eventi sportivi (29 marzo).

Nonostante i divieti, una volta al potere i religiosi non poterono arginare il ruolo delle donne nella società iraniana. In altri termini, all'indomani della rivoluzione del 1979 il clero sciita non poté impedire alle ragazze di frequentare le scuole e le università, e nemmeno di votare, un diritto risalente al 1963[10]. I divieti e le imposizioni indispettirono le donne della classe media urbana, soprattutto quando si trattò di indossare il velo. Per quelle di ceto sociale inferiore, residenti nelle periferie e nelle aree rurali, il problema non si poneva: avevano sempre indossato il chador e la modernizzazione calata dall'alto da Mohammad Reza Shah aveva avuto un impatto limitato sulle loro vite. L'obbligo dell'*hejab* pose le figlie della borghesia di fronte a un dilemma: rinunciare a lavorare e a uscire di casa, oppure sottomettersi. Chi ne ebbe la possibilità, lasciò il paese e raggiunse negli Stati Uniti o in Europa i membri della famiglia emigrati per motivi di studio o di lavoro negli anni Sessanta e Settanta. Dopo un momento di scoramento, chi decise di restare non rinunciò al proprio ruolo pubblico. Poco per volta, il foulard in testa e il soprabito scuro divennero la divisa delle funzionarie della pubblica amministrazione, ancora più agguerrite.

La situazione attuale

Dopo la morte della ventiduenne iraniana di etnia curda Mahsa Jina Amini il 16 settembre 2022, le proteste del movimento *Donna, vita, libertà* hanno dapprima ceduto il passo alla disobbedienza civile e poi portato alla decisione del Consiglio dell'interesse nazionale di chiudere un occhio sull'obbligo del velo. A distanza di quarantasei anni

dalla rivoluzione del 1979, oggi i diritti delle iraniane continuano a essere motivo di battaglia. La Repubblica islamica dell'Iran è infatti tra i pochi Stati a non aver ratificato la Convenzione sull'eliminazione di ogni forma di discriminazione della donna (CEDAW). L'assetto legislativo iraniano non garantisce piena tutela dei diritti delle sue cittadine. Che cosa è lecito e che cosa è vietato dipende dalla *sharia*, ma anche dall'appartenenza a un determinato ceto sociale. In altri termini, essere membro di una famiglia benestante va spesso di pari passo con maggiori diritti. In ogni caso, secondo il diritto islamico la donna eredita la metà rispetto al fratello, quando testimonia in tribunale la sua parola vale la metà rispetto a quella di un uomo, e quando è vittima di violenza il risarcimento è del 50% rispetto a un maschio. Per espatriare è indispensabile il permesso scritto del marito. Ottenere il divorzio non è facile e non sempre la custodia dei figli viene concessa alle madri, anche se oggi i giudici applicano il «principio di competenza», dando in affido i minori al genitore «più competente» a occuparsi di loro.

Nonostante le difficoltà evidenti, le iraniane hanno raggiunto livello di alfabetizzazione tra i più alti dell'Asia. Secondo il quotidiano "Tehran Times", «le università in Iran sono piene di donne. Il livello di alfabetizzazione delle donne è tra i migliori al mondo. […] La percentuale di donne con un'istruzione superiore è aumentata di circa 21 volte dalla Rivoluzione islamica». Inoltre, «nel 2005, il 65 percento degli studenti universitari iraniani erano donne. E all'inizio del 2007 circa il 70 percento degli studenti di scienze e ingegneria dell'Iran erano donne»[11]. La stragrande maggioranza degli iscritti alle università sceglie materie scientifiche perché garantiscono maggiori possibilità di impiego e un reddito più alto. Di pari passo con l'aumento dei titoli di studio della popolazione femminile è sceso il tasso di fertilità delle iraniane. Tre quarti della popolazione della Repubblica islamica vive in un contesto urbano (al tempo della rivoluzione, tre quarti degli iraniani abitava in zone rurali)[12]. Dal punto di vista culturale, al ministero della Cultura sono registrare più scrittrici che scrittori e la stragrande maggioranza dei lettori è donna[13].

L'arte come forma di resistenza

In questo contesto complesso e contraddittorio, l'arte è diventata una forma di resistenza per le iraniane e per gli iraniani. E qui il termi-

ne "arte" va inteso in senso ampio, perché comprende la poesia e la prosa, la pittura, la fotografia, la cinematografia, la realizzazione di video di denuncia, le illustrazioni[14]. I temi trattati dalle artiste iraniane in patria e nella diaspora sono molteplici[15]. Si occupano di diseguaglianze sociali, della lotta contro il sistema patriarcale e contro l'obbligo del velo[16], della morte[17]. Tra le artiste iraniane più conosciute al pubblico europeo e nordamericano si annoverano Forugh Farrokhzad, Simin Daneshvar, Marjane Satrapi, Azar Nafisi, Shirin Neshat, Parastou Forouhar[18]. Oltre alla lotta contro il sistema patriarcale della Repubblica islamica, molte di loro non limitano la loro attività alla scrittura oppure alle arti figurative, ma sono interdisciplinari: scrivono, fanno documentari e arte in senso lato.

Prima di procedere con l'analisi di due di queste artiste che hanno fatto del loro lavoro una forma di protesta e di resistenza, una precisazione è doverosa: la cultura persiana è legata a una ricca tradizione letteraria e per gli iraniani la poesia è da sempre una sorta di seconda lingua madre. Persino gli analfabeti sono in grado di recitare i versi dei grandi poeti di lingua persiana e si recano in pellegrinaggio sulle loro tombe. Questo vale per gli abitanti dell'Iran, ma anche dell'Afghanistan e del Tagikistan che con gli iraniani condividono – di fatto – la stessa lingua: il persiano. La lingua persiana è figlia di quella poesia che ha permesso la costruzione di una identità nazionale e, al tempo stesso, ha fatto da baluardo contro gli invasori dall'Est (i Mongoli) e dall'Ovest (gli Arabi). In questo contesto, la metafora permette di visualizzare quanto espresso dal linguaggio verbale[19].

Le prossime pagine saranno dedicate a due artiste iraniane: la poetessa del Novecento Forugh Farrokhzad e l'artista visiva Shirin Neshat. Si tratta di due personaggi diversi tra di loro: Farrokhzad morì in un incidente stradale nel 1967 e appartiene quindi a un'altra epoca e a un'altra generazione rispetto a Neshat. Inoltre, quest'ultima vive a New York, nella diaspora, mentre Farrokhzad trascorse la maggior parte della sua breve esistenza in Iran, seppur con periodi all'estero, in Germania e in Italia. Eppure, vi è un legame tra loro: oltre a fare della propria arte una forma di resistenza al patriarcato e al potere costituito (e quindi rispettivamente alla monarchia dei Pahlavi e alla Repubblica islamica), entrambe utilizzano diverse modalità artistiche e il lavoro di Neshat riprende i versi poetici di Farrokhzad, trascritti sulla pelle del viso e delle mani, in molteplici sue fotografie.

Forugh Farrokhzad

Forugh Farrokhzad (1934-1967) è considerata la più importante poetessa nel panorama letterario del Novecento persiano e continua a essere la più amata.[20] Scrisse di pene d'amore, trasgressione, condizione femminile, nostalgia per il figlio che non poté più incontrare in seguito al divorzio e a un periodo in manicomio, la nostalgia per l'innocenza e la purezza perdute, il dolore di vivere un amore proibito e negato, la condanna del puritanesimo e dell'ipocrisia dominanti nei rapporti interpersonali, la protesta contro ogni forma di moralità convenzionale della società. I suoi versi cantano la ribellione femminile in un'epoca, quella della dinastia dei Pahlavi, segnata da una parte da riforme, modernizzazione e femminismo calato dall'alto, e dall'altra parte da una società tradizionale, ancorata ai valori dell'Islam sciita.

Farrokhzad nacque il 29 dicembre 1934, la sua attività artistica andò dal 1952 alla sua morte, improvvisa, nel 1967, a soli trentadue anni. Donna, poeta, ribelle. Le sue poesie, e la sua vita, furono scandalose per un paese come l'Iran, che cercava di diventare moderno, imitando goffamente l'Occidente, ma – in fin dei conti – restava profondamente legato alla tradizione e alla fede musulmana sciita. Pensiamo allo scalpore che fecero versi di questo tenore:

> Ho peccato, un peccato colmo di piacere,
> ho peccato in un abbraccio caldo e infuocato,
> ho peccato fra due braccia, fra due braccia
> forti e ribollenti di rancore[21].

Nelle sue poesie Farrokhzad utilizzava metafore nascondendosi così dietro alle parole, ma mai abbastanza. La sua opera omnia è stata recentemente data alle stampe da Bompiani, un lavoro corposo in italiano con testo a fronte in persiano che ha impegnato il curatore Domenico Ingenito per una decina di anni e che così la descrive:

> Farrokhzad è la prima poetessa iraniana che pone al centro della sua opera l'affermazione del valore e della dignità della voce, del corpo e dell'espressione erotica e sessuale femminile. Questo aspetto fondamentale del suo lavoro si situa alle origini culturali del cambiamento oggi in atto in Iran, dove, a sessant'anni anni di distanza, un'intera società multietnica, plurilinguista e multiconfessionale riconosce nella libertà delle donne il motore principale del rinnovamento politico e nella libertà di espressione artistica la sua unica possibilità di sviluppo[22].

A proposito di diritti delle donne, continua Ingenito, Farrokhzad «non è stata una poetessa dell'impegno politico o sociale, né una teorica del femminismo»[23]. Eppure, i suoi versi sono quanto mai attuali, in termini di lotta al patriarcato, basti pensare alla poesia di apertura al volume, intitolata *Per mia sorella*:

Sollevati adesso e rivendica i tuoi diritti
sorella mia, perché stai in silenzio?
Sollevati adesso, d'ora in poi potrai bere
il sangue degli uomini tiranni.
Sollevati adesso e rivendica i tuoi diritti
da quelli che ti chiamano debole
da quelli che con cento scuse e inganni
ti secludono in un angolo della casa.
Per quanto ancora sarai fonte di godimento
e piacere nel tempio di lussuria dell'uomo?
Per quanto ancora come serva sventurata
strofinerai la tua testa fiera sui suoi piedi?
Fino a quando per un pezzo di pane dovrai
sposare per poche ore un pellegrino centenario
o vedere la seconda e terza moglie di tuo marito?[24]
Fino a quando questa ingiustizia, sorella mia?
Questo tuo gemito intriso di rabbia
dovrà irrompere infine come un grido
dovrai spezzare queste catene pesanti
per liberare la tua vita.
Sollevati ed estirpa le radici dell'ingiustizia
offri sollievo al cuore sanguinante
con i tuoi sforzi, con la tua forza
cambierai la Legge sulla via di libertà.[25]

Scritta tra dicembre 1951 e gennaio 1952 ad Ahvaz (Iran sudoccidentale), dove l'autrice si era trasferita con il marito Parviz Shapur, impiegato nell'industria petrolifera, questa è una delle poesie meno note di Farrokhzad giacché pubblicata per la prima volta nella rivista letteraria "Omid-e Irān" il 2 gennaio 1955 con il titolo *Be khāharānam* (*Alle mie sorelle*), ma che la poetessa decise di non includere nella seconda e terza edizione della sua raccolta *Prigioniera*. Oltre che per i suoi versi, Farrokhzad è nota per i suoi cortometraggi, tra cui quello

intitolato *La casa è nera* (*Khāne siyāh ast*, 1962) in cui il lebbrosario nei pressi della città di Tabriz (Iran nordoccidentale) è metafora di un paese malato. Di questo documentario, il curatore Domenico Ingenito osserva:

> Sebbene critica sociale e religiosa siano sicuramente al centro de *La casa è nera*, il film e soprattutto una riflessione lirica sul tempo dell'umano, sul dolore e sulle forme del ritmo che cercano di pronunciare la fragile transitorietà della bellezza. Riproponendo alcuni dei temi sacri affrontati nella raccolta *Ribellione* e intersecandoli all'alternarsi di immagini e versi (qui pubblicati e tradotti per la prima volta) che strutturano la riflessione esistenziale del film, con *La casa è nera* Farrokhzad ha prodotto una straordinaria opera di poetica visiva che le ha fatto ottenere il primo premio al festival del cinema di Oberhausen nel 1963[26].

Per il critico cinematografico Paolo Mereghetti, l'unica vera opera cinematografica dell'allora ventottenne Forugh Farrokhzad «è una sconvolgente discesa nell'abisso della malattia; il documentario non è un semplice atto di denuncia e di sensibilizzazione, ma anche una forma di resistenza al male e il tentativo, pienamente riuscito, di cercare la bellezza e la speranza anche dove si crederebbero impossibili»[27]. A *La casa è nera* si ispirarono i grandi registi iraniani: Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Bahram Beyzaie.

Shirin Neshat

Classe 1957, Shirin Neshat era emigrata negli Stati Uniti nel 1974. Le sue opere – dapprima fotografiche e poi video – hanno tutte a che vedere con la condizione femminile in ambito islamico e spesso modernità e tradizione vengono contrapposte.

Turbulent è la sua prima installazione (di una serie di tre) ed era stata realizzata nel 1998. L'anno successivo le valse il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia. Lo schermo è diviso in due pannelli: sul primo un cantante uomo, sul secondo una donna. L'uomo inizia a cantare di fronte a un pubblico esclusivamente maschile che, al termine della performance, lo applaude. Subito dopo, la donna inizia a cantare un pezzo complesso ma senza liriche e in una sala vuota, cosicché quando finisce prevale il silenzio. Si tratta di una critica al principio islamico secondo cui alle donne è fatto divieto cantare in pubblico[28].

Nel 2009 Shirin Neshat ha vinto il Leone d'Argento per la miglior regia alla Mostra del Cinema di Venezia con il lungometraggio *Donne*

senza uomini (2009). Il film è ambientato nell'estate del 1953 e intreccia la vita di quattro donne iraniane durante il colpo di Stato architettato da inglesi e statunitensi contro il premier Mossadeq per riportare al potere lo scià. È tratto dall'omonimo e controverso romanzo di Sharnush Parsipur (1946-) pubblicato nel 1989 e costato alla scrittrice quattro anni e sette mesi di carcere. Un titolo provocatorio, *Donne senza uomini*, in un Paese come l'Iran in cui la figura femminile acquistava valore solo per la presenza autorevole di un uomo al suo fianco. E, infatti, le cinque protagoniste soffrono per l'impossibilità di decidere il proprio destino in una struttura sociale maschilista e patriarcale. Nell'introduzione alla versione italiana del libro, la traduttrice Anna Vanzan mette in evidenza «la consapevolezza [di Parsipur, nda] che le donne hanno storicamente sofferto per la mancanza di decisione sul loro destino, in un mondo dominato da uomini che Parsipur definisce come prepotenti o incapaci, in cui le donne non possono neppure godere della natura, al contempo però è una condizione in cui esse stesse, o almeno alcune di loro, sono in qualche modo complici»[29].

A far conoscere Shirin Neshat era stata però la serie fotografica *Women of Allah* realizzata tra il 1993 e il 1997, attraverso cui l'artista indaga la complessità della dimensione femminile in Iran dopo la rivoluzione del 1979.[30] In queste foto, sui corpi dell'artista e del figlio vengono realizzate opere di calligrafia con i caratteri arabi ma in lingua persiana, utilizzando i versi di poetesse iraniane[31]. E sono queste fotografie a ricorrere spesso sulle copertine di libri sulle donne musulmane e l'Islam. Nella serie *Women of Allah* numerose opere raffigurano l'artista, il velo e un'arma, spesso un'arma da fuoco. In queste opere l'artista ha utilizzato «per lo più i versi della poetessa Tahereh Saffarzadeh perché i soggetti avevano in genere a che vedere con la rivoluzione e la militanza femminile[32]. In particolare, i versi sulla fotografia di Shirin Neshat dei due piedi con il fucile sono quelli del poema *Patto con la piena coscienza*[33]:

Ascolta martire
stringimi le mani
con le mani tue calde
plasmate da misure terrestri,
stringimi le mani
sono la tua poeta
dal corpo martoriato,

sono qui per essere con te
e nel giorno promesso
risorgeremo insieme.[34]

I versi di Forugh Farrokhzad sono invece in quattro opere della stessa serie: *I Am Its Secret* (1993), *Offered Eyes* (1993), *Unveiling* (1993) e *Untitled* (1994). Si tratta di quattro immagini senza armi, focalizzate sul corpo. Le opere *Offered Eyes*, *Unveiling* e *Untitled* (figg. 1-3) riportano i versi della poesia *Mi fa pena il giardino*[35]*:*

Mi fa pena il giardino
Nessuno pensa ai fiori,
nessuno pensa ai pesci,
nessuno vuole credere
che il giardino sta morendo
o che il cuore del giardino si infiamma sotto il sole,
che piano piano si svuota
la memoria del giardino dei suoi verdi ricordi […].[36]



Fig. 1: Shirin Neshat, *Offered Eyes* (dalla serie *Women of Allah*), 1993, stampa alla gelatina d'argento su carta fotografica con annotazioni calligrafiche a inchiostro (versi della poesia *Mi fa pena il giardino* di Forugh Farrokhzad).



Fig. 2: Shirin Neshat, *Unveiling* (dalla serie *Women of Allah*), 1993, stampa alla gelatina d'argento su carta fotografica con annotazioni calligrafiche a inchiostro (versi della poesia *Mi fa pena il giardino* di Forugh Farrokhzad).

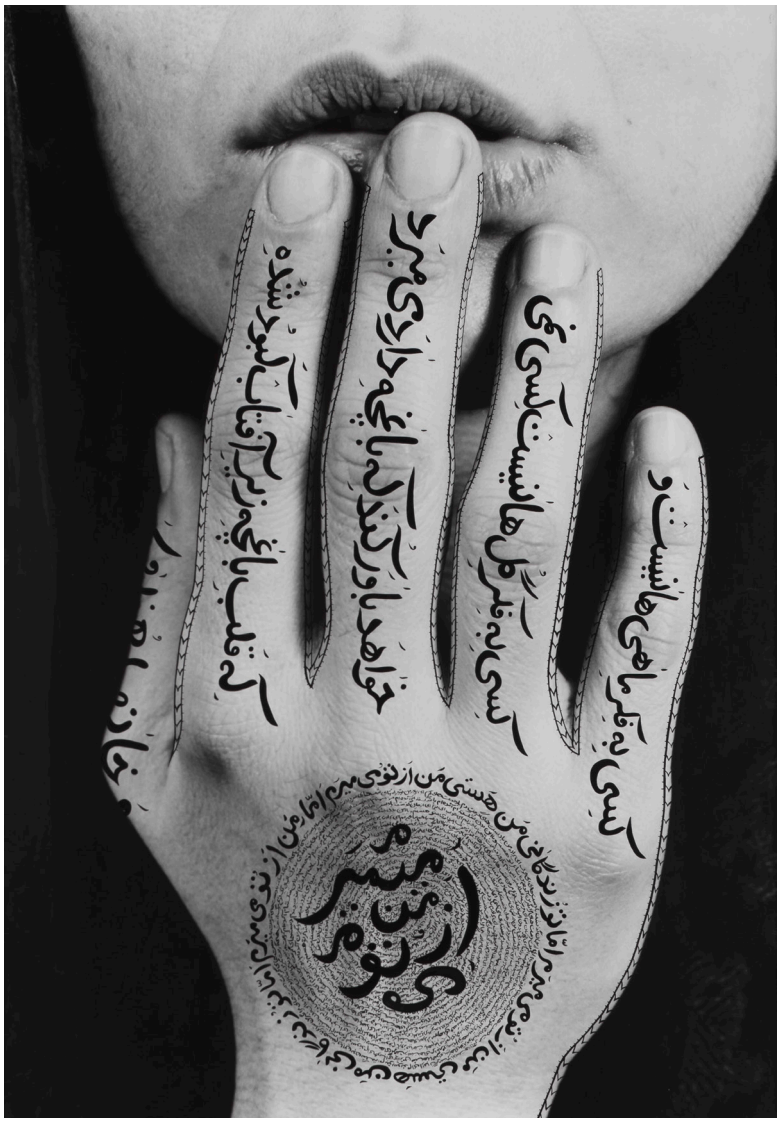


Fig. 3: Shirin Neshat, *Untitled* (dalla serie *Women of Allah*), 1994, stampa alla gelatina d'argento su carta fotografica con annotazioni calligrafiche a inchiostro (versi della poesia *Mi fa pena il giardino* di Forugh Farrokhzad).

L'opera *I Am Its Secret* (fig. 4) del 1993 utilizza invece la poesia *Saluterò di nuovo il sole*[37]:

Saluterò di nuovo il sole
e il torrente che mi scorreva in petto,
saluterò le nuvole dei miei pensieri cadenzati
e la crescita dolorosa dei pioppi in giardino
che percorrevano con me le stagioni più aride.
Saluterò poi gli stormi di corvi
che a sera mi portavano in offerta
l'odore dei campi notturni.
Saluterò mia madre, che viveva in uno specchio
come ritratto della mia vecchiaia.
E saluterò la terra, il suo desiderio ardente
di ripetermi e riempire di semi verdi il suo ventre infiammato,
sì, la saluterò, la saluterò di nuovo.
Arrivo, arrivo, arrivo,
con i capelli miei: procedere di odori dal terreno
e questi miei occhi: esperienze dense del buio:
io arrivo con gli arbusti che recisi nei boschi oltre il muro.
Arrivo, arrivo, arrivo,
e la soglia trabocca d'amore
mentre aspetto quelli che amano
e la ragazza che è ancora lì,
nella soglia traboccante d'amore, io
lei, la saluterò di nuovo[38].

Di fatto, Shirin Neshat «rende visivamente quello che Farrokhzad fece verbalmente»[39].

Arte come persuasione

Infine, se l'arte è stata ed è tuttora utilizzata come strumento per resistere all'oppressione, è anche vero che è stata strumentalizzata dalle gerarchie al potere per manipolare l'opinione pubblica, basti pensare all'Iraq al tempo di Saddam Hussein[40]. Ma anche all'Iran, dapprima al tempo della rivoluzione del 1979 e poi della Repubblica islamica come ben documentano gli studiosi Peter Chelkowski e Hamid Dabashi nel volume *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*[41]. Ma questa è un'altra storia.



Fig. 4: Shirin Neshat, *I Am Its Secret* (dalla serie *Women of Allah*), 1993, stampa alla gelatina d'argento su carta fotografica con annotazioni calligrafiche a inchiostro (versi della poesia *Saluterò di nuovo il sole* di Forugh Farrokhzad).

Note

[1] Farian Sabahi è ricercatrice senior in Storia contemporanea presso l'Università dell'Insubria. Laureata in Economia all'Università Bocconi e in Storia Orientale a Bologna, ha conseguito il Ph.D. in Storia presso la School of Oriental and African Studies di Londra con una tesi sull'Esercito del Sapere durante il regno di Muhammad Reza Pahlavi (1963-1979). I suoi ultimi libri sono *Alla corte dello scià* (2025), *Noi donne di Teheran* (2022), *Storia dello Yemen* (2021) e *Storia dell'Iran 1890-2020* (2020). È giornalista e collabora con il "Corriere della Sera", "il manifesto" e con la RAI. Nel 2019 il Museo d'Arte Orientale di Torino ha ospitato la sua mostra fotografica *Safar: vite appese a un filo, viaggio in un Medio Oriente che non esiste più (1997-2003)*, poi esposta a Parma capitale della cultura 2021. Come regista ha realizzato i cortometraggi *I bambini di Teheran* (2018) sui rifugiati polacchi in Iran durante la Seconda guerra mondiale, *Out of place* (2009) e *Che ne facciamo di Teheran?* (2008).

[2] L'autrice ringrazia Domenico Ingenito, professore di letteratura persiana all'Università della California, Los Angeles (UCLA), e Giacomo Longhi, traduttore e dottorando a Roma Sapienza, per la peer review. Restano responsabilità dell'autrice eventuali errori, imprecisioni e omissioni.

[3] S. Secunda, *The Fractious Eye: On the Evil Eye of Menstruants in Zoroastrian Tradition*, in «Numen», CXI, 2014, 1, pp. 83-108; H.P. Mehta, *Iranian Ideas of Impurity—An Analysis of a Phase of Zoroastrian Religion*, in «Bulletin of the Deccan College Research Institute», VI, 1945, 3, p 151-155. M. Boyce, *A Persian Stronghold of Zoroastrianism Ethnographic records of a year spent with Zoroastrians of Sharif Abad Yazd*, Oxford 1977.

[4] Nel lessico islamico, la *sharia* (in arabo strada) è la "strada rivelata", e quindi la legge sacra, imposta da Dio. È interpretata dagli uomini e sviluppata dal diritto islamico a partire dalle sue fonti canoniche, che sono il Corano e la Sunna (la tradizione del profeta Maometto), ricorrendo a strumenti supplementari per quello che nelle fonti non è detto esplicitamente.

[5] *Il Corano*, a cura di A. Ventura, trad. di I. Zilio-Grandi, Milano 2010, p. 48.

[6] F. Sabahi, *Islam e diritti umani*, in *Enciclopedia Utet*, Torino 2006, pp. 799-800; *Eadem*, *Donne e Corano: storia di un rapporto ambiguo*, in «Kos», 6, 2007, pp. 59-67.

[7] In *Annali DiSUIT 2021-2023*, a cura di A. Casati–E.S. Storace, Milano 2024, pp. 197-203.

[8] Tra le prime, una fervida testimonianza è quella della regista Firouzeh Khosrovani che nel lungometraggio *Radiograph of a Family* del 2020 contrappone il padre laico alla madre musulmana praticante, seguace di 'Ali Shariati, l'ideologo della rivoluzione del 1979. Tra le seconde, si rimanda al mio saggio su Ashraf Dehqani, membro dei Fedayan-e Khalq: *Ašraf Dehqāni. Ritratto di una militante iraniana nella sinistra rivoluzionaria nei primi anni Settanta*, in «Afriche e Orienti», 2, 2022, https://www.aiepeditore.com/wp-content/uploads/2023/11/AO_2_2022_Sabahi.pdf.

[9] Conversazione con Baqer Moin presso la sede della BBC Persian a Londra, 1996.

[10] Sul tema: F. Sabahi, *Il diritto di voto alle donne in Iran*, in *Il voto alle donne. Una storia globale*, a cura di R. Baritono–V. Fiorino, Bologna 2025, pp. 149-171.

[11] S. Atta, *Iran witnessed increase in number of literate, educated women after Islamic Revolution*, in «Tehran Times», 27 June 2023. https://www.tehrantimes.com/news/486261/Iran-witnessed-increase-in-number-of-literate-educated-women#:~:text=Today%2C%20universities%20in%20Iran%20are,times%20since%20the%20Islamic%20Revolution. (consultato il 2 settembre 2024).

[12] La Banca Mondiale offre informazioni puntuali e aggiornate: https://liveprod.worldbank.org/en/economies/iran-islamic-rep.

[13] P. Tavahori, *Fact Check: The Islamic Republic Really Empowered Iranian Women*?, in «IranWire», 20 gennaio 2023, https://iranwire.com/en/fact-checking/112859-fact-check-the-islamic-republic-really-empowered-iranian-women/.

[14] Mentre nei paesi a maggioranza sunnita esistono forti tendenze iconoclaste, lo sciismo iraniano ha un atteggiamento molto aperto rispetto alle rappresentazioni visive di santi e profeti. S. Naef, *La questione dell'immagine nell'Islam*, Milano 2011, pp. 44-55. Sulle radici dell'iconoclastia M. Bettetini, *Contro le immagini*, Roma-Bari 2006. Sulla fotografia: *165 ans de photographie iranienne*, catalogo della mostra, Paris 2009, Paris 2009. Sulle illustrazioni: *IranArt. Mostra di illustratori iraniani*, a cura di A. Boozari, catalogo della mostra, Milano 2027, Milano 2017. Utile anche https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/I/bo45968782.html#:~:text=The%20Image%20Debate%20is%20a,the%20misunderstandings%20that%20have%20arise.

[15] Sul concetto di *Vatan*, "patria": M. Irving, *Vatan (homeland): A Rumination on Territoriality*, in *Different Samәs. New Perspectives in Contemporary Iranian Art*, a cura di H. Amirsadeghi, London 2009, pp. 38-47. Sulla diaspora cfr. nello stesso volume il saggio di A. Downey, *Diasporic Communities and Global Networks: The Contemporaneity of Iranian Art Today*, pp. 48-51.

[16] Sul velo cfr. il catalogo della mostra di Caraglio: *Il Velo tra mistero, seduzione, sensualità, potere e religione*, a cura di A. Busto, catalogo della mostra, Caraglio 2008, Cinisello Balsamo 2007.

[17] La morte ritorna spesso nelle opere di Parastou Forouhar, residente in Germania. Una sua serie dal titolo *Butterflies* vuole ricordare la morte cruenta dei genitori, accoltellati nella loro abitazione a Teheran. In persiano «farfalla» si dice *parvaneh* e la madre dell'artista si chiamava, appunto, Parvaneh. Quelle che sembrano farfalle racchiudono, in realtà, silhouette femminili.

[18] Sono stati pubblicati numerosi volumi sull'arte contemporanea in Iran. Spesso si tratta di cataloghi di mostre, come nel caso di *Iran diVerso: Black or White. Contemporary Iranian Artists 23 February 2010 – 10 April 2010,* catalogo della mostra*,* Torino 2010. In questi decenni vi è stata un'attenzione crescente per gli artisti iraniani. Ad occuparsene è stata anche Fabrica, il centro di ricerca sulla comunicazione fondato nel 1994 da Luciano Benetton e Oliviero Toscani alle porte di Treviso. Fabrica ha pubblicato *Iranian Living Room*, 2013.

[19] C. Polledri, *Un jeu de miroirs: la poésie persane et ses images. Entretien avec Leili Anvar*, in «Spirale. Iran: poésie / Image», 272, 2020, pp. 22-27.

[20] M. Hillman, *A lonely Woman: Forough Farrokhzad and her Poetry*, Washington D.C. 1987.

[21] F. Farrokhzad, *Io parlo dai confini della notte. Tutte le poesie*, a cura di D. Ingenito, Milano 2023, pp. 243.

[22] *Ivi*, pp. 7-8.

[23] *Ivi*, p. 7.

[24] «Sposare per poche ore» rende il termine persiano *sigheh*, ovvero la pratica sciita del matrimonio temporaneo.

[25] F. Farrokhzad, *Io parlo, cit.*, pp. 51-54.

[26] *Ivi*, p. 21.

[27] M. Ravera, *Forough Farrokhzad. La madre del cinema iraniano. Tra le più grandi poetesse persiane, sfidò l'ipocrisia della società del suo Paese*, in «*La Sinistra quotidiana*», 29 agosto 2017, https://www.lasinistraquotidiana.it/forough-farrokhzad-la-madre-del-cinema-iraniano/ (consultato il 2 settembre 2024).

[28] https://www.fruitmarket.co.uk/archive/shirin-neshat-turbulent-soliloquy/ (consultato il 9 settembre 2024).

[29] S. Parsipur, *Donne senza uomini*, trad. Anna Vanzan, Repubblica di San Marino 2000, p. 5.

[30] Ringrazio il collezionista torinese Alvise Chevallard per avermi prestato il catalogo della mostra realizzata da Franco Noire: S. Neshat, *Women of Allah*, catalogo della mostra, Torino 1997. Il catalogo riporta un'interessante prefazione dello studioso Hamid Dabashi.

[31] S. Neshat, *Woman of Allah*, *cit.*

[32] F. Milani, *Veil and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse 1992; L. P. Alishan, *Tahereh Saffarzadeh: From the Wasteland to the Imam*, in «Iranian Studies», XV, 1982, 1/4, p. 181-210.

[33] Scambio di e-mail con Shirin Neshat, 19 settembre 2024.

[34] Traduzione di D. Ingenito.

[35] Scambio di e-mail con Shirin Neshat, 14 settembre 2024.

[36] Farrokhzad, pp. 695-703.

[37] Scambio di e-mail con Shirin Neshat, 14 settembre 2024.

[38] F. Farrokhzad, *Io Parlo, cit.*, p. 647. Nel catalogo pubblicato da Marco Noire trova spazio la poesia di Farrokhzad dal titolo *Se fossi Dio*, ma Shirin Neshat nega di averla utilizzata nelle sue opere (scambio di e-mail 18-19 settembre 2024).

[39] H. Dabashi, *The Gun and the Gaze: Shirin Neshat's Photography* in S. Neshat, *Women of Allah*, 1997, s.p.

[40] Per l'Iraq al tempo di Saddam Hussein cfr. K. Makiya, *The Monument. Art and Vulgarity in Saddam Hussein's Iraq*, London 2003.

[41] P. Chelkowski–H. Dabashi, Staging *a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London 2000.

UNA DONNA TRA ARTE, POESIA E ANATOMIA: L'*ALPHABET OF BONES* DI JOYCE CUTLER-SHAW

Alena Grigorash[1]

Joyce Cutler-Shaw's art, renowned for illustrated alphabets framed by American third-wave feminism, is distinguished by the creation of tactile artist's books devoted to nonconformist bodity. Among her works, *Alphabet of Bones* stands out as a singular code pairing the alphabet with the imprints of bird feet.

Fascinated by bio art and medical X-rays, as well as by the themes of the body and death, Cutler-Shaw regarded her texts as a unique form of visual dance. The apparent simplicity of her calligraphic technique, the modesty of the materials employed, and the archaic, hieroglyphic quality of her images constitute a form of emancipation from conventional illustrated alphabets. Within her work, women are reinterpreted through anatomical and medical lenses, opposing objectified images of female sexuality.

Cutler-Shaw's post-humanist focus on the skeleton and her creation of a new iconography of bones articulate an alternative aesthetic of the human figure that transcends conventional notions of gender.

Keywords: Illustrated alphabet, Posthumanism, Bio art, Third-wave feminism.

Per comprendere la bellezza e la particolarità dell'alfabeto di Joyce Cutler-Shaw, dobbiamo guardare alla sua genesi. Non entreremo qui troppo nel merito della «rivoluzione di Gutenberg» ben studiata da Marshall McLuhan[2]. Si evidenzia comunque che lo sviluppo della stampa ha avuto una significativa influenza nell'educazione femminile, grazie alla diffusione e alla miniaturizzazione dei libri, in primo luogo della Bibbia, in un formato facilmente trasportabile e molto più economico. In tale contesto furono realizzati, fra l'altro, da Holbein e da altri, alfabeti moralizzanti della morte con scheletri e rappresentazioni di vizi[3].

All'epoca, tra il pubblico degli alfabeti, comunque, le donne sono marginali rispetto sia agli uomini che ai bambini[4]. I bambini giocano e apprendono, viene loro insegnato a leggere e ricordare i modelli di di-

verse professioni nel contesto della moralità[5]. Nelle famiglie benestanti e nell'istruzione domiciliare, la madre controlla questo processo[6].

Gli alfabeti destinati ai bambini, ma letti dagli adulti riflettono il mondo dei primi e gli stereotipi su donne e uomini[7]. Per gli uomini vi sono riferimenti allo sport, alla politica, alla guerra e perfino al sesso. Per le donne, il modello da seguire è guardare il mondo attraverso gli occhi di una casalinga o di una tata. A volte, tuttavia, una figura femminile, per esempio la Regina Vittoria di Inghilterra, viene presentata come personaggio divertente in alfabeti politici.[8]

Fino alla fine del XIX secolo, comunque, solo una donna della borghesia o della nobiltà poteva permettersi una buona istruzione. Secondo Veblen, le donne hanno diritto al tempo libero[9], che deve essere utilizzato in qualche modo. Nei salotti dell'Ottocento si riuniscono e ricamano. Ciò genera anche una nuova tipologia di alfabeti illustrati, gli album per le iniziali a punto croce, disposti in ordine alfabetico. La visione conservatrice della donna dedicata a chiesa, casa e famiglia, o, in lingua tedesca, donna delle tre K – *Küche, Kirche, Kinder* (cucina, chiesa, bambini) – dura fino alla metà del XX secolo[10].

In tale lasso di tempo, in particolare nella prima metà del Novecento, vi sono state artiste in Europa e in America che hanno cercato di affrancarsi dall'immagine della donna tradizionale, "amazzoni" d'avanguardia nell'Unione Sovietica. La società maschile, tuttavia, non ha dato loro molto spazio. La stessa analisi della formazione femminile alla Bauhaus mostra che le donne sono incoraggiate a dedicarsi alle arti decorative[11]. Anni Albers, moglie del pittore e designer Josef, studia alla Bauhaus e poi continua a realizzare tappeti e gioielli negli Stati Uniti d'America. Sonia Terk Delaunay, moglie del pittore francese Robert, disegna tessuti per abiti, borse e automobili.

Il Dada riesce a distruggere un po' di più il *cliché*. L'anarchismo e il rifiuto dell'arte borghese permettono ad Anna Heche di criticare i modelli di ruolo delle donne in Svizzera e Germania. Si rivolge al collage e all'estetica del brutto, ma l'attenzione resta anche sul mondo intimo del corpo femminile[12].

Solo negli anni Cinquanta, Louise Bourgeois riesce a staccarsi dall'immagine della madre iperprotettiva americana. La scultrice, esponendo per la prima volta le sue opere in un museo statale a fianco di quelle dei colleghi uomini, alimentò un'ondata di desiderio nelle altre donne artiste, che ambivano ad essere parimenti presenti alla mostra. Nelle

sue opere Bourgeois decostruisce il corpo maschile e quello femminile, continuando la tradizione del Dada e del Surrealismo.

Il metodo del collage Dada sarà continuato da artiste americane, a cui si ispirano autrici dell'epoca contemporanea fino alle *Pussy Riot*. Ad esempio, nel capolavoro di *culture jamming* delle Guerrilla Girls del 2012, vi è un manifesto con *La grande odalisca* di Ingres (1814) con la testa di gorilla e la domanda: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* È in questo contesto che si colloca il femminismo individuale di Joyce Cutler-Shaw (1932-2018).

Artista statunitense, Cutler-Shaw è morta prima del culmine della pandemia di Covid-19. L'apparente mancanza di eredi comporta importanti problemi di ricerca sulla sua produzione[13]. Ha lavorato come artista indipendente e negli anni Settanta ha partecipato a un progetto dell'UNESCO per la conservazione dell'acqua sulla Terra. Dagli anni Ottanta ha insegnato in varie università della California e dal 1992 è stata *visiting scholar* permanente presso la San Diego Medical School[14]. Cutler-Shaw può essere definita un'artista del libro, poiché i suoi soggetti riguardano principalmente carta e strumenti per scrivere, anche testi poetici.

Come i modernisti, si rivolge al collage come mezzo di liberazione dagli stereotipi. Coprendosi il volto di radiografie, fotografie e disegni di parti del corpo umano, ci mostra che l'uomo oggi è un individuo non solo all'esterno, ma anche all'interno, nella sua anatomia, ma nell'anatomia di ciascun individuo il cranio maschile non si distingue nell'immagine da quello femminile, così come il cervello. Questo tipo di rappresentazione vuole quindi essere una forma di critica ai *cliché* sul genere[15].

Il suo lavoro è tattile. Le sue opere hanno bisogno di essere toccate, girate, trasportate. Come creatrice di libri, realizza vari origami di carta e lavora abilmente con i materiali, ricoprendoli di poesia dedicata alla filosofia della vita e del corpo. Ad esempio, una scatola di carta manoscritta dall'artista, all'interno della quale si trova un oggetto non funzionale, che ricorda allo stesso tempo una piuma e un'ala di colomba, nonché un leporello "messaggero". L'immagine di quest'opera, intitolata *Wingtrace/the sign of its track*, è stata scelta dall'artista per la mostra del 1988 *From the Odyssey of the messenger* per la National Academy of Science a Washington.

I suoi disegni della serie *The Slow Death of Rose* (1988) ricordano Egon Schiele e Lucian Freud, ma qui non c'è narcisismo o volontà di

deturpazione. Il corpo che vediamo, per la sua stessa forma, può essere interpretato come femminile. L'artista disegna solo anziane gambe femminili in ciabatte, combinando varie pose in un disegno. Si tratta di arti molto espressivi, gli uni vicini agli altri, che evocano gambe di donne in posa in piedi secondo *l'etiquette* europea. Oppure l'immagine mostra la lenta transizione dallo stato umano a quello vegetativo e infine alla morte. In *The Slow death of Rose,* Joyce propone una modulazione delle pose in forma di ventaglio. E questa non è affatto un'immagine della donna come oggetto del desiderio, criticata dalle *Guerrilla Girls* e da altri artisti. L'opera solleva questioni generali sulla bioetica e sull'esistenza espresse dal disegno di un'anziana donna addormentata. Come l'artista ha avuto modo di raccontare, la nascita della serie fu determinata dalla sorpresa scioccante avuta quando, come *visiting scholar* presso un istituto medico, ha osservato quanto battaglia tra la vita e la morte alterasse il corpo umano nel modo più improvviso possibile[16].

In altri disegni dell'artista che mostrano scheletri umani e zampe di uccelli non notiamo il genere, ma la forma pura, la pura verità, un'allegoria della morte. Essi stessi sembrano radiografie e diagrammi scheletrici provenienti da una facoltà di medicina. Questa è bio-arte che prende in prestito le angolature barocche e l'espressività dei gesti espressionisti. Ad esempio, l'artista raffigura uno scheletro da una prospettiva dal basso verso l'alto, come nelle opere su tela, e quindi le ossa del piede diventano difficili da distinguere da quelle delle zampe degli uccelli. Vi sono anche nelle sue opere motivi più banali, come i baci, gli abbracci di due scheletri di profilo, dove senza una conoscenza particolare non è chiaro quale sesso appartenga a chi.

Nell'*Alfabeto delle Ossa* (figg. 1-2), che Joyce crea nel 1987, basandosi su un precedente progetto su Ulisse, che contiene dialoghi tra lei, lui e la memoria, l'autrice scrive il suo manifesto, il suo atteggiamento nei confronti della vita e della morte, esprimendo la propria missione. Si tratta di un libro che diventa un oggetto portatile con all'interno delle poesie.

Per la comunicazione del suo manifesto, l'artista crea una corrispondenza fra ogni lettera e le diverse rappresentazioni di zampe di volatili, dietro le quali vi sono una descrizione poetica e un'associazione con un uccello. Potrebbe essere un corvo, un'anatra, un gufo e altri esemplari, a costituire 26 lettere analoghe a quelle dell'alfabe-

to inglese, e un colombo (Columba livia). Utilizzando questo nuovo linguaggio visivo, Cutler-Shaw gioca sia con il significato, sia con la psicologia della percezione. Consideriamo una danza visiva realizzata nell'estetica dell'archeologia del corpo. Ossa di uccelli. Animali che le ispirano per la loro bellezza e libertà la stessa ammirazione di Leonardo, che osservava il loro volo e lasciava appunti nei suoi manoscritti.

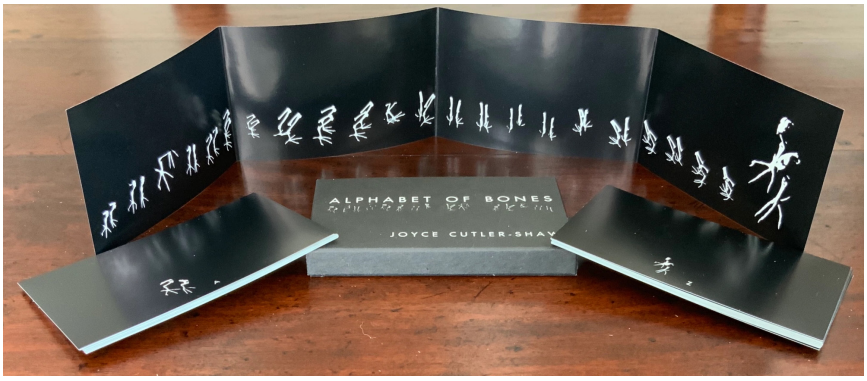


Fig. 1: Joyce Cutler-Shaw, *Alphabet of Bones*, 1987, Verlag Kretschmer e Grossman, Monaco di Baviera, edizione di 700 esemplari.

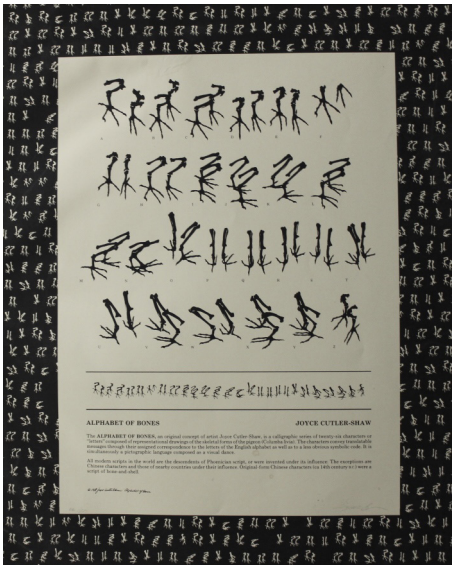


Fig. 2: Joyce Cutler-Shaw, *Alphabet of Bones*, 1988, manifesto su cartone bianco, firmato nella lastra di stampa.

Avendo creato un alfabeto dalle ossa, Cutler-Shaw lo utilizza attivamente nei suoi libri, e lo fa digitalizzare in vettori per essere usato nella comunicazione virtuale. Tenendo presenti le metafore del mondo degli uccelli, crea così un nuovo stile tipografico, una sorta di neolingua. Con il suo alfabeto, l'artista compone libri a fisarmonica, testi continui nel nuovo idioma, poesie. Rivolgendosi alla bioarte e alla poesia, Cutler-Shaw sviluppa la creatività evitando la specificità di genere.

Naturalmente, i suoi testi in alfabeto osseo sono una sorta di pittografia e ricordano la calligrafia, come nella copertina del volume *Library Quartet* (2003) con le parole in inglese *ABC of Bones*. Del resto, l'artista non solo aveva partecipato a numerose Biennali Cinesi della Calligrafia a Pechino, ma aveva anche consultato l'artista Feng Mingyi sulla calligrafia cinese. Le sue impressioni sulla genesi della scrittura sono pubblicate come manifesto per il suo *Alphabet of Bones*:

> All modern scripts in the world are the descendants of the Phoenician script or were invented under its influence: The expectations are Chinese characters, and those of nearby countries under their influence. Original form Chinese-characters (ca. 14 century B.C.) were a script of bone-and-shell[17].

D'altra parte, ossa e scheletri ricordano la morte, e il suo mini alfabeto, che si sviluppa come una fisarmonica, così come numerose immagini di scheletri, ricordano i libri della morte dell'antico Egitto, che erano realizzati sotto forma di lunghi rotoli orizzontali nel Nuovo Regno.

Alla fine, la sua arte è una sorta di esperimento di una nuova forma espressiva con un'estetica dell'archeologia del corpo[18]. La morte eguaglia tutti, cancella i generi e talvolta anche la differenza non solo tra un uomo e una donna, ma anche tra le mani di una persona e le zampe di un uccello, che si arricciano nel momento della fine della vita.

Nelle opere degli anni Novanta e fino alla sua morte nel 2018, prosegue a decostruire il corpo visto come oggetto dell'attenzione medica, non del desiderio sessuale, e continua allo stesso tempo anche a interessarsi del volo degli uccelli tra le foglie degli alberi[19]. Joyce Cutler-Shaw ne rivela l'essenza umana oltre il genere, crea un un nuovo linguaggio visivo tra natura e uomo. Confrontando questi disegni di ossa di uccelli e mani di donne con la mano dell'artista, in cui giace una matita per disegnare, si può infatti convenire che ella diventi un

medium e un messaggero, lasciando all'osservatore l'opportunità di confrontare e collegare queste immagini visive con la poesia, la vita e la morte come allegorie del tempo.

I *cliché* sui bambini, sui lavori domestici e sul ricamo stanno scomparendo. Concludiamo con i versi dell'alfabeto di Joyce:

> In this calligraphy
> this alphabet of bones
> is there some sign – any sign at all
> that we are in transition still
> from mammal to human – you and I[20].

Note

[1] Alena Grigorash, PhD in Storia dell'Arte e linguista, è professore associato presso le università MPGU e HSE di Mosca, Unitre Milano. Svolge insegnamenti universitari di storia dell'arte, *art management* e *industrie creative*. Suoi principali temi di ricerca sono la sintesi delle arti dagli esperimenti dell'art nouveau alla performance artistica contemporanea, gli studi sul colore, gli alfabeti illustrati per adulti. È membro della sezione italiana di AIC, FAI e ICOM.

[2] Per maggiori dettagli: M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962.

[3] *L'Alfabeto della Morte* di Hans Holbein è solo un esempio di un'iconografia più ampia della *Danza della Morte*, che fu codificata in vari modi nel tardo Medioevo mediante raffigurazioni di rappresentanti delle classi sociali dal contadino al re, sia nei libri che negli affreschi e nelle vetrate istoriate. Per maggiori dettagli, link: https://www.google.it/books/edition/L_alfabeto_della_morte_di_Hans_Holbein/0jQtAAAAYAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=L%27alfabeto+della+morte+di+Hans+Holbein:+attorniato&printsec=frontcover (consultato il 30/08/2024).

[4] Si può, tra le altre cose, avere ulteriori informazioni sui problemi della didattica femminile nella pubblicazione in più volumi sulle donne, così come nei primi capitoli del libro C. Criado Perez, *Donne invisibili*, New York 2021. Si sottolinea anche che questo problema nel contesto del "diritto" si riflette nel testo di M. Beard, *Women and Power*, London 2017. Parlando con una generalizzazione molto ampia, quindi nell'era preindustriale. In quest'epoca, in Europa la buona istruzione domestica fu impartita principalmente in famiglie ricche.

[5] Alcuni dei primi alfabeti ad essere stampati ripetutamente su un torchio, nel XV secolo, usavano l'etica come esempio in un contesto teologico, risalendo alla scolastica monastica.

[6] Se si considera la Storia moderna in generale, e l'Illuminismo in particolare, spesso si incontra la forte influenza dei genitori, principalmente delle madri. Nel-

la stessa Russia appare l'Istituto delle fanciulle riconoscenti. Il patrocinio delle donne nei salotti letterari e nelle cene private con bohémien ha aiutato sia lo sviluppo della cultura che la sua influenza sull'istruzione.

[7] Un ampio *corpus* di alfabeti stampati ampiamente utilizzati risale al XIX secolo. La sua influenza sulla rappresentazione del mondo dei bambini si estenderà fino all'inizio del XX secolo, come ad esempio nell'alfabeto con giochi per bambini del 1913-14 di Elisabeth Boehm.

[8] Si considera a titolo esemplificativo la satira politica in O. Herford, *An Alphabet of Celebrities*, Boston 1899, p. 40 con la regina Vittoria inglese. Spesso gli alfabeti del mondo coloniale contengono stereotipi razzisti. Così, in *ABC des deux mondes* (Paris 1900 ca.), contadine europee lavano i panni in riva al fiume e un ragazzo nero porta un casco di banane, in un foglio dedicato alle lettere I (Italia) e J (Giamaica).

[9] Per maggiori dettagli: T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, New York 1899, https://gutenberg.org/cache/epub/833/pg833-images.html (consultato il 30/08/2024). Certo, Simone de Beauvoir ha scritto del lavoro infinito delle donne che divora il tempo libero nel suo *opus magnum Il secondo sesso*, Paris 1949. E, infine, nel libro di T. Wentworth Higgins, *Donne e l'alfabeto: una serie di saggi*, Boston 1900. Il primo articolo è dedicato alla questione, se le donne debbano imparare l'alfabeto. Per maggiori dettagli: https://www.loc.gov/item/04015627/ (consultato il 30/08/2024).

[10] Nelle aste è ancora possibile trovare una scatola da cucito degli anni Trenta con il libro *ABC del cucito per il ricamo di monogrammi*. Questo modello risale a numerosi alfabeti da cucito pubblicati nel XIX secolo in Europa e Russia.

[11] Vedere per maggiori dettagli: A. Baumhoff, *A gendered World of Bauhaus*, Frankfurt/Main 2001.

[12] Naturalmente non solo lei, ma anche Meret Oppenheim riflette sul tema del corpo. E in Francia, il Surrealismo e la corporeità femminile vengono esplorati dall'artista *art brut* Jane Ruffié, caduta sotto l'influenza dell'occulto durante la Seconda guerra mondiale.

[13] Non vi sono molte informazioni su di lei, il suo sito web personale non è accessibile. Di grande valore sono quindi gli archivi digitali delle mostre nelle biblioteche, dei siti di aste elettroniche e degli articoli scientifici dell'artista stessa.

[14] https://today.ucsd.edu/story/uc_san_diego_alumna_joyce_cutler_shaw_honored_for_major_contributions2 (consultato il 30/08/2024).

[15] Ad esempio, ha una testa con un caschetto, sulla quale al posto del viso c'è un collage con radiografie o un modello anatomico. Ricorda un po' le annotazioni del diario di Frida Kahlo, ma qui fondamentalmente non c'è intimità. Per maggiori dettagli: https://www.ljathenaeum.org/exhibitions-archive/2003-joyce-cutler-shaw (consultato il 30/08/2024).

[16] È interessante notare che disegna senza alcun *site specific*, solo un cuscino e una coperta, uno schizzo di un pigiama. Studi di etica medica dimostrano che

oggi la maggior parte degli americani muore in ospedale e il desiderio più grande prima della morte è spesso l'opposto: morire a casa. H. Warraich, *Modern Death: How Medicine Changed the End of Life*, New York 2024.

17 Per maggiori dettagli: https://collections.centerforbookarts.org/Detail/objects/5917.

18 Nel libro J. Cutler-Shaw, *Three Cages*, New York 1993 (https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2016/03/15/three-cages-by-joyce-cutler-shaw/, consultato il 30/08/2024) si vede non solo un riferimento al compositore John Cage e ai suoi giochi concettuali di mutismo e inazione (scheletri che si coprono la bocca a vicenda), ma anche un motivo per pensare al reticolo nel saggio di Linda Krauss come un concetto trasversale, illusorio, come forma di libertà e chiusura come forma. E il significato delle iscrizioni su un oggetto d'arte triangolare: l'origami.

19 È interessante confrontare il suo disegno lineare e i giochi di macchie d'ombra con il principio di lavoro delle ultime sculture e disegni di Giacometti, la sua "rimozione della carne", l'effetto del regno delle ombre. Vedere per maggiori dettagli: https://www.ljathenaeum.org/exhibitions-archive/2003-joyce-cutler-shaw (consultato il 30/08/2024).

20 Cit. da: https://books-on-books.com/2019/09/05/books-on-books-collection-joyce-cutler-shaw/ (consultato il 30/08/2024).

L'AUTODETERMINAZIONE STORICO-ARTISTICA DELLE LETTERE ALFABETICHE E NUOVE NARRAZIONI CONTEMPORANEE

Simona La Neve[1]

The visual dimension of self-realisation in art history is examined as a critical response to mechanisms of individual control. This dynamic can be traced in both the avant-garde and neo-avant-garde movements, where the rewriting of linguistic codes functioned as a cultural refusal of oppression.
Drawing on feminist theory (Irigaray), the concept of symbolic violence (Bourdieu), and the 'infrapolitics' of the subaltern (Scott), this essay positions the visual form of the alphabetical letter as a pivotal device for rethinking the condition of the subordinate subject.
Through a series of case studies—ranging from nineteenth-century diaries to the verbo-visual experiments of the 1970s (Bentivoglio, Binga, Blank, Rosler)—the analysis highlights the intertwining of body and word in strategies of resistance and self-determination.
Finally, the paper engages with contemporary debates on inclusive writing and the political role of museums as sites of cultural justice, demonstrating how typographic and visual codes continue to function as tools of dissent, accessibility, and social participation.

Keywords: Alphabet, Deculturalization, Feminism, Visual culture, Visual poetry.

Introduzione

«Ma se l'"oggetto" si mettesse a parlare? Intendiamo anche: a "vedere" ecc. A quale disgregazione del "soggetto" assisteremmo?»[2]. Era il 1975 quando la filosofa Luce Irigaray portava sul piano della critica femminista il potere della parola. Esso è inteso come atto primario di liberazione identitaria. È uno dei punti su cui il pensiero femminista ritorna in modo provocatorio dagli anni dei diritti civili della prima ondata fino a oggi, con tutta la sua aspra critica al soggetto

femminile come univoco. Possiamo però dire, in realtà, che c'è sempre stata una relazione tra lingua e gruppi subordinati a vario titolo. Posto poi che il comando del dominatore è interiorizzato tanto da produrne obbedienza granitica[3], la *creazione* delle più variegate condizioni di subordinazione produce sempre un atto privato o pubblico di risposta. In entrambi i casi si tratta di un motore di forza sovversiva seppur talvolta indiretta, proprio come nel processo di combinazione, ad esempio, della lingua creola. In merito, nelle ricerche dell'antropologo e politologo James Scott si parla di "infrapolitica" riferita ai secoli del periodo coloniale che abbiamo alle spalle. È la «risposta di basso profilo» nelle tipologie di comportamenti codificati tra dominati e dominatori[4].

Se consideriamo inoltre gli studi di Pierre Bourdieu in cui si individuano in particolare due fondamentali forme di "violenza simbolica" – la dominazione linguistica e la dominazione maschile –, emergono ulteriori questioni utili ai fini di questo saggio.

Esistono delle risposte "di basso profilo" sul controllo della lingua, definita da secoli di patriarcato? E che ruolo hanno nella società oggi? In termini prettamente contemporanei, le componenti tipografiche di un testo (lettera alfabetica, simboli e punteggiatura) sono dispositivi politici, oltre che settori di indagine linguistica e storico-artistica. Secondo questa linea di ricerca difatti e, come mostreremo in seguito, alcune pagine autonome dell'arte verbovisiva sono al contempo una forma di risposta e "protodeterminazione" del sé, oltre che potenzialità di tradurre un gesto in un baluardo per atti di resistenza. È un ricorso all'estetica di "ri-scrittura" dei codici linguistici, intesa come rifiuto dell'istituzione fondata dalla cultura patriarcale. L'approccio visivo della lettera-immagine è perciò anche un preciso dispositivo utile ad attivare un ripensamento dei saperi della società e dei ruoli del potere nella storia. Si tratta di un cortocircuito culturale esito di una ricerca documentaria che in qualche modo differisce da alcune proposte attuali di uso attivista di segni e simboli, o asterischi che promettono inclusione cambiando le desinenze, in termini puramente linguistici e dai fini provocatori. Entrambe le azioni, se non sono strumentali alla sola capitalizzazione, sono comunque capaci di contribuire al dibattito pubblico in termini di accessibilità, divario di genere e diritti civili. Quali i limiti e quali le occasioni, durante uno dei periodi di riprogrammazione di maggior rilievo, della storia delle collezioni[5]?

Sul corpo-parola: primarie espressioni artistiche in termini scritturali

Il legame "al femminile" corpo-parola emerge come fenomeno evidente già a partire da fine Ottocento. Nel periodo in cui la scrittura non è più un atto velleitario per poche, il diario è ad esempio non solo uno strumento di narrazione di viaggi e scoperte, ma è più spesso metodo di raccolta verso il sé. In una lettera di Emily Dickinson dell'estate 1877 si legge: «Cara amica, Le mando un fiore dal mio giardino – anche se morirà nel raggiungerla, lei saprà che viveva, quando lasciò la mia mano[6]». L'atto di oggettualizzare si tramanda di madre in figlia, da inizio Novecento. Ci sono perciò fiori, ciocche di capelli, ma anche ceralacche, biglietti, fotografie o ritagli di libri, che nella loro composizione vengono codificati con il ruolo di anticipatori del *verbocollage* dadaista[7]. Nel diario della futurista Marietta Angelini, probabilmente non destinato alla stampa, si trovano alcune tavole parolibere. Il suo *La camera d'amore senza fili* (1913) è un collage di carta con oggetti come spille, nastri e fili in cui l'artista mostra brevi scritture (fig. 1). Tra queste, a raccontare il sodalizio tra corpo, parola e lettera alfabetica, vi è un evidente capolettera "P" come significato iconico, forse dell'iniziale che è invece trascritta con il suo equivalente "+" (+++ calore; +++ amore; +++ sudore; +++ pallore; +++ stanchezza; +++ raucedine; +++ fame; +++ sete; +++ sonno). E se in questo lavoro il corpo trionfa sulla scrittura, ci sono poi le tavole parolibere di Emma Marpillero, Irma Valeria, le molte pratiche alfabetiche di danza (fig. 2) o i testi di saggistica come quello di Maria Goretti. Nel suo testo *La mia Aeropoesia* (1941) il carattere alfabetico è trascritto in ogni capoverso tramite la lettera "A" [8].

Forme "parascrittorie" negli anni Sessanta e Settanta

A metà anni Sessanta ai concetti più espressamente legati al buonsenso dell'inclusione femminile, si fa rientrare il pensiero della differenza. Questa è intesa come un capovolgimento della prospettiva dello sguardo sull'altro. «Tutto il mondo dovrà cambiare, perché io possa esservi inclusa[9]». Si tratta di associare all'alternativa dell'ordine patriarcale la necessità, innanzitutto, d'individuare dei luoghi in cui situarsi. Sono i gruppi di autocoscienza. In particolare, in Italia tra altri gruppi, oltre alla giornalista attivista Elvira Banotti, Carla Lonzi è critica d'arte e promotrice del posizionamento politico delle donne del

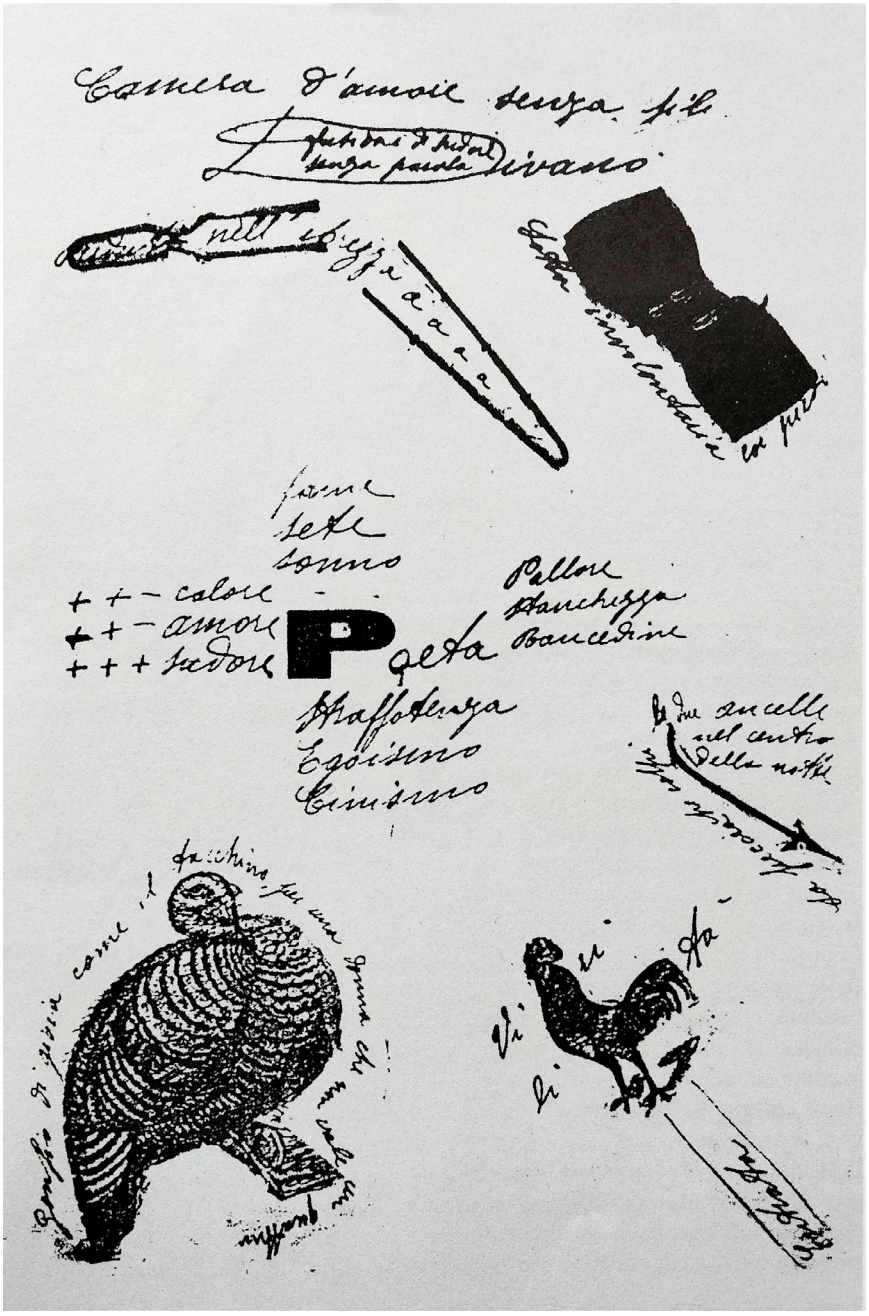


Fig. 1: Marietta Angelini, *Camera d'amore senza fili*, 1913, scrittura, collage di carta e oggetti (spille, nastro, fili) su carta, cm 51 x 21.



Fig. 2: Milca Mayerova, Karel Teige, *Abeceda*, 1926, poema di Vitezslav Nezval, documentazione performance.

gruppo Rivolta Femminile. Altra fondatrice è poi l'artista Carla Accardi, insegnante la cui esperienza didattica le permette di portare nel dibattito femminista anche la necessità di un ripensamento del sistema istruzione e dei saperi della società. Negli stessi anni in cui si assiste alle nuove forme di comunicazione di massa e alle teorie del post strutturalismo, Anna Oberto propone dei seminari come artista e poetessa visuale, in quanto anche fondatrice di riviste di ricerca interlinguistica. Il tema è quello della liberazione della donna tramite una "nuova scrittura femminile calligrafica", opposta a quella a macchina, intesa come istituzionale e maschile. Come scriveva la critica d'arte Lea Vergine in "Bolaffi Arte", di nuovo c'è proprio una «volontà di separatezza nel fare cultura[10]». Il discorso diviene perciò più complesso. Non si tratta d'individuare un'arte femminile; questo è il punto cardine reiterato più volte nelle operazioni provocatorie degli anni Settanta, così come non esiste una scrittura o un'arte delle donne. La poetessa e saggista Adrienne Rich definisce la necessità di auto-individuarsi con questo bisogno di «dare alla luce se stessa[11]». L'artista Agnes Denes, in un'intervista per il giornale "Data Arte", dichiarava: «Non c'è sesso in arte, non credo all'arte specifica delle donne. L'arte femminista è arte politica[12]». In questa specificità che tende a sovvertire i paradigmi, s'inserisce piuttosto la pratica del "separarsi" e la diffusione di mostre per sole donne, senza la necessità di confrontarsi con l'altro sesso[13]. Una delle prime esposizioni italiane di sole artiste donne o, comunque, la prima sdoganata come tale, è la rassegna Esposizione internazionale operatrici visuali curata da Mirella Bentivoglio. Il testo per quest'occasione è assegnato all'artista Anna Oberto e ha un timbro politico: si riferirà alla parola "censimento" per descrivere quell'imbarazzo di una realtà culturale di per sé discriminante. Nell'interesse più generale di quegli anni alle questioni del linguaggio, si trova, anche e soprattutto nelle mostre per sole donne, un'attenzione specifica alla lettera alfabetica come

matrice, avvicinamento visivo alla parola, forma parascrittoria di autocoscienza. Si segnala fin da subito che il ricorso a queste forme è potenzialmente capace di allontanarsi dall'approccio a un'esistenza con modalità certe e garantite, tipiche del pensiero autocelebrativo figlio del patriarcato. Si amplifica viceversa qui una sperimentazione "iniziatica" al discorso dell'arte. Vediamo alcuni casi. Patrizia Vicinelli, artista attiva negli anni Settanta e Ottanta, dichiara come la sua ricerca sia «limitata dalla mancata invenzione di tutti gli strumenti necessari [poiché] mira a provocare più l'inizio che il fine del discorso poetico[14]». Un inizio, questo, che è già simbolicamente, se vogliamo, nel significato della parola "alfabeto" come unione delle prime due lettere "alfa" e "beta" e, utilizzate nella storia artistica infinite volte per il suo carattere archetipico. Mirella Bentivoglio, artista e curatrice della verbovisualità, razionalizza quella che lei chiama una certa «predilezione delle donne» di modellare queste «lettere alfabetiche isolate, staccate[15]». Nella sua carriera di mediatrice organizza quelle che lei stessa definisce «mostre ghetto». Molto nota è la mostra da lei curata, *Materializzazione del linguaggio*[16], alla Biennale di Venezia del 1978. La risposta delle artiste in questa mostra è evidente, eclatante. Le lettere alfabetiche sono strumento visivo di autoaffermazione. Le artiste accedono a esse con modalità differenti: dai fili intessuti a tracciare codici, alle opere stampate in ricerche grafiche, in un recupero della produzione femminile come «minime unità di misura della scrittura». La disgrafia parziale e incerta, a evocare un certo tono naïf dell'alfabeto, viene utilizzata da Lucia Marcucci in alcuni lavori, dove sviluppa la sua radicale presa di posizione.[17] È il lavoro *Aa Bb Cc* (1977) a richiamare dal titolo una perfetta rima baciata nella classica struttura di versi tra loro contigui, e che ricompone poi con un'estetica sgraziata. Alcuni lavori di Giulia Niccolai poi evocano un certo tono fanciullesco, proprio di chi produce l'insegnamento dei codici calligrafici nell'alfabetizzazione infantile. Il lavoro del 1975 e dal titolo *Omaggio a Rimbaud* traduce le vocalità delle lettere "o" "i" "a" e infine "d" (fig. 3). Il suo intervento a pastelli colorati, fuori e dentro i bordi delle vocali e consonanti, richiama una giocosità che spesso ha riguardato l'artista nei suoi dispositivi di concatenamenti semiotici. Invero le artiste italiane a cui riferirci per studiare queste peculiarità sono ancora molte: si pensi al noto alfabetiere tradotto in corpo di Tomaso Binga, pseudonimo maschile di Bianca Pucciarelli Menna.

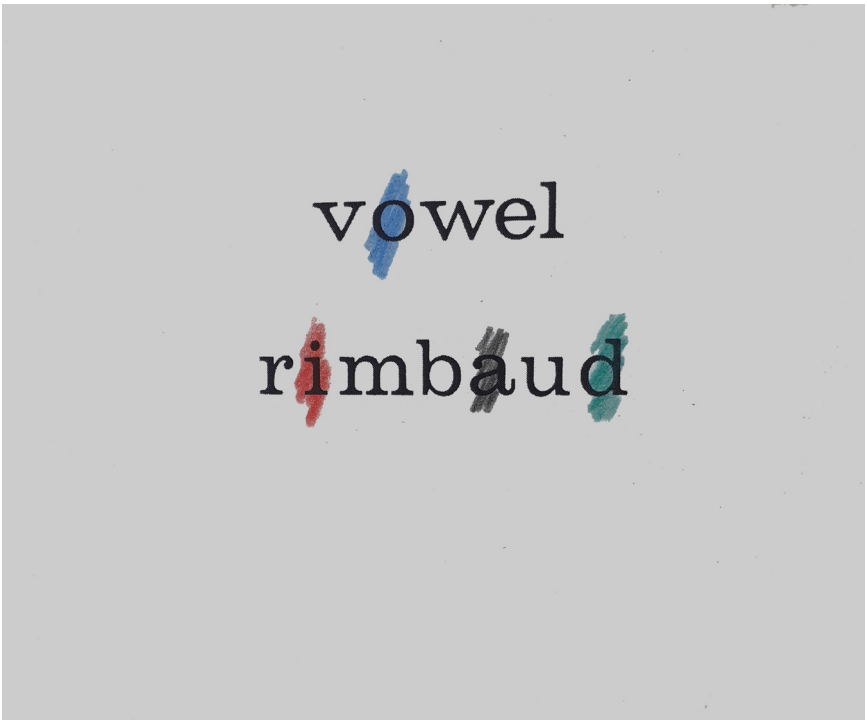


Fig. 3: Giulia Niccolai, *Vowel Rimbaud*, 1974, stampa e intervento con pastelli, tratto da *Poema & Oggetto*, libro-oggetto riedito nel 2014 in 400 copie numerate e con 14 oggetti incollati o cuciti, cm 17x21.

Negli stessi anni l'artista Annalisa Alloatti associava all'autoritratto di sé il titolo di un suo lavoro visivo che contemplava una lettera "A" in tutto lo spazio dell'opera.

Da questi iniziali casi studio si possono poi comprendere con maggiore analisi le proposte degli anni Sessanta e Settanta tracciando un legame archetipico tra corpo e parola. Negli anni poi in cui l'interesse per la grafia è evidente, si segnala, tra le altre, il ricorso a quelle lettere realizzate da Irma Blank con la ripetizione della ics ("X"). Se consideriamo il significato dei geroglifici egizi della "X" a cui l'artista si riferisce, e che significa "tessile", diventa solo apparente il legame con i nascenti modelli di computer.[18] Il *Libro alfa* di Mirella Bentivoglio realizzato con Maria Lai nel 1978 è inoltre un "oggetto d'arte" simbolico nella sua corporeità, se consideriamo che esso è fatto di pane e spago. È pensato per essere condivisibile con i commensa-

li: un contenitore che è anche contenuto, quell'inizio, quell'approdo simboleggiato da una lettera "A" incisa nel crepitio della superficie. Sarà ancora Bentivoglio, in seguito, a realizzare il progetto iniziale di Marietta Angelini, più materico rispetto all'ufficiale[19]. «Le parole "sangue che bolle", "carne di fuoco", "acciaio rovente" riferite alle suggestioni cromatiche del primo testo e alla persona di Marinetti suggeriscono [...] Tutto un bagaglio verbale legato a un'esperienza domestica», dichiara Mirella Bentivoglio che ne realizza un rifacimento[20]. È poi sempre lei, in un suo ambito scultoreo più personale, a istituire una definitiva volontà di mettere in discussione l'ordine verbovisivo canonico tramite la pietra. Usa «La "O" come lettera dell'alternativa, segno del tutto vuoto/tutto pieno, della regressione e della potenzialità[21]». Il ricorso a tali materie d'indagine è per molte artiste perlopiù rievocazione e messa in discussione del luogo della "casa" come l'uso della stoffa su cui la lettera può essere cucita, antico monogramma degli spazi domestici. Attraverso poi l'avventura di due artiste, mogli, madri, compagne, Milli Gandini e Mariuccia Secol che nel 1974 fondano il Gruppo Femminista "Immagine" si possono inserire molte delle azioni a cui ci possiamo riferire e che si fondano sulla riappropriazione della propria identità e condizione minoritaria. La polvere domestica di Milli Gandini viene preservata e tradotta in un altare sacro dell'evasione della scrittura, un tutt'altro da quel sé gerarchizzato come ente servile e sottomesso, tradotto nel gesto delle dita sulla polvere.

Il riferimento alla scrittura, anche quando questa non è praticata direttamente, è evidente anche con Martha Rosler che nel 1975 realizza una performance, *Semiotics of the Kitchen*, in cui interpreta il ruolo di una casalinga in grembiule e, inquadrata da una telecamera fissa, recita l'alfabeto dalla "A" alla "Z" mentre impugna canonici attrezzi per cucina. L'azione si trasforma in uno strumento di esalazione della frustrazione secolare delle donne, indicibile dalla parola e che diventa perciò parzialità, sguardi, respiri, alfabeti. A tutta questa sfera di pratiche prese in esame corrisponde quell'intimità ambigua che si radica nella dichiarazione definitiva: «il personale è politico[22]». E questo personale non può essere più bisbigliato. Lenora De Barros, studentessa di linguistica all'Università di São Paulo e che stabilisce la sua pratica artistica negli anni Settanta, usa il dorso della sua lingua per realizzare i suoi "poemi" urlati con il corpo (fig. 4). L'attenzione alla lettera in

quanto elemento matrice concreta è per lei una rievocazione e sperimentazione che proviene dai fratelli Augusto e Haroldo de Campos, con l'amico Décio Pignatari. Il gruppo che proponeva un'estetica di rottura rispondeva alla piena dittatura militare in Brasile. Il ricorso alla scrittura ideogrammatica si diffuse in termini di resistenza politica anche in Francia già dal 1940 e teorizzato da Isidore Isou con il Lettrismo e con il manifesto sulle arti visive, la musica e la letteratura, oltre che sul teatro e il cinema[23]. La lettrista Micheline Hachette è tra le più note ad aver realizzato uno spartito vocale di sole "O" e, ancor prima che se ne veda ombra in Italia, con la fonopoetica[24]. Dai diari ottocenteschi, al lettrismo fino alla poesia concreta e alle «mostre ghetto», si inizia a tratteggiare perciò l'evidenza della potenzialità di questi elementi testuali di rappresentare un seme di resistenza dalla carica creatrice.

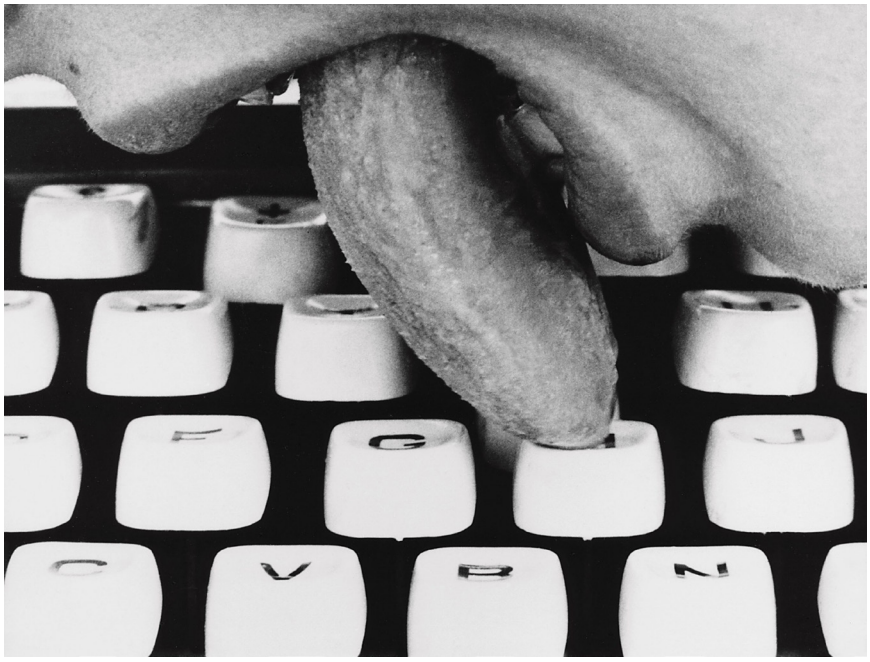


Fig. 4: Lenora De Barros, *Poem*, 1979, documentazione performance.

Dalla deculturalizzazione alla cultura delle desinenze, alcune mostre chiave

Nella scena statunitense – nei medesimi anni in cui la storia viene smossa dal movimento studentesco, da quello pacifista contro la guerra in Vietnam e da quello di contestazione e liberazione dei neri – i collettivi femministi afroamericani alfabetizzano la posizione delle donne nere nella storia. Alcune mostre poi portano apparentemente a confrontarsi con le tematiche più urgenti, tra cui quella del 1971 a New York, *Contemporary Black Artists*, al Whitney Museum. A guardar bene questa esposizione, si individua una struttura definita tramite lo sguardo bianco e senza rappresentanti neri tra i vari addetti intervenuti. Una sorta di potenziale ironia della non rappresentanza. Critici e teorici, militanti e collettivi come Art Workers' Coalition (AWC), Guerrilla Art Action Group (GAAG) e Women Artists in Revolution (WAR), di conseguenza devono agire con una critica dentro e fuori le istituzioni. «I musei non considerano l'arte del Terzo Mondo in quanto "Arte", ma come etnografia», scriveva come amara risposta Lucy Lippard[25].

Nella stessa manciata di anni in cui si fa ancora fatica a sradicare questi stereotipi, una mostra in particolare ci fa riflettere su questioni verbovisive che in questo saggio ci interessano particolarmente. È il 1971 quando viene presentata *Abstract Design in American Quilts* al Whitney dove s'inaugura una nuova forma d'arte e lettere alfabetiche cucite che si mescolano a trapunte più astratte. Fin da subito si segnala che gli organizzatori, pur costruendo una nuova area del mercato d'arte e progettando la nascita di documento sociale con specifiche identità visive, non prevede ancora una volta un'analisi autoriale accurata di tutte le opere esposte nel 1971[26]. Nonostante in seguito venga citato frettolosamente il concetto dietro alle trapunte, ossia quello figlio della cultura schiavista delle donne nere, anche questa mostra ha un timbro e una portata di natura etnografica. Una parte di questi oggetti conservava messaggi verbovisivi, frammenti liberatori della promessa di salvezza. È lì perciò, anche in oggetti come i *quilts*, che si trovavano presumibilmente azioni utili a preservare quel sé schiavizzato e umiliato. I *quilts* sono composti da alfabeti che, lettera per lettera, cuciono contenuti di preghiera, desiderio o incitazione. Solo in seguito saranno esposti negli Stati Uniti come elementi chiave di una riflessione postcoloniale. L'esposizione *Talking Quilts* ospitata

nel 2004 all'American Folk Art Museum, a cura di Stacy C. Hollander permette poi di far risalire la questione della marcatura dei tessuti, e cioè l'applicazione di lettere su stoffe, come abilità insegnata e probabile messaggio per codificare i percorsi verso la libertà. È quindi quantomeno simbolico che alla necessità di un ripensamento del soggetto – sotto la lente più sfaccettata della classe, del genere e della razza – corrisponda quella motivazione politica insita anche in molte delle rappresentazioni verbovisuali qui finora analizzate.

Le desinenze "mainstream", i rischi del padrone e il ruolo dei musei pubblici

La riflessione conseguente su quali siano poi oggi gli strumenti di decolonizzazione è ineluttabile. Si pensi all'uso, ad esempio, di nuovi codici linguistico-visivi nell'ambito della comunicazione e considerati come strumento di lotta anziché di sola provocazione. Le scelte stilistiche in nome dell'inclusione sono vagliate come ipotesi valida per siglare l'identità di molte parole. L'artista contemporanea Grada Kilomba, nel trovarsi a tradurre in italiano il suo libro *Memorie della piantagione* (2008), decide di utilizzare la *schwa* nelle desinenze. Questa scelta dimostra la volontà di avviare una radicale trasformazione dei contenuti espressi nel suo libro. Senza tale opzione linguistico-scritturale, dichiara, gli argomenti trattati sarebbero stati settari, in «un ordine neocoloniale che fa vivere il presente come se ci si trovasse nel passato[27]». Lo strumento così pare duplice e ciò è ancor più vero se prendiamo in considerazione sia l'evoluzione della pratica scrittoria, sia l'iconografia usata da Kilomba. Si tratta della potente immagine della schiava Escrava Anastacia che evoca il discorso delle donne nere schiave. Un gesto potente quello di Kilomba potente e che disegna una provocazione efficace, pur ponendosi accanto al recente mercato del *politically correct*. Anche la graficizzazione del dissenso femminista e *queer* può essere depotenziata nella sua coerenza di lotta, qualora alcune battaglie linguistiche si convertano in capitalizzazione. Il rischio in questi casi è poi quello di inviare un messaggio debole: liste di possibili desinenze come prodotti di consumo pari a un elenco di differenze mirate al cambiamento della lingua italiana. Esse sembrano accavallarsi, fondersi e reclutare, all'interno di un unico contesto discorsivo, persone appartenenti a gruppi diversi tra loro (di provenienza, ideologici, di genere, di preferenza sessuale

o alimentare o di appartenenza alle varie fisicità). Sembra così che si ricorra alla solita rappresentazione di un unico universale all'interno di un discorso o, di un altro e che quella rappresentazione valga sempre e comunque e rappresenti *tuttə*. Nuove verità granitiche come stendardi di autodeterminazione o, sostituzione di un padrone con un altro? Non è questo un passo che, senza le opportune forme di partecipazione mirate a progetti strutturati per la giustizia civile, ci porta indietro verso la sovversione dei principi di lotta, difficilmente conquistati e ancora da radicare?

Il meccanismo capitalista della produzione del "lavoro cognitivo" ci mostra come i fenomeni di sottocultura di lotta non siano parte di questi temi. Tutt'altro. Viene perciò da chiedersi se esista una reale risposta linguistico-testuale che eviti di farci rimanere intricati sul piano del capitale, senza generare uno o più scarti di genere, classe o razza.

Posto che fin dagli esordi della "presa di parola" dei subalterni si è veicolata una risposta strutturata su una ferma lotta di classe, la domanda da porci è se tali strumenti contemporanei di design scritturale sottendano o meno questa peculiarità. Ciò che secondo questo saggio pare utile preservare in termini di diritti civili, è ancora il luogo del museo inteso come spazio pubblico per tematiche di valorizzazione, divulgazione e partecipazione utili ad avviare forme di radicamento sociali con il territorio[28]. Pur non ignorando le missioni essenziali che da sempre caratterizzano il ruolo dei musei, nel 2022 la parola 'inclusivo' e quindi l'intenzione a essa connessa, è entrata nel circuito della definizione di 'museo' dalla comunità *dell'International Council of Museums* (ICOM)[29]. Cosa farcene di questa parola? Se esiste perciò l'intenzione di realizzare dei progetti utili al patrimonio collezionato con nuovi occhi, ipotizzando poi che la forchetta progettuale prevista dal PNRR Cultura possa allargarsi oltre il 2026, perché non farlo anche con lo scopo di contribuire al dibattito pubblico in termini di accessibilità, divario di genere e diritti civili? E se perlopiù tali attività sono pensate per le generazioni future, perché non partire da quelle attuali? Le nuove generazioni utilizzano nuove forme di scrittura come dispositivo di comunicazione identitaria e di genere. Se le dinamiche della lingua e dei suoi segni, non si possono pilotare perché fanno parte di un sistema più complesso di economia dei parlanti, e al contempo se il museo nella sua definizione si prefigge di essere aperto al pubblico, accessibile e inclusivo, perché non rileg-

gere il panorama storico-artistico verbovisuale realizzando dei corsi insieme alle scuole, sulle tematiche della lettera alfabetica in senso più ampio? Tutte le battaglie sono capaci di creare provocazioni e perciò non penso vadano ignorate ma piuttosto studiate, analizzate e narrate contribuendo al dibattito pubblico in termini di accessibilità, divario di genere e diritti civili. D'altronde si tratta del tema del riuso di dati. Cosa sarebbe un museo senza il riuso e la narrazione sempre nuova delle collezioni anche in termini di utenza, termine che da sempre ha avuto un connotato labile e modificabile? Dai recenti sviluppi nel campo della museologia sociale e degli studi di genere e sessualità, le bibliografie in essere si stanno costruendo con possibilità di attivismo culturale e *queer* nelle istituzioni culturali. Riferendoci al settore culturale, il patrimonio materiale e immateriale acquisito e collezionato in termini di Museo, Archivio e Biblioteca MAB è oggi all'interno di politiche culturali che meritano forme di progettualità imponenti. Occorre attivare forze in ottica di uno sviluppo che, non solo si ponga come strumento per la conservazione e memoria di oggetti, ma anche che si ponga come occasione per avviare pratiche inclusive. Estendere pratiche utili a perseguire l'uguaglianza di genere ed emancipare tutte le donne e le ragazze, oltre a essere uno degli obiettivi inclusi nell'*Agenda 2030* è anche un ambito di studio più ampio. Significa anche riferirsi alla popolazione LGBT e all'obiettivo 10 della stessa *Agenda 2030* sull'adeguamento delle politiche e degli strumenti legislativi per ridurre, in ogni Paese, le disparità basate sul reddito, o sul sesso, l'età, la disabilità, la razza, la classe, l'etnia, lo status economico o di altra natura.[30] Il termine-ombrello *queer* che racchiude decenni di lotte, oltre a guidare nuove battaglie ambisce a essere perno di queste potenzialità. Nonostante ciò, ci riferiamo a fasce di utenti marginalizzati, spesso discriminati e che tendenzialmente rimarrebbero escluse da questa imponente fase di raccolta e riuso dei dati del patrimonio culturale. Se il museo ha alla base lo scopo della promozione e valorizzazione in relazione alla conservazione, tutela e archiviazione, esiste oggi anche una maggiore intenzione di coazione per il radicamento nel territorio in quanto a giustizia sociale, *advocacy* e inclusione. Ciò è chiaramente possibile tramite la crescita delle competenze tra gli attori, la disseminazione culturale e la condivisione sociale e le istituzioni devono essere preparate. Oggi per il domani.

Note

[1] Dopo studi in architettura e belle arti (Milano 2020) con una tesi conservata oggi all'archivio del museo Mart di Trento e Rovereto, Simona La Neve ha attivato varie collaborazioni istituzionali (Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma; Politecnico, Milano; Bocsart-Residenze, Cosenza). È autrice, tra gli altri, del saggio per "il manifesto" nella celebrazione dei cinquant'anni di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini («il manifesto», 19 maggio 2021, sezione cultura, p.15). Collabora oggi come ricercatrice con il Politecnico di Milano e con riviste come "Machina" di DeriveApprodi, "Ahida" e "Ocula".

[2] L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Paris 1974, p. 130.

[3] M. Weber, *Economia e società. Dominio*, Roma 2018.

[4] J. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven-London 1990, p. 36.

[5] Il panorama culturale contemporaneo è in fase di digitalizzazione, come previsto dal Piano Nazionale di Digitalizzazione PND 2022-2026.

[6] Si veda: https://www.emilydickinson.it/l0511-0540.html.

[7] M. Bentivoglio–F. Zuccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma 2008, pp. 28-29.

[8] M. Goretti, *La donna e il futurismo. Collaudo di F.T. Marinetti*, Verona 1941, p. 111.

[9] C. Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro 1964, p. 5.

[10] L. Vergine, *Le Artiste d'assalto*, in «Bolaffi Arte», VI, 1975, 55, p. 54.

[11] A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York 1976.

[12] A. M. Boetti, *L'altra creatività. Appunti femministi*, in «Data Arte», Milano1975, pp. 54-59.

[13] A. Curcio, *Introduzione ai femminismi*, Roma 2019.

[14] P. Vicinelli *Non sempre ricordano: poesia, prosa, performance*, a cura di C. Belli Minciacchi, Firenze 1985.

[15] *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, a cura di R. Ferrari, catalogo della mostra, Mart di Trento e Rovereto 19 novembre 2011-22 gennaio 2012, Milano 2011, p. 20.

[16] *Materializzazione del linguaggio*, a cura di M. Bentivoglio, catalogo della mostra, Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, Biennale di Venezia arti visive e architettura, 20 settembre-15 ottobre 1978.

[17] Nella scena italiana si segnala la presenza di gruppi di poesia visiva e letteratura che si diffondono in particolare nell'ambiente fiorentino, napoletano, palermitano e milanese e, con figure di richiamo che ruotano intorno al Gruppo 63 e al Gruppo 70, di cui ad esempio Lucia Marcucci fa parte.

[18] L'utilizzo di questa lettera "X" è da rintracciare anche in Maria Ferrero Gussa-

go, Mira Schendel ed Elisabetta Gut.

[19] Il progetto venne pubblicato sulla rivista "Vela Latina" d'inizio Novecento in bianco e nero, nonostante nel suo progetto iniziale fosse presente il rosso e l'uso di materiali come il velluto.

[20] M. Angelini–M. Bentivoglio, in «Vela Latina», 1916, fondo librario, Archivio di Nuova Scrittura, ANS, Trento e Rovereto, Mart, Archivio del '900, 1994, s. p.

[21] *Pages. Mirella Bentivoglio – Selected Work 1966-2012,* a cura di F. K. Pohl, Los Angeles 2015, pp. 58-62.

[22] B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York 1963.

[23] In merito si vedano *Traité de bave et d'eternité* (1951); *Débat sur le cinema* (1952), e la *pièce* teatrale *La marche des jongleurs* (1954).

[24] *Poesia visiva. La donazione, cit.*, p. 23.

[25] L. Lippard, *Color Scheming*, in «The Village Voice», April 22-28, New York, pp. 22-28.

[26] J. Holstein, *Abstract Design in American quilts*, July 1-September 12, catalogo della mostra, New York 1972, p. 6.

[27] G. Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster; tr. it. *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Alessandria 2021, p. 155.

[28] Con i fondi del PNRR Cultura la schiera dei promotori, professionisti e tecnici è chiamata a raccogliere dati e avviare il Piano Nazionale di Digitalizzazione PND per valorizzare e archiviare un patrimonio culturale appartenente per i due terzi dei musei e delle strutture espositive a istituzioni pubbliche (67,9%).

[29] International Council of Museum. "Definizione di museo", Praga, 24 agosto 2022, https://www.icomitalia.org/definizione-di-museo/.

[30] Centro Regionale di informazione delle Nazioni Unite. "Obiettivi per lo sviluppo sostenibile", 2015, https://unric.org/it/agenda-2030/.

OLTRE IL MURO DEL SILENZIO: STORIE CHE NON SI LASCIANO SEMPLIFICARE

Floriana Savino[1]

«[…] A fascinating photographic montage shows a person seen from behind. The visitor [...] almost collides with this figure with frizzy hair and dark skin, with his back turned, in a jacket and trousers. It could be a man, if, at the bottom right, there wasn't a writing: medium-sized woman, in medium dress, with out-of-average thoughts».
Maria Rosa Cutrufelli's evocative description of Lorna Simpson's *Suit* (1992) offers a luminous point of departure for reflecting on art as a form of resistance. If, as Rita Corsi has written, «female freedom is the unexpected that opens up to other unexpected events», then a *fil rouge* emerges, binding together narratives that resist obliteration by a stereotyped culture steeped in internalized chauvinism.
This paper seeks to trace such trajectories, deconstructing the ancient edifice of obedience. Echoing Eugenia Nicolosi's invocation of activist Nino Gennaro's relentless dictum, «Either you are happy, or you are complicit», it underscores the imperative of refusal and resilience.

Keywords: Art, Photography, Intersectional feminism.

Verrà un giorno, un giorno femminile[2]. È il 2017, quando nel centro storico di Bogotà, viene innalzato un contro-monumento dal titolo evocativo *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. Nato da un'idea dell'artista Doris Salcedo, *Fragmentos* si presenta alla vista e ai sensi tanto come un'opera d'arte vivente e performativa, che si nutre della relazione collettiva, quanto nella sua più profonda potenzialità di luogo di suggestione e riflessione attiva. Per la realizzazione del progetto Salcedo, che ha sempre amato definirsi «una scultrice al servizio delle vittime», sceglie di rivolgersi alle numerose donne, vittime di abusi e atrocità, succedutesi nel corso del conflitto armato tra bande. *Fragmentos*, di fatto, nasce a seguito degli accordi di pace colombiani del 2016, non smettendo mai di ripercorrere evocativamente il vuoto e il dolore, insito ad ogni conflitto. Contando sulla collabora-

zione a più mani, quella delle sue numerose e nuove sorelle, Salcedo dà avvio alla costruzione di una pavimentazione ricavata dalla fusione delle armi appartenute e ora consegnate in segno di cessazione del conflitto, dall'organizzazione di guerriglia FARC-EP.

Salcedo, con materiali e oggetti estraniati dal loro contesto d'origine, intesse storie imperniate di dolore e riscatto. La delicatezza ne fa da padrona, nella forma in cui la poetica d'artista si mette in ascolto delle esistenze più fragili e luminose: installazioni come *Disremembered X* (2020-2021), ovvero camicie dalla consistenza eterea intessute a trama larga, raccontano lo strazio delle madri di Chicago, a cui la repressione armata ha portato via i giovani figli. Aghi lavorati come fossero fili di seta, intonano il canto tragico e la disperazione di tante, innumerevoli cittadine delle periferie di città. L'attenzione della mano d'artista passa poi per i verdissimi fili d'erba, nati tra gli interstizi di tavole in legno, richiamanti sentimentalmente i marciapiedi di città, come invito alla tutela e valorizzazione di ogni vita umana, che sempre più spesso su quei lembi di città perisce, tra l'indifferenza e lo sguardo disattento dei più (*Plegaria Muda*, 2008-2010).

Riflettendo sull'operato dell'artista colombiana mi è tornata alla mente una emozionale riflessione della giornalista Rebecca Solnit, che in uno dei suoi brillanti saggi sottolinea come, empaticamente, le donne raccolte in manifestazione, più che sorreggere candele accese sanno innalzare «idee, parole e storie», miranti alla forza e alla tenacia del cambiamento.

Ne *Le rose di Orwell* (2021), Solnit ripercorre il viaggio dell'attivista per il suffragio universale Helen Todd nel Sud agrario dell'Illinois. In quel primo decennio del Novecento, Todd viene ospitata nell'umile dimora di una famiglia contadina tutta al femminile. La novantenne padrona di casa, costretta a letto dopo incessanti e faticosi anni trascorsi nel lavoro dei campi, condivide la piccola abitazione con due delle sue figlie: Lucy – a detta della donna – già profondamente consapevole della necessità del voto femminile e Maggie, di poco più giovane e totalmente estranea a quell'attivismo, che sta infiammando i cuori e le piazze. L'anziana signora, sensibile al cambiamento auspicato da quelle giovani donne che hanno scelto di non abbassare più il capo, suggerisce di buon grado ad Helen di invitare ai raduni proprio quella sua ultima figlia.

In una soleggiata mattina, seguita ad un primo incontro a cui ha preso parte anche Maggie, tra una fetta di pane condita con burro e un pizzico di marmellata, lo sguardo di Helen sembra invitare la giovane donna ad esprimersi su quanto provato in quel confronto tutto al femminile. «Se mi chiedi cosa mi è più piaciuto del raduno, ti rispondo quella storia delle donne che votano in modo che tutti abbiano il pane e anche le rose»[3] – sarà la risposta perentoria e inaspettata di Maggie.

Vogliamo il pane e anche le rose sarà uno degli slogan indimenticabili del lungo Sessantotto italiano e non solo (*Bread and Roses*). Il pane e le rose cammineranno lungo le strade e le piazze, affermando la presenza di quelle giovani donne e uomini desiderosi di un cambio di rotta nella storia dei diritti e delle possibilità.

Sulla scorta di un continuo ritorno, Virginia Woolf, invitata a sostenere una conferenza al cospetto di giovani studentesse universitarie sul rapporto *Donne e Romanzo*, si avvierà alla conclusione del suo illuminante contributo sostenendo:

> A questo punto vorrei fermarmi, ma la pressione delle convenzioni decreta che tutti i discorsi debbano concludersi con una perorazione.
>
> E una perorazione indirizzata alle donne dovrebbe avere qualcosa, concorderete, di particolarmente esaltante e nobilitante.
>
> Dovrei implorarvi di ricordare le vostre responsabilità, di essere più elevate, più spirituali; dovrei rammentarvi quanto dipende da voi, e quale influenza potete esercitare sul futuro.
>
> Ma queste esortazioni possono […] essere tranquillamente lasciate all'altro sesso, che le formulerà, e infatti le ha già formulate, con più eloquenza di quanto possa esserne capace io.
>
> Quando frugo nella mia mente non trovo alcun nobile sentimento circa […] l'influenzare il mondo puntando a più alti scopi.
>
> Mi trovo a dire in breve e prosaicamente che è molto più importante essere sé stessi piuttosto che chiunque altro.[4]

Esser se stessi piuttosto che chiunque altro. Poche parole che riescono a far risuonare di poesia lo spazio del nostro incontro, così come le pregevoli speranze delle donne di ieri, di oggi e di domani per un futuro aperto e realmente libero.

Tornerò ancora una volta alle *nostre storie*.

«O si è felici o si è complici»[5] – è quanto incalzava l'attivista Nino Gennaro, condividendo i suoi passi con Maria Di Carlo, tra i vicoli di Corleone negli anni Settanta. Come ricorda Eugenia Nicolosi nel sag-

gio *Patriarcato for dummies* (2023), Gennaro lottava tanto per i diritti e la dissidenza di una nuova collettività, abbracciata da femministe e comunità LGBTQIA+, quanto per la denuncia di quello che egli soleva definire «il tardo impero mafioso», prepotentemente caratterizzato dalla violenza, dalla morte e dall'ingiustizia.

In una terra piagata dalla criminalità, tra gli anni Ottanta e Novanta, muoverà anche la presa diretta di una coraggiosa e indomita fotografa autodidatta, Letizia Battaglia. Non molti mesi fa, chiudevo il capitolo a lei dedicato del mio ultimo libro, confidando:

> È dolce pensare che per tanti 'nuovi nati' come me, l'immagine di Letizia Battaglia dal caschetto rosso fuoco ha finito per intrecciarsi all'esistenza di grandi esseri umani, come i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino.
>
> Vi è un non so che di leggendario, potente e forte, propedeutico al cambiamento, nell'immagine di una donna libera […] che, con l'arma dell'arte, ha sfidato la più grande tragedia del nostro tempo.[6]

Battaglia approccia alla fotografia quasi casualmente; negli anni che la vedono impegnata nella scelta del far di sé una donna libera di autodeterminarsi, insegue il sogno di un lavoro per passione fuori dalle più soffocanti mura domestiche. Ne segue la collaborazione editoriale con il quotidiano "L'ora di Palermo", professione che spinge Letizia a procurarsi una macchina fotografica (l'affezionata Leica M2) con cui immortalare squarci di vita da accompagnare ai suoi scritti (figg. 1-3). Ben presto però, le istantanee di una realtà bagnata dal sangue e dalla violenza acquisiscono vita a sé, divenendo il materiale richiesto a Battaglia per illuminare il presente e quanto stava accadendo:

> […] Per noi quelli furono anni più eroici che per tanti altri cittadini, perché avevamo coscienza, come giornalisti e fotografi, di quello che stava avvenendo. Diversamente da quelli che erano pagati per accettare questo stato di cose e che sapevano ma facevano finta di niente, noi sceglievamo di prendere posizione e di mandare in giro certe foto. […] All' "Ora" c'era questa aura di combattimento, di resistenza più che altro. È stata una scuola […] era una macchina contro i fascismi, le mafie, i razzismi… Era meraviglioso[7]

«Potrebbe essere questo il futuro di un femminismo, che non sia solo femminismo» – asserirebbe provocatoriamente Rebecca Solnit, evidenziando come la lotta delle donne non si è mai condensata in un complotto per defraudare i maschi (come vorrebbero far credere

quante, a partire dagli anni Novanta, hanno insistito sul reclamare: «Ma io non sono femminista!»), quanto nella fondamentale opportunità di rivendicare una libertà egualitaria, che tenga conto di ogni più autentico e differenziato sentire. Mi avvio a conclusione, benché di storie oltre il muro dell'obbedienza ve ne siano di innumerevoli, uniche e preziose, ripercorrendo i passi ricordati presso l'Art Istitute di Chicago dalla studiosa Maria Rosa Cutrufelli, a cui emotivamente devo larga parte della mia formazione femminista:

> […] Un affascinante montaggio fotografico riprende una persona vista da dietro. Il visitatore, una volta arrivato lì, quasi si scontra con questa figura dai capelli crespi e la pelle scura, voltata di spalle, in giacca e pantaloni.
>
> Potrebbe essere un uomo, se, in basso a destra, una scritta non avvertisse: donna di taglia media, in abito medio, con pensieri fuori dalla media[8].

Il racconto che Maria Rosa Cutrufelli offre dell'opera *Suit* (1992) dell'artista Lorna Simpson, muove nella consapevolezza che una scrittura e un'arte al femminile risplendono laddove, illuminando tanto la tenacia quanto la fragilità di voci a lungo silenziate, le donne si riscoprano protagoniste e fautrici di uno svelamento, appassionato e libero, come il sangue che senza distinzione alcuna scorre nelle vene.

> Ce l'ho messa tutta per ucciderla.
>
> La mia scusa, se dovessi finire in tribunale, sarebbe che ho agito per legittima difesa […]
>
> Uccidere l'Angelo di casa era la parte del mestiere di scrittrice. L'angelo era morto, e cosa rimaneva ora? Possiamo dire che ciò che rimaneva era un oggetto semplice e comune: una giovane donna dentro una stanza da letto con il calamaio. In altre parole, adesso che si era sbarazzata dell'ipocrisia, quella giovane donna non aveva che da essere se stessa. Ah, ma che significa «se stessa»? Voglio dire, che cos'è una donna?
>
> Io ve lo assicuro, non lo so. E non credo voi lo sappiate.[9]



Fig. 1: Letizia Battaglia, *La bambina e il buio. Isnello, 1980* (Fotografie di Letizia Battaglia – © Archivio Letizia Battaglia).



Fig. 2: Letizia Battaglia, *Quartiere Kalsa. Lei posa per me. Palermo, 1987*, (Fotografie di Letizia Battaglia – © Archivio Letizia Battaglia).



Fig. 3: Letizia Battaglia, *Via Calderai. Palermo, 1991* (Fotografie di Letizia Battaglia – © Archivio Letizia Battaglia).

Note

[1] Laureatasi con lode in Arti Visive, Floriana Savino alterna l'interesse per l'espressione artistica alla continua ricerca in ambito architettonico e antropologico-culturale. Tra le sue partecipazioni vi sono esposizioni a carattere nazionale e internazionale. Attualmente collabora con riviste e testate indipendenti che indagano le forme dell'abitare, in stretto sodalizio con arte, architettura e nuova urbanistica. Tra i contributi e saggi pubblicati: *Ali e Radici. Scritti sul rito dell'architettura* (2023); *Con gli occhi delle idee. Scritti per un'altra storia dell'arte* (2023); *Un consiglio, e solo uno. Sentieri d'arte e passione* (2024). È docente di Storia dell'Arte Moderna presso la LABA di Rimini.

[2] M. Darwish, *Verrà un giorno,* in T. D'Amico, *Sotto le mura di Gerusalemme*, Sesto San Giovanni 2024, p. 74.

[3] R. Solnit, *Le rose di Orwell,* Milano 2021, pp. 104-105.

[4] W. Woolf, *Una stanza tutta per sé,* Milano 2013, p. 175.

[5] E. Nicolosi, *Patriarcato for dummies*, Roma 2023, p. 52.

[6] F. Savino, *Un consiglio, e solo uno*, Brescia 2024, p. 48.

[7] L. Battaglia–G. Fofi, *Volare alto volare basso,* Roma 2021, p. 40.

[8] M.R. Cutrufelli, *Scrivere con l'inchiostro bianco*, Roma 2018, p. 158.

[9] V. Woolf, *Professions for Women,* in R. Solnit, *Gli uomini mi spiegano le cose,* Milano 2017, p. 101.

PRATICHE DECOLONIALI E FEMMINISTE NELL'ARTIVISMO CONTEMPORANEO

Lisa Sanguineti[1]

This paper examines the intersections between feminism, cultural decolonization, and contemporary art practices, with particular attention to artivism as a form of dissent. Feminist and decolonial movements converge in their struggle against systemic inequalities, binary thinking, and stereotypical representations. Within this framework, contemporary artists emerge as critical interlocutors, challenging Western paradigms and patriarchal stereotypes while articulating potent messages of autonomy and equality.

Drawing on decolonial feminist perspectives, this study explores how the works of Citra Sasmita, Patricia Kaersenhout, and Binta Diaw exemplify this convergence: Sasmita reclaims Balinese cosmologies and mythologies as sites of feminist resistance; Kaersenhout delivers a trenchant critique of Western second-wave feminism's racial exclusions, while exposing colonial legacies and racialised labour through her decolonial artivism; and Diaw reinterprets diasporic identities through materials imbued with memory and resilience, contesting European stereotypes about African communities by celebrating female resistance and solidarity.

Taken together, their practices demonstrate how decolonization and feminism intersect in contemporary art to enact gestures of subversion, empowerment, and social transformation.

Keywords: Artivism, Decolonization, Feminism, Contemporary art.

L'arte contemporanea costituisce un importante campo di indagine identitaria nonché di espressione politica, sociale e personale: attraverso multiformi espressioni artistiche, gli artisti e le artiste esplorano se stessi e le urgenze della propria società. In particolare, attraverso le proprie opere, artiste e artisti appartenenti a gruppi culturali e contesti sociopolitici storicamente marginalizzati si impegnano a smantellare sistemi sociali, politici o culturali oppressivi, contribuendo non solo a promuovere un'arte più inclusiva, ma anche un cambiamento

sociale tangibile. In questo contesto, decolonizzazione e femminismo emergono come movimenti di contestazione che spesso si intrecciano nell'arte contemporanea, sfidando narrazioni dominanti e stereotipi radicati e normalizzati del nostro tempo.

Il presente contributo si propone di analizzare come, nell'ambito della pratica artistica contemporanea, decolonizzazione e femminismo possono operare in sinergia nel nome del dissenso e della lotta alle ingiustizie. Tramite l'analisi dell'opera delle artiste Citra Sasmita, Patricia Kaersenhout e Binta Diaw, si cercherà di delineare come attraverso l'artivismo – ossia la pratica artistica unita all'attivismo – sia in atto un tentativo di smantellamento dell'oppressivo sistema patriarcale e, parallelamente, dell'eurocentrismo di retaggio coloniale.

Decolonizzazione, femminismo e arte contemporanea

Per comprendere appieno come le pratiche artistiche contemporanee possono essere influenzate dai valori del movimento femminista e di quello decoloniale, è necessario analizzare isolatamente entrambi i fenomeni e individuarne i punti di contatto.

Che cosa si intende con "decolonizzare" in ambito artistico e culturale? Il dizionario Merriam-Webster definisce *decolonize* come: «liberare (un popolo o un'area) dallo status coloniale: rinunciare al controllo di (un popolo o un'area) sottomessi»[2]. Questa prima definizione fa riferimento al significato originale del termine e indica lo smantellamento di un apparato coloniale dal punto di vista politico-territoriale. In un celebre articolo[3] del 2012 intitolato *Decolonization is not a Metaphor*, Tuck e Yang insistono sul significato del termine "decolonizzazione" in quanto processo strettamente materiale finalizzato alla restituzione delle terre colonizzate ai popoli sottomessi[4]. Alla visione di Tuck e Yang, fortemente criticata in ambito accademico, corrispondono posizioni più moderate[5], che prevedono per il termine "decolonizzazione" applicazioni più ampie e differenziate. Tale apertura è riscontrabile anche nella seconda definizione attribuitagli dal Merriam-Webster: «liberarsi dall'influenza dominante di una potenza colonizzatrice. In particolare: identificare, mettere in discussione e rivedere o sostituire supposizioni, idee, valori e pratiche che riflettono l'influenza dominante del colonizzatore e in particolare l'influenza dominante eurocentrica»[6].

È soprattutto con questa seconda accezione che il termine "decolonizzare" si è diffuso anche nel dibattito pubblico, in particolare in riferimento al movimento per la decolonizzazione delle istituzioni museali: i suoi promotori non solo chiedono la restituzione di opere o manufatti depredati in periodo coloniale, ma sottolineano la necessità di creare spazi museali più inclusivi in cui ogni individuo possa sentirsi rappresentato. In questo contesto, le pratiche artistiche divengono un importante strumento di contestazione politica e di promozione della decolonizzazione culturale: attraverso la propria opera artisti e artiste contemporanee contribuiscono ad affermare narrazioni e punti di vista nuovi, che si discostano dall'eurocentrismo radicato e che sfidano la narrazione unica. Facendosi portavoce di una necessità e un'esigenza quale la decolonizzazione, gli artisti e le artiste si interrogano e sfidano le strutture di potere e le rappresentazioni stereotipate di retaggio coloniale: abbattendo i paradigmi estetici convenzionali occidentali, valorizzano le proprie storie e le culture delle popolazioni di appartenenza, dando nuova voce alle prospettive emarginate.

Oggi decolonizzazione e femminismo operano per smantellare quello che la filosofa Maria Lugones definisce «the modern/colonial gender system», il sistema patriarcale eteronormativo oppressivo, ma non è sempre stato così. Come sottolinea Lugones, infatti, sebbene i femminismi nel diciannovesimo secolo iniziarono attivamente la lotta al patriarcato, il loro focus era prevalentemente sugli stereotipi e sulle problematiche vissute dalle donne bianche[7]. Secondo la politologa Françoise Vergès, questi stessi femminismi "bianchi" sono stati capillarmente contagiati dalla storia europea e dai suoi prodotti: le leggi razziali, la supremazia bianca e la dominazione imperialista[8]. Le teorie femministe native hanno poi rivendicato un nuovo modo di formulare il femminismo, attraverso una lente decoloniale, che si faccia portavoce delle specificità di queste comunità e delle problematiche da queste attraversate[9]. Oggi, con l'avvento del femminismo intersezionale, si riconosce che ogni individuo può sperimentare diverse forme di oppressione[10]. Questo nuovo approccio promuove pertanto la collaborazione, la solidarietà, l'alleanza e il sostegno reciproco nella lotta per l'autodeterminazione. Grazie a questa apertura, si afferma anche un femminismo decoloniale, che mira ad abbattere gli stereotipi imposti dalla cultura dominante e definito da Vergès come «un

femminismo che offre un'analisi multidimensionale dell'oppressione e rifiuta di separare razza, sessualità e classe in categorie reciprocamente esclusive»[11].

Nel nome del femminismo decoloniale, artiste e artisti sfidano parallelamente la narrazione unica eurocentrica e il sistema patriarcale esplorando temi quali l'identità di genere, la rappresentazione identitaria, la raffigurazione dei corpi femminili, la stereotipizzazione dei gruppi culturali storicamente emarginati e delle donne. Talvolta, le ricerche artistiche si basano su simboli e miti tradizionali, imponendosi e reclamando un proprio spazio nella cultura dominante. Femminismo e decolonizzazione si presentano nelle opere di numerosi artisti e artiste contemporanei come due fenomeni distinti ma che possono contribuire sinergicamente allo smantellamento di due sistemi di oppressione, quello patriarcale e quello coloniale, tangenti tra loro. La pratica artistica diviene quindi una forma di dissenso e resistenza all'oppressione e le opere uno strumento di denuncia e al tempo stesso promozione di una nuova concezione del genere e di identità.

Le cosmogonie femminili e femministe di Citra Sasmita

Nell'opera dell'artista balinese Citra Sasmita è evidente la sinergia tra le logiche decoloniali e femministe. Sasmita non ha alcuna formazione tecnica o accademica per quanto riguarda le arti e ha cominciato a dipingere con l'obiettivo di «esprimere in modo autentico l'esperienza delle donne balinesi con il patriarcato»[12]. I temi centrali della sua opera richiamano i valori della decolonizzazione e del femminismo intersezionale come l'abbattimento degli stereotipi sulla cultura balinese, la denuncia delle logiche patriarcali proprie della società contemporanea e la restituzione di spazio negato nella storia dell'arte alle artiste balinesi.

Dai suoi studi di archivi, pitture e testi tradizionali balinesi, Sasmita ha preso ispirazione per le sue opere più importanti: la mitologia e i racconti tradizionali divengono per lei uno strumento attraverso cui rileggere lo status e le problematiche vissute dalla donna contemporanea[13]. Le sue tele dipinte sono disseminate di piccole figure, personaggi e disegni distintivi che rimandano alla comunità di Jembarana. Nelle sue opere Sasmita riprende lo stile pittorico *kamasan*, che prende il nome dall'omonimo villaggio della Reggenza di Klungkung, dove viene praticato dal XV secolo. Le pitture *kamasan* sono ottenute

attraverso l'utilizzo di pigmenti naturali e sono caratterizzate da una palette di colori molto limitata. Per la sua serie più importante, *Timur Merah Project* (*L'Est è rosso*), l'artista parte dalla pittura *kamasan* e reinterpreta le narrative della zona di Bali, focalizzandosi inoltre sul rapporto tra l'arte e le donne nella storia. Sasmita rimane fedele agli elementi iconografici *kamasan*, ai colori utilizzati, alle scene affollate, ma al tempo stesso sovverte e sfida la tradizione inondando le tele di figure femminili[14]. Tra le sue fonti di ispirazione vi è il *Pralambang Bhasa Wewatekan* (*Il linguaggio cifrato dei simboli*), un poema scritto da Dewa Agung Istri Kanya, regina di Klungkung e celebre leader anticoloniale nella Bali del XIX secolo. Le donne dipinte da Sasmita sono nude, libere, irradiano luce: sono gorgoni che danno e tolgono la vita, nuotano in acque ondose e giocano con il fuoco. I corpi femminili non sono più elementi decorativi piegati alla volontà della mascolinità, ma fonti di energia vitale e forza distruttrice. Afferma Sasmita: «Come artista, inserisco le donne come personaggi principali e protagoniste per sfidare l'idea che esista un unico modo fisso di leggere e interpretare le narrazioni che le riguardano»[15]. Attraverso la sua cosmogonia femminista, Sasmita rivendica uno spazio ed un potere per la donna, ancora oggi considerata cittadina di seconda classe a Bali. Nella serie *Timur Merah* non mancano riferimenti ai simboli della mitologia tradizionale, quali acqua, fuoco, piante e serpenti. Come sottolinea Winking: «mentre il suo lavoro mantiene alto il sostegno per la sorellanza intergenerazionale e interreligiosa, [Sasmita] affronta soprattutto il coloniale, il superficiale e il tradizionale e in questo processo "riprogramma il codice" per concepire di suo pugno nuove cosmologie [16]».

Patricia Kaersenhout e la critica al femminismo di seconda ondata

Guess who's coming to dinner too, realizzata nel 2017 dall'artista attivista e femminista afro-olandese Patricia Kaersenhout, denuncia i limiti del femminismo di seconda ondata[17] e si apre al femminismo decoloniale. Attraverso le sue opere, Kaersenhout sposa i valori della decolonizzazione: analizza e rielabora le eredità del colonialismo e della schiavitù nella cultura contemporanea, celebra le protagoniste della *Black History* e indaga temi quali la sessualità e il genere. Le sue origini influenzano radicalmente la sua produzione artistica: non manca infatti la riflessione sulla propria discendenza olandese e sul

sanguinoso passato coloniale del paese.

In *Guess who's coming to dinner too*[18] la critica ai femminismi di seconda ondata in favore di un femminismo intersezionale si intreccia con il desiderio di decolonizzare la mentalità occidentale e la storia dell'arte. L'opera di Kaersenhout costituisce una rilettura in chiave decoloniale dell'opera di Judy Chicago intitolata *The Dinner Party*, realizzata nel 1979 con l'intento di celebrare 39 importanti figure femminili[19] della storia. L'opera di Chicago consiste in una tavola apparecchiata di forma triangolare, un segnaposto per ogni invitata e un pavimento opalescente con altri 999 nomi di donne incisi a caratteri dorati[20]. Ad ogni invitata è associato un piatto, le cui forme rimandano ad organi sessuali femminili. Tutti gli elementi dell'opera rimandano a media e pratiche tradizionalmente associati alle donne, come i *runner* cuciti a mano o la ceramica dipinta. Le commensali della cena di Judy Chicago sono tutte donne di rilievo della storia e della cultura occidentale. Nella mitologia femminista di Chicago non sono presenti donne latine; Sojourner Truth è l'unica donna nera citata e al suo posto è collocato l'unico piatto non raffigurante un organo sessuale femminile[21]. L'opera ebbe grande risonanza e non mancarono le critiche negative per Chicago, la quale venne accusata di aver volgarizzato la sessualità femminile[22]. Nel 1980 il critico Robert Hughes definì «discutibili» le scelte effettuate da Chicago per le sue invitate, accusandola di aver selezionato persone poco rilevanti a dispetto di donne ben più importanti, ma non fece menzione dell'eurocentrismo delle scelte effettuate dall'artista[23].

Oltre ad alcuni cambiamenti compositivi dell'opera, la rivoluzione e la denuncia di Patricia Kaersenhout si concretizzano proprio nella sua "lista delle invitate". Nel banchetto di Kaersenhout ogni posto è assegnato ad una donna nera di rilevanza storica: le sue invitate sono 38 «eroine della resistenza»[24]. Il titolo del lavoro richiama l'opera di Chicago e rimanda al celebre film del 1967 *Indovina chi viene a cena* (in inglese *Guess who's Coming To Dinner?*), un riferimento alla cultura pop che crea un parallelo tra le invitate di Kaersenouth e il protagonista della pellicola Sidney Poitier: così come Poitier sperimenta un'iniziale perplessità da parte dei genitori della sua fidanzata (bianca), le invitate di Kaersenhout sono considerate ospiti indesiderate al *Dinner Party* di Chicago. L'artista racconta che il processo di selezione delle invitate è stata la parte più difficile nella creazione dell'opera,

perché ha voluto rappresentare più paesi colonizzati possibili[25]. La critica di Kaersenhout a Chicago è evidente anche nella suddivisione delle invitate al tavolo: se Chicago suddivide le sue invitate a seconda del periodo storico (dalla preistoria all'Impero romano, dagli inizi del cristianesimo alla riforma e dalla rivoluzione americana al femminismo), Kaersenhout individua tre sezioni politicamente più connotate (spiriti divini e regine guerriere, schiavitù e colonialismo, colonialismo e rivoluzionarie contemporanee). Come sottolinea l'artista, includere eroine contemporanee costituisce «un gesto simbolico per indicare che la battaglia contro il razzismo, l'ingiustizia e l'oppressione è tutt'altro che conclusa e permane ancora oggi»[26]. Tra le invitate contemporanee di Kaersenhout ci sono la rivoluzionaria transgender afroamericana e attivista per i diritti degli omosessuali Marsha P. Johnson e Lilian Ngoyi, attivista sudafricana *antiapartheid* e membro della lega delle donne del Congresso Nazionale Africano e della Federazione delle donne sudafricane. Gli obiettivi dell'opera di Kaersenhout sono chiari: denunciare la necessità di celebrare nuovi modelli, che comprendano anche figure e comunità storicamente emarginate, e parallelamente sottolineare l'urgenza della rilettura della storia, della storia dell'arte e delle precedenti ondate di femminismo. L'opera di Kaersenhout si può ricollegare alla riflessione avanzata da Lugones[27] relativamente al femminismo bianco degli anni Settanta: per quanto questo sia stato meritevole dell'emancipazione a livello politico sociale e sessuale della donna, non ha saputo ascoltare le necessità di tutte le donne e il femminismo decoloniale costituisce una delle forme più urgenti del suo superamento.

Resistenza e appartenenza nell'opera di Binta Diaw

Sebbene i processi decoloniali in Italia procedano con una certa lentezza, è possibile comunque incontrare nella produzione artistica di artiste e artisti italiani spunti per riflessioni femministe e decoloniali. Le tematiche identitarie si intrecciano nell'opera di Binta Diaw[28], artista di origini italo-senegalesi e finalista del *MAXXI Bvlgari Prize* nel 2024. Diaw lavora a installazioni di varie dimensioni, spesso *site-specific*, dedicate alla riflessione su problematiche quali la migrazione, la questione di genere, di appartenenza e identità. Con le sue opere celebra la resistenza femminile *black* e, al tempo stesso, decostruisce i preconcetti occidentali sugli afrodiscendenti.

L'opera *Dïà s p o r a* (2021) è una delle più rappresentative dell'artista e consiste in un reticolo di scuri capelli artificiali intrecciati e sospesi su piccoli mucchi di terra dai quali germogliano semi di riso. La scelta dei capelli è dovuta al forte valore simbolico che questi hanno assunto nel tempo per le donne nere: i capelli afro, le trecce, le *cornrows* sono simbolo di africanità e, parallelamente, di oppressione. Ancora oggi, infatti, le donne afrodiscendenti incontrano difficoltà nel portare i capelli afro-naturali senza essere giudicate e sono vittime di quella che viene definita *hair discrimination*. Inoltre, l'appropriazione culturale da parte degli occidentali (altra forma di oppressione) avviene anche attraverso i capelli, che vengono arrangiati in acconciature che per gli afrodiscendenti sono spesso simbolo della storia coloniale. Nell'opera di Diaw le trecce rimandano però alla resilienza delle donne africane e a come queste utilizzassero le *cornrows* per tracciare messaggi in codice o per nascondere cereali durante le traversate transoceaniche[29]. I capelli divengono un simbolo di identità, di appartenenza e di solidarietà femminile: così come le trecce del reticolo di Diaw, le donne nere hanno fatto rete per salvarsi. Anche l'opera *Reeni Yakar - les racines de l'espoir* (2022) vede nelle trecce il suo elemento principale. In questa installazione le trecce sono sospese sino al soffitto e poggiano su una distesa di terriccio. I capelli attorcigliati rimandano ai fitti grovigli di radici della mangrovia e proprio parlando delle mangrovie Diaw racconta:

> Sono rimasta colpita dal loro aspetto, dalla loro connettività, dalla dimensione poetica e metamorfica, da come cambiano e si adattano durante le stagioni, dal loro legame con la terra, l'acqua e il cielo, dal fatto che crescono sempre in zone marginali e periferiche. Tutti questi aspetti mi hanno fatto riflettere su come le diaspore siano entità ramificate, sempre connesse al loro Paese d'origine, radicate a un luogo, a un territorio, a una cultura, a delle tradizioni[30].

Quella introdotta dall'opera di Diaw è una diaspora delle semenze, una diaspora dei popoli e delle radici individuali, che trasmette però un'importante lezione dell'artista: non importa dove, grazie alla resilienza femminile, il seme piantato germoglierà.

In conclusione, l'artivismo contemporaneo si afferma come un potente strumento per la trasformazione sociale. Anche nella pratica artistica, decolonizzazione e femminismo emergono come movimenti complementari che operano sinergicamente nella lotta contro sistemi

politici e sociali oppressivi. Attraverso le loro opere, le artiste analizzate promuovono l'*empowerment* femminile ribellandosi alle narrazioni dominanti eurocentriche e patriarcali, scuotendo le coscienze collettive e promuovendo attivamente il cambiamento sociale.

Note

[1] Lisa Sanguineti è dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea nel Dottorato di Ricerca di Interesse Nazionale in Scienze del Patrimonio Culturale (Università di Roma Tor Vergata e Università Vita-Salute San Raffaele), con un progetto di ricerca dedicato a indagare le prospettive decoloniali nelle pratiche artistiche contemporanee del contesto italiano. Ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'arte presso l'Università La Sapienza di Roma con una tesi sulla decolonizzazione dei musei.

[2] «to free (a people or area) from colonial status: to relinquish control of (a subjugated people or area)». *Decolonize*, in *Merriam-Webster*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/decolonize.

[3] E. Tuck–K. Wayne Yang, *Decolonization is not a Metaphor*, in «Decolonization: Indigeneity, Education & Society», I, 1, 2012, pp. 1-40.

[4] Nell'articolo, Tuck e Yang si riferiscono in particolare alle popolazioni colonizzate nativo americane.

[5] Si veda per esempio C. Hauskeller, *et alii*, *Decolonization is a metaphor towards a different ethic. The case from psychedelic studies*, in «Interdisciplinary Science Reviews», XLVIII, 5, pp. 732-751.

[6] «To free from the dominating influence of a colonizing power; especially: to identify, challenge, and revise or replace assumptions, ideas, values, and practices that reflect a colonizer's dominating influence and especially a Eurocentric dominating influence». *Decolonize*, in *Merriam-Webster*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/decolonize.

[7] M. Lugones, *The Coloniality of Gender*, in «Worlds & Knowledges Otherwise», II, 2008, 2: *On the De-Colonial: Gender and Decoloniality.*

[8] F. Vergès, *A Decolonial Feminism*, London 2021, pp. 18-19.

[9] Si veda per esempio l'articolo di M. Arvin–E. Tuck–A. Morrill, *Decolonizing Feminism: Challenging Connections between Settler Colonialism and Heteropatriarchy*, in «Feminist Formations», XXV, 2013,1, pp. 8-34.

[10] Il termine intersezionalità è stato coniato dall'attivista e giurista afroamericana Kimberlé Crenshaw nel 1989 in riferimento all'intreccio tra le categorie di genere e razza quando si parla di discriminazione e oppressione delle donne nere. Il femminismo intersezionale riconosce che le donne possono vivere diverse forme di oppressione che si intersecano tra loro (per esempio: una donna nera vivrà anche forme di oppressione diverse rispetto a una donna bianca lesbica). K.

Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*, 4, Chicago 1989, pp.139-167.

[11] «A feminism that offers a multi-dimensional analysis of oppression and refuses to divide race, sexuality, and class into mutually exclusive categories». F. Vergès, *A Decolonial Feminism, cit.*, p. 20.

[12] K. Winking, *Citra Sasmita. Imagined Cosmologies*, in «ArtAsiaPacific», 133, maggio/giugno 2023, p. 34.

[13] *The one-straw revolution*, a cura di I. Fokianaki, catalogo della mostra, Amsterdam 2024, p. 26.

[14] K. Winking, *Citra Sasmita, cit.*, p. 36.

[15] «As an artist, I put women as central characters and protagonists to challenge the fixed single way of reading and interpreting narratives about women». C. Sasmita–D.D. Anggrahita, *Timur Merah Project; Pilgrimage of Narrative, Memory, and Historical Legacy*, 2022, disponibile al link: https://www.yeoworkshop.com/usr/library/documents/main/artists/31/translated-citra-sasmita-esai-timur-merah-project.pdf.

[16] «While her work maintains a high level of support for intergenerational and inter-religious sisterhood, above all it confronts the colonial, the superficial, and the traditional, and in the process, "reprograms the code" to envision newly imagined cosmologies of her own». K. Winking, *Citra Sasmita, cit.*, p. 36.

[17] Movimenti femministi sviluppatisi a partire dagli anni Sessanta negli Stati Uniti e successivamente diffusisi in Europa sino agli anni Ottanta.

[18] Per le versioni più recenti del progetto: https://www.guesswhoscomingtodinnertoo.com/.

[19] Le 39 donne alla tavola di Judy Chicago sono: Dea Primordiale, Dea Fertile, Ishtar, Kali, Dea Serpente, Sophia, Amazzone, Hatshepsut, Giuditta, Saffo, Aspasia, Boadicea, Ipazia, Marcella, Santa Brigida, Teodora, Hrosvitha, Trota di Salerno, Eleonora d'Aquitania, Ildegarda di Bingen, Petronilla de Meath, Christine de Pisan, Isabella d'Este, Elisabetta I, Artemisia Gentileschi, Anna van Schurman, Anne Hutchinson, Sacajawea, Caroline Herschel, Mary Wollstonecraft, Sojourner Truth, Susan B. Anthony, Elizabeth Blackwell, Emily Dickinson, Ethel Smyth, Margaret Sanger, Natalie Barney, Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe. Cfr. *Place settings*, The Brooklyn Museum, https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings.

[20] Per approfondire l'opera di Chicago si veda J. Chicago *et alii*, *The Dinner Party. Restoring Women to History*, New York 2014.

[21] Si rimanda alla critica dell'opera da parte di Hortense Spillers, sviluppata in H. Spillers, *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, Chicago 2003, pp. 156-157.

[22] H. Kramer, *Art: Judy Chicago's "Dinner Party" Comes to Brooklyn Museum*, in «The New York Times», 17 Ottobre 1980, section T, p. 1.

[23] R. Hughes, *Art: An obsessive Feminist Pantheon*, in «TIME», 15 dicembre

1980.

[24] Con questo termine, Kaersenhout rimanda alla resistenza femminile non solo contro il sistema patriarcale ma anche a quello coloniale e all'oppressione razziale. W. Furtado, *Patricia Kaersenhout: Regaining Dignity Through Revealing Erased Histories*, in «Contemporaryand», 18 ottobre 2018. https://contemporaryand.com/magazines/patricia-kaersenhout-regaining-dignity-through-revealing-erased-histories-in-the-netherlands/.

[25] *Ibidem.*

[26] P. Kaersenhout, *Artist statement about the work (Guess who's coming to dinner too)*, disponibile al link: https://wilfriedlentz.com/wp-content/uploads/2020/10/2019-Artist-Statement-installation-De-Appel-Patricia-Kaersenhout_HC.pdf.

[27] M. Lugones, *The Coloniality of Gender*, *cit.*

[28] Per approfondimenti, si veda il sito web dell'artista, https://www.bintadiaw.com/.

[29] S. Mudu, *Binta Diaw: Per una genealogia di resistenze*, in «Flash Art», 13 settembre 2023, https://flash---art.it/article/binta-diaw/.

[30] J. Dogliani, *Il non potere nero di Binta Diaw*, in «Il Giornale dell'Arte», 1° febbraio 2024, https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/il-non-potere-nero-di-binta-diaw.

DISCRIMINAZIONE DI GENERE TRA ARTE E INFORMAZIONE: RISCHI E OPPORTUNITÀ DEL *WEB*

Paola Biavaschi[1]

Cyberbullying and hate speech represent a serious social scourge in contemporary society, disproportionately impacting vulnerable populations, particularly adolescents and women. These phenomena function not only as mechanisms of sexual discrimination and the reinforcement of gender stereotypes, but also serve as early indicators of broader illicit behaviors, ranging from workplace harassment (mobbing) to psychological violence within the private sphere.
This study situates these manifestations within a more expansive historical *continuum*—from Artemisia Gentileschi's trial, through the promises enshrined in the Italian Constitution, to the fervent struggles of second-wave feminism in 1970s—with art persistently reflecting on violence and inequality. Despite legislative safeguards and international frameworks such as the Istanbul Convention, systemic violence persists, fueled by entrenched stereotypes and exacerbated by digital media platforms.
Particular emphasis is placed on the roles of media, art, and communication practices, given that inaccurate or stereotypical portrayals risk legitimizing violence and inflicting secondary victimization. Consequently, this paper advocates for comprehensive education, enhanced critical awareness, and rigorous media accountability as indispensable tools in dismantling patriarchal narratives and advancing gender equality.

Keywords: Gender discrimination, Cyberbullying and hate speech, Gender-based violence, Stereotypes and media representation, Education and prevention.

Un'epoca di grandi battaglie e grandi conquiste femminili si trova ormai alle nostre spalle. Il nostro tempo pare, tuttavia, percorso da profonde contraddizioni: da un certo punto di vista, le donne sembrano cominciare a godere di molti dei benefici che provengono dalle grandi riforme legislative frutto dell'enorme lavoro compiuto negli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo e spesso si sente notizia

di "glass ceiling" infranti, ma, al contempo, il propagarsi quasi virale della violenza contro le donne fino alle sue estreme conseguenze[2] ci dimostra che l'opera non è compiuta, che la strada verso la parità è solo iniziata: la violenza è il contraccolpo del periodo di transizione che stiamo vivendo, in una società non ancora completamente trasformata e matura, che paga lo scotto di un trascorso culturale ben difficile da superare.

In verità le nuove generazioni – tanto le donne adulte quanto quelle giovani e giovanissime – sembrano non essere preparate per portare tale pesante fardello: scontano in parte l'immobilismo dovuto alla sensazione che il più sia già stato compiuto e d'altra parte non sanno come proteggere se stesse dall'ondata di violenza che attraversa tutta l'Europa, senza in realtà una rilevante distinzione tra le sue diverse regioni, se non, forse, per una maggiore propensione e fiducia nella denuncia alle autorità da parte delle abitanti dell'Europa centro-settentrionale[3].

L'art. 3 della nostra Costituzione[4], che sancisce il principio dell'uguaglianza giuridica tra i generi, ha creato nella seconda metà del secolo passato le condizioni adeguate a incrementare la partecipazione femminile attiva in ogni settore della società[5]; senza dubbio la Costituzione, anche negli articoli che hanno una valenza più programmatica, era e rimane un punto di riferimento essenziale per il nostro Paese e il punto di partenza da cui ogni riflessione non può prescindere.

Dal punto di vista formativo, se tra la fine del Settecento e l'Ottocento era ritenuto non solo normale, ma auspicabile, dotare le fanciulle di buona famiglia di un'educazione letteraria, musicale e artistica, in particolare riguardo a tecniche in certo qual modo domestiche quali il disegno, l'acquarello e il vedutismo di viaggio, certamente era considerato eccezionale e bizzarro il dedicarsi all'attività concertistica o pittorica, impossibile l'impegno in politica o nella professioni liberali. Dopo la seconda rivoluzione industriale il lavoro femminile si diffonde, ma è scarsamente retribuito e sostanzialmente privo di tutela; le donne di ogni classe sociale prendono coscienza del ruolo che possono assumere nella società e cominciano le prime rivendicazioni del diritto di voto.

Ricordiamo che, anche oggi, per esempio il settore industriale e artigianale tessile rappresenta nel mondo, in particolare nei paesi in via di sviluppo, occasione di intenso sfruttamento della forza lavoro

femminile, campo di battaglia in cui donne i cui diritti sono spesso tragicamente calpestati, lavorano fino allo stremo; al capo opposto della catena produttiva, modelle sempre più giovani e iper-sessualizzate sfilano spesso inconsapevoli di essere vittima di un *power system* fondato perpetuando canoni estetici che si basano su stereotipi profondamente sessisti.

Per quanto riguarda le professioni liberali e le arti, tranne poche eccezioni, il discrimine e lo stereotipo viaggiavano sempre sul filo che separa il dilettantismo dalla professionalità, il domestico dal pubblico, esattamente come in altri campi pertinenti la creatività, quali la scrittura o perfino l'arte gastronomica. La donna era destinata alla casa, così come l'uomo al lavoro esterno, alla guerra ed, eventualmente, alla politica.

L'uguaglianza di genere, sancita dalla nostra Costituzione, avrà bisogno di decenni per avvicinarsi all'uguaglianza di fatto e non essere semplicemente dettato programmatico: sarà proprio il decennio che si dispiega tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del XX secolo ad essere fondamentale per la battaglia femminista, che si incentra in questo periodo, detto del "secondo femminismo", sulla rivalutazione delle differenze di genere all'interno dell'uguaglianza giuridica. Proprio in quegli anni la moda, dalle acconciature agli abiti, proponeva una figura di donna attiva, autonoma e combattiva in famiglia e nel lavoro, dalla donna libera e disinibita degli anni Settanta alla donna in carriera degli anni Ottanta. Nella seconda metà del Novecento si sono diffuse in modo più ampio le ricerche di antropologia, etnologia, storia e archeologia sulla *Old Europe*, tra cui in particolare, ma non solo, le dirompenti, seppur discusse, teorie sul matriarcato pacifico e creativo della nota studiosa di origine lituana Marija Gimbutas[6]: questi studi sono stati il terreno fertile su cui si sono costruite molte riflessioni concettuali e artistiche del secolo scorso.

Sosteneva acutamente Frank A. Clark che «un'abitudine è qualcosa che puoi fare senza pensare»: la profondità di questo semplice assunto ci spiega così tanto di noi, in particolare nel nostro tempo in cui, nonostante gli indiscussi progressi nell'alfabetizzazione e nell'istruzione di massa, la velocità ha preso il posto della riflessione. Parafrasando Clark, si potrebbe altrettanto giustamente affermare che un'abitudine è qualcosa che puoi dire senza pensare: e in quel non-luogo in cui si agisce gestualmente o verbalmente senza riflet-

tere, si trovano anche le radici della violenza di genere. Alle attività stereotipate del passato si sono sostituiti altri strumenti di svago che presuppongono una distrazione dall'estenuante e ingrato compito di interpretare la realtà, aiutando a sfuggire la solitudine tramite l'adesione al *main stream* massificante e all'intrufolarsi nelle vite altrui per cercare di attingere a modelli di avvenenza e di benessere tanto falsi, quanto irraggiungibili. Gli stereotipi non sono innocui, non scompaiono quando termina la "battuta", quando viene espressa un'opinione: al contrario attecchiscono nelle menti più fragili e diventano, spesso alimentate oggi dalla continua fornace e dalla diffusività del *web*, scintilla per la violenza, dando seguito ai drammi che la quotidianità ci racconta.

Tuttavia, il coraggio femminile non ha tempo. Come non ricordare il suggestivo antecedente giudiziario di Artemisia Gentileschi, la quale fu in grado, anche grazie alla sua creatività artistica, pur attraverso le rigide maglie tematiche concesse al suo tempo (episodi tratti dalla Bibbia, dal mito o dalla storia), di comunicare il dramma della violenza sessuale subìta e della subordinazione femminile. Il processo seguente nel 1612 le concesse la vittoria *de iure*[7], ma a prezzo di profonde sofferenze personali e reputazionali molto simili a quelle subìte dalle donne della nostra contemporaneità: la vittimizzazione secondaria di Artemisia è una piaga sempre aperta anche nella realtà giornalistica e processuale odierna e la sentenza che condannò lo stupratore della celebre artista, a dire il vero, sembra a tratti più *open minded* di alcune sentenze contemporanee nelle quali una professione inconsueta o una condotta di vita meno conformista della vittima diventano occasione per concedere attenuanti ai carnefici e nelle quali si ritrovano stereotipi di genere che si credevano definitivamente abbattuti decenni fa[8].

In realtà abbiamo avuto modo di osservare che la nostra attualità è, per alcuni aspetti, più complessa di quella di cinquant'anni fa; in particolare gli ultimi anni sono stati particolarmente difficili dal punto di vista sociale. Tra gli "effetti collaterali" delle ondate pandemiche che hanno attraversato il mondo e colpito in modo particolare il continente europeo, vi è senza dubbio il triste bilancio relativo all'occupazione femminile e alla violenza di genere. Nonostante le campagne informative si siano fatte sempre più presenti, le varie forme di violenza contro le donne nelle loro più diverse declinazioni – fisica, psicologi-

ca, comunicativa, educativa, economica – sono ancora notevolmente diffuse e appaiono quasi sradicabili.

All'interno di questo quadro a tinte fosche, testimoniato da notizie quotidiane su gravi forme di violenza e abuso, un rischio notevole è quello, di fronte a crimini che appaiono come più urgenti da fronteggiare, di considerare secondaria la violenza delle parole e delle immagini, quando, al contrario, essa è sia più frequente e capillare, e quindi più pervasiva, sia prodromica all'*escalation v*erso comportamenti potenzialmente sempre più lesivi [9].

Proprio per tali ragioni il contrasto alla violenza di genere deve razionalmente avere come primi obiettivi la costruzione di modalità comunicative adeguate a partire dalla prima infanzia e la formazione di coloro che agiscono sui *mass media* in merito al linguaggio di genere e alla presentazione del tema stesso della violenza di genere. Risulta evidente che l'utilizzo di *chat* e *social media* – che divulgano opinioni, ma anche video e foto – come mezzi di informazione ove i comunicatori non sono dei professionisti dell'informazione, ma dei cittadini spesso privi di ogni forma di preparazione deontologica [10,] abbia reso la situazione ancora più spinosa, ma è anche vero che di sovente gli stessi giornalisti professionisti, che dovrebbero essere formati in modo adeguato tramite attività di aggiornamento continuo, non sono in grado di presentare i fatti di cronaca e le loro riflessioni critiche in modo tale da evitare il consolidamento di stereotipi dannosi.

Senza dubbio alcuno, la Convenzione di Istanbul sulla prevenzione e la lotta alla violenza contro le donne e contro la violenza domestica, adottata dal Consiglio d'Europa l'11 maggio 2011 ed entrata in vigore il 1° agosto 2014 a seguito del raggiungimento del prescritto numero di dieci ratifiche, è il primo strumento internazionale giuridicamente vincolante, il cui principale obiettivo è quello di creare un quadro globale e integrato che consenta la protezione delle donne contro qualsiasi forma di violenza e che preveda sia la cooperazione internazionale, sia il sostegno degli Stati firmatari nei confronti delle autorità e delle organizzazioni a questo scopo deputate, con una particolare attenzione per lo sviluppo tecnologico e le potenzialità dei mezzi di informazione[11].

Negli ultimi anni, il Gruppo esperte di violenza contro le donne, il GREVIO [12], organismo indipendente del Consiglio d'Europa, il quale ha il compito di monitorare la corretta applicazione della Convenzio-

ne di Istanbul nei Paesi ove essa è stata ratificata, ha denunciato nel suo rapporto le preoccupanti lacune a livello di applicazione istituzionale, presenti soprattutto nella prassi riguardo alla difesa delle donne vittime di violenza, evidenziando come gli stereotipi sessisti siano lo specchio di una cultura millenaria di ineguaglianza e discriminazione.

In particolare, l'art.13 della Convenzione di Istanbul prevede che gli Stati firmatari si prodighino per organizzare campagne di sensibilizzazione sul tema della violenza di genere e domestica, comprese le conseguenze fisiche e psicologiche di tale violenza sui minori, e di informazione sulle misure di prevenzione della violenza. In proposito, il Piano d'Azione Straordinario fa specifico riferimento alle azioni da intraprendere per prevenire il fenomeno della violenza contro le donne, utilizzando come strumenti primari l'informazione e la sensibilizzazione della collettività e rafforzando la formazione continua, la consapevolezza e la cultura degli uomini e dei minori.

Sempre il Piano d'Azione Straordinario fa specifico riferimento alla sensibilizzazione degli operatori dei media al fine di realizzare una comunicazione e informazione, anche di carattere commerciale, in particolare in campo pubblicitario, rispettosa della corretta rappresentazione della figura femminile [13]: l'art. 17 della Convenzione approfondisce le modalità di azione, prevedendo che gli Stati incoraggino «il settore privato, il settore delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione e i *mass media*, nel rispetto della loro indipendenza e libertà di espressione, a partecipare all'elaborazione e all'attuazione di politiche e alla definizione di linee guida e di norme di autoregolazione per prevenire la violenza contro le donne e rafforzare il rispetto della loro dignità».

In definitiva, si può affermare che la violenza contro le donne è una triste realtà che dovrebbe essere costantemente al centro dell'attenzione dei media: questo almeno è quello che chiede la Convenzione di Istanbul, come mezzo di prevenzione delle violenze di genere e dei femminicidi; tuttavia, l'atteggiamento che, in modo del tutto contrario, ha spesso caratterizzato molta della stampa italiana è una diffusa superficialità nell'uso dei termini e nella considerazione delle loro conseguenze. Non a caso, la Commissione Pari Opportunità della Federazione Nazionale Stampa Italiana ha sovente fatto appello a tutte le giornaliste e ai giornalisti perché, nel descrivere il fenomeno, si usi un linguaggio corretto, mettendo al bando una terminologia

viziata da pericolosi stereotipi sessisti, che non aiutano a comprendere il significato degli episodi di violenza, che dovrebbe apparire con chiarezza come sempre ingiustificata: è evidente che le donne non vengono uccise per un *raptus* , dal momento che la psichiatria è concorde sul fatto che il *raptus* omicida non esiste, per gelosia o per passione, ma per un atto di volontà da parte di uomini che non accettano la metamorfosi sociale in atto e il diritto di autodeterminazione femminile.

Rilevante, per inciso, il fatto che il fenomeno della violenza contro le donne, in particolare quella verbale sul *web,* colpisca anche le giornaliste nell'esercizio delle proprie funzioni e le donne impegnate in politica, quindi i volti pubblici, attraverso molestie, *mobbing, stalking,* aggressioni di connotazione discriminatoria, *body shaming, cyber*-bullismo e minacce *on line*. Tale fenomeno risulta particolarmente preoccupante: secondo i dati della ricerca della *International Federation of Journalists, Violence and Harassment against Women in the News Media*, oltre il 20% delle minacce contro le giornaliste nel mondo si attua attraverso *mail* e *social network*. Il fenomeno della violenza verbale contro le giornaliste passa anche attraverso aggressioni di carattere sessista, il *body shaming* e le minacce *on line*, mentre quella contro le giovani donne e le adolescenti si presenta attraverso i pericolosi fenomeni del *mobbing* e cyberbullismo, che hanno ripercussioni o origine nel mondo del lavoro, della scuola o delle relazioni personali.

La scrittrice e giornalista Monica Lanfranco[14] ricorda il drammatico femminicidio di cui vittima fu Loretta Gisotti, che a Laveno, sul Lago Maggiore, è stata assassinata nel 2016 dal marito, probabilmente infastidito dai continui rimbrotti della moglie, mentre i coniugi caricavano sull'auto le valigie per partire per le ferie estive: L'uomo l'ha presa a martellate e l'ha finita strangolandola. Sul quotidiano "La Provincia di Varese" sono usciti due articoli che giustificano la violenza compiuta dall'uomo, colpevolizzano la vittima e, in un rovesciamento dei ruoli, empatizzano con l'assassino, evidenziandone la sofferenza. Ricorre, poi, il fantomatico *raptus*, anche se l'Associazione nazionale degli psichiatri italiani ha detto da tempo che non esiste. L'articolo 17 della Convenzione di Istanbul che responsabilizza i *media* per cambiare la cultura della violenza è palesemente disatteso, nonostante da anni si parli di cambiare il linguaggio della stampa nei casi di violenza contro

le donne. Eppure, continuiamo ad imbatterci in articoli come questi. Quello che scrivono i giornali incide, così come quello che racconta la tv. L'art. 17 della Convenzione di Istanbul prevede che si incoraggi «il settore privato, il settore delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione e i *mass media*, nel rispetto della loro indipendenza e libertà di espressione, a partecipare all'elaborazione e all'attuazione di politiche e alla definizione di linee guida e di norme di autoregolazione per prevenire la violenza contro le donne e rafforzare il rispetto della loro dignità».

Gli stereotipi presenti nel mondo dell'informazione sono numerosi e spesso vengono replicati in contesti insospettabili: una ricerca dell'Università di Bologna, condotta nel 2014 dal Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali e avente ad oggetto articoli di cronaca riguardanti casi di donne uccise dai fidanzati, compagni o mariti, pubblicati sui tre più diffusi quotidiani italiani nel 2012, ossia il "Corriere della Sera", "La Repubblica" e "La Stampa", ha mostrato come questa forma di «romanticismo della violenza», che avrebbe il potere di attrarre l'attenzione dei lettori e quindi di vendere copie o determinare *click*, avendo forte impatto emotivo, appartenga a una modalità narrativa molto utilizzata dai *media* in questi casi, poiché produce un impatto emotivo di sicuro effetto sui lettori.

La ricerca bolognese ha preso in considerazione 116 articoli di cronaca aventi ad oggetto drammi scaturiti dalla relazione con il *partner*, pubblicati dalle sopracitate testate, certamente tutt'altro che note per l'abitudine di abbandonarsi al sensazionalismo scandalistico: di questi "pezzi", 92 presentavano i fatti come collegati a una «dimensione d'amore e passione, sottintendendo l'esistenza di una connessione forte tra il femminicidio della partner e uno stato di amore tormentato»; le motivazioni ricorrenti del «crimine di passione» sarebbero da ricollegarsi, a detta degli autori degli articoli, a un eccesso di gelosia e alla «incapacità di accettare la decisione del partner di terminare la relazione» a causa di sentimenti d'amore troppo accesi. L'uomo, mosso da queste emozioni forti, a questo punto andrebbe incontro a una forma di «perdita di controllo», tale da fargli smarrire l'uso della ragione e indurlo a commettere il delitto, causato sostanzialmente da un amore morboso per una donna che sembra avere la colpa di non corrispondere più i suoi sentimenti [15].

Tra gli stereotipi più diffusi, vi sarebbero: l'attribuzione di una componente violenta solamente a persone di estrazione sociale svantaggiata ed economicamente fragili, oppure a stranieri, magari con tradizioni culturali ritenute arretrate; l'eccessiva confidenza delle donne nel frequentare luoghi poco sicuri o isolati e la scarsa attenzione delle istituzioni alla sicurezza; la mancanza di percorsi di terapia di coppia e di mediazione familiare[16].

Al contrario, le statistiche parlano di reati commessi in modo trasversale, in ogni ambito sociale, di scarsa incidenza dei reati sessuali e delle aggressioni commessi fuori casa e della prudenza con cui va gestita una terapia di coppia in caso di episodi di violenza domestica. Tali stereotipi possono, tra l'altro, dare il via a fenomeni di vittimizzazione secondaria, nei quali la vittima viene colpevolizzata per giustificare in qualche modo l'evento occorso: la donna avrebbe potuto sopportare con maggiore pazienza, essere più compiacente, allontanarsi dal pericolo, non frequentare luoghi isolati, essere più disponibile alla riconciliazione o alla terapia, vestirsi e comportarsi in modo più adeguato. Si tratta di un elenco di "avrebbe potuto" o "avrebbe dovuto" che offrono delle attenuanti morali per il carnefice, a volte anticipazione delle attenuanti che compaiono in alcune sentenze divenute oggetto di ampie e animate discussioni: come affermava Gaetano Filangieri[17], la stampa (ovviamente oggi diremmo i *media)* rappresenta una forma di "tribunale del popolo", ma può anche divenire l'amplificatore di modelli negativi e particolarmente potenti, in grado di influenzare in modo pervasivo l'opinione pubblica, in particolare – ma non solo – la parte culturalmente più fragile di essa.

La sopracitata ricerca dell'Università di Bologna nota, peraltro, una crescente attenzione dei mezzi di informazione rispetto ai fenomeni di violenza di genere, tuttavia spesso il racconto del femminicidio sui *media* italiani «riproduce largamente miti e stereotipi della violenza di genere», anche quando, come nel caso di Giulia Cecchettin, gli stereotipi legati a una sorta di "santificazione" della vittima sostituiscono quelli della donna causa dei suoi mali. Anche se considerazioni di vuota retorica ammantano molto spesso la notizia, sembra che i «giornali non dispongano di un modo» per spiegare perché «uomini ordinari uccidano le *partner* che amano», precisa Lella Palladino a *Valigia Blu*. «Non viene mai raccontato da dove nasce la violenza. Sembra che sia qualcosa che origina dalla malattia mentale di alcu-

ni uomini, o dalla distorsione della relazione. Quello che i giornali dovrebbero dire è che nasce dall'ancora forte subordinazione delle donne, dal disequilibrio di genere»[18].

Chiara Cretella, intervistata sempre da *Valigia Blu*, sostiene: «La violenza da sempre è qualcosa che attira l'attenzione della pubblica opinione: crea sconvolgimento, e viene utilizzata da tempo per vendere più copie, fare più *audience* o visite. Nel caso specifico della violenza contro le donne c'è un *surplus* di erotizzazione dato dal corpo femminile brutalizzato, violentato, malmenato, ucciso e quindi a disposizione dello spettatore». Nulla pare attrarre la curiosa morbosità del pubblico come un fatto di sangue che abbia avuto come vittima una giovane donna: amore e morte da millenni – pensiamo ai drammi magistralmente inscenati dalla tragedia greca – continuano a essere *tòpoi* difficilmente sostituibili, corroborati, tra l'altro, dalla possibilità di offrire dettagli di natura sessuale e criminali, che un tempo sarebbero stati probabilmente omessi, mentre da qualche anno costituiscono un tesoro di notizie da dare in pasto ad appassionati del genere *true crime*.

Il mondo del *web* è straordinariamente complesso ed intricato: l'informazione e la pseudo-informazione non sono gli unici settori nei quali si combatte la battaglia contro la discriminazione di genere; una crescente sensibilità offre oggi non solo agli addetti ai lavori, ma anche al cittadino comune la possibilità di gettare uno sguardo critico ed esprimere una valutazione sui mondi del cinema, dell'animazione, ed anche della pubblicità, la cui fruizione e *review* sono divenute sempre più appannaggio del *web*: in questi ambiti la creatività rappresenta l'aspetto principale o predominante, aprendo il campo a tutta una serie di problemi relativi al rispetto della libertà dell'arte e al suo bilanciamento con il principio del rispetto della dignità umana[19].

Se, per quanto riguarda la pubblicità, dal momento che lo scopo principale è di carattere commerciale, esistono organi di controllo molto attenti, si pensi in Italia all'Istituto di Autodisciplina pubblicitaria[20], molto più problematico risulta un eventuale sorveglianza di tutte le forme di arte pura, ove qualsiasi attività di orientamento o limitazione costituisce un rischio di censura anticostituzionale e, quindi, persino le tutele che concernono la fruizione da parte dei minori (si pensi alla cinematografia) sono molto attente e mirate. Proprio per questo la presenza crescente del cosiddetto *politically correct*,

soprattutto nel cinema, ma anche in campo letterario, è salutata da una parte con entusiasmo, dall'altra con preoccupazione per la talora eccessiva intrusione di *diktat* esterni all'interno di discipline che dovrebbero essere caratterizzate da totale libertà di espressione.

Un discorso a parte meritano i film di animazione, dal momento che all'interno delle favole o delle leggende tradizionali, a cui spesso tali lungometraggi si ispiravano, si celavano molti degli stereotipi propri della cultura tradizionale, anche perché spesso utilizzate in passato come strumenti didattici per la formazione dei fanciulli e soprattutto delle fanciulle. Per questa ragione, dal momento che essi erano, esattamente come le favole, uno strumento educativo e a volte specchio della società patriarcale, la disuguaglianza di genere nei film di animazione era diffusa e pervasiva, mostrando modelli di donna e di bellezza stereotipati e retrivi. Non vi è dubbio che, da questo punto di vista, gli ultimi decenni abbiano visto introdurre correttivi notevoli, cui d'altra parte, laddove si sono sostituiti stereotipi nuovi a stereotipi antichi, ha fatto da contrappunto una risposta del pubblico via via sempre più tiepida; la Disney rappresenta un esempio lampante di tutto ciò[21]. La sfida del futuro sarà quella di accendere la luce della spontaneità in opere innovative che sappiano conciliare la presenza di modelli più adeguati per il nostro tempo con la creatività e anche la poesia proprie di un buon prodotto di animazione.

Per ritornare a quanto si affermava sul mondo del *web*, non bisogna, tuttavia, dimenticare quelle che sono le opportunità che offre e il confronto democratico che esso può offrire: si pensi, ad esempio, alla statua della *Spigolatrice di Sapri* (fig. 1), opera di Emanuele Stifano realizzata nel 2021: il bronzo si trova sul Lungomare della città campana, per commemorare la rivoluzione antiborbonica di Pisacane del 1857, immortalata dalla celebre poesia di Luigi Mercantini. La statua, che rappresenta la mitica spigolatrice e patriota in abiti particolarmente succinti, è stata al centro di una violenta polemica mediatica, soprattutto in Internet, ove l'atteggiamento e l'aspetto della *Spigolatrice* sono considerati veicolo di un'immagine della donna pesantemente sessista e poco rispettosa, soprattutto perché l'opera aveva avuto committenza pubblica. Il tema, come si può comprendere, è veramente spinoso, proprio perché l'arte, da Caravaggio a Courbet e Manet, si è sempre nutrita, per affermare la propria libertà, del suo stesso essere oggetto di scandalo. A parte la *Spigolatrice di Sapri*,

la valutazione del cui valore artistico si lascia agli storici e critici d'arte, dal punto di vista giuridico la Costituzione Italiana è molto chiara nell'asserire la libertà dell'arte in tutte le sue forme; la sensibilità diffusa relativa al "politicamente corretto" riuscirà, quindi, a creare una forma di autocensura anche nella pittura e nella scultura, così come sta già avvenendo nel cinema e, in parte, nella letteratura? Ciò rappresenta un interrogativo aperto, dal momento che trascina con sé un dibattito profondo quale il bilanciamento tra il rispetto della dignità femminile – e di qualsiasi persona – e la libertà di espressione artistica.



Fig. 1: Emanuele Stifano, *Spigolatrice di Sapri*, 2021, Sapri (SA).

Certo è che la disgregazione del modello patriarcale, dopo migliaia di anni di dominio indiscusso, non è impresa di poco conto, né semplice, ed è probabile che le ondate di violenza contro la donna, in particolare la donna nella famiglia, di cui siamo testimoni, siano frutto dell'assestamento, della difficile metamorfosi della nostra società, un frutto avvelenato che non dovremmo necessariamente addentare. Al contrario, l'opera di informazione e di educazione permanente delle nuove generazioni risulta assolutamente fondamentale: in particolare

è necessario considerare come prioritaria la formazione degli uomini più fragili, di coloro che possono manifestare le proprie emozioni proprio tramite il linguaggio della violenza, anche in modo del tutto inatteso.

Come abbiamo potuto osservare, il sogno di un mondo in cui il femminino trionfi come in epoca neolitica per mezzo di valori quali il dialogo e la diplomazia sulla civiltà di stampo maschile, basata maggiormente sulla risoluzione conflittuale delle criticità, non ha avuto alcuna realizzazione pratica nei cinquant'anni che sono seguiti alla grande riscoperta o idealizzazione di questo antico modello sociale; tuttavia, senza alcun dubbio, la società europea è profondamente mutata, permettendo un'interazione tra i sessi in campo artistico, professionale e anche familiare, inimmaginabile fino a un secolo fa.

Il tragico inganno dei decenni di lotta contro una società di predominio maschile si è annidato nella fiducia che la trasformazione in atto potesse essere rapida e tutto sommato indolore. Oggi sappiamo che non è così: dal mondo del *web* a quello del lavoro, dall'intimità della famiglia al mondo dell'arte, per sradicare, in modo equilibrato e spontaneo, convinzioni che hanno improntato la società per millenni non sono sufficienti pochi decenni di buona volontà ed è necessaria una consapevolezza condivisa e profonda, dal momento che la mera sostituzione di stereotipi antichi con stereotipi attuali non può certo condurre ad alcun concreto avanzamento sociale.

Note

[1] Paola Biavaschi è professoressa ordinaria di Diritto Romano e Fondamenti del Diritto Europeo presso l'Università degli Studi dell'Insubria. Laureata in Lettere Classiche e in Giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Milano, consegue il dottorato di ricerca in Diritto Romano e Diritti dell'Antichità presso l'Università di Padova. Autrice di numerose pubblicazioni, si occupa sia del periodo classico, in particolare tardorepubblicano romano, sia dell'epoca tardoantica, con uno specifico interesse per i temi legati alla gestione della terra e delle acque pubbliche, alle successioni e al diritto criminale.

[2] P. Di Nicola Travaglini–F. Menditto, *Il nuovo Codice Rosso. Il contrasto alla violenza di genere e ai danni delle donne nel diritto sovranazionale e interno*, Milano 2024, in riferimento alla legge 69/2019, aggiornata con la 168/2023 e con la recente Direttiva Europea in merito del 2024 (si veda anche la recensione del 12 settembre 2024 sulla rivista *Sistemapenale.it*).

[3] Si ricordi che, nonostante l'erronea percezione, l'Italia non è affatto uno dei paesi europei a più alto tasso di femminicidi: https://eige.europa.eu/gender-statistics/dgs.

[4] Art. 3 Cost.: «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali».

[5] E. Spagna Musso, *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Napoli 1961; S. Cassese–A. Mura, *Artt. 33 e 34 Cost.*, in *Commentario della Costituzione*, a cura di G. Branca, Bologna-Roma 1976, pp. 210 ss.; A. Cerri, *Arte e scienza (libertà di)*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Roma 1988; B. Caravita, *Art. 33 Cost.*, in *Commentario Paladin-Crisafulli*, Padova 1990.

[6] Proprio nel 1974 venne pubblicato l'iconico M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC Myths and Cult Images*, London 1974.

[7] Si rammentino solamente *Orazio e Artemisia Gentileschi*, a cura di K. Christiansen–J. W. Mann, Milano 2001; *Artemisia Gentileschi: Lettere precedute da Atti di un processo per stupro*, a cura di E. Menzi, nella collana *Carte d'Artisti*, 55, Milano 2004, pp. 16 ss.

[8] P. Biavaschi, *Le parole della violenza: linguaggio sessista stereotipato nei media, recenti decisioni giurisprudenziali in tema di violenza contro le donne e vittimizzazione secondaria*, in *Prevenzione e contrasto della violenza contro le donne tra diritto e cultura*, a cura di V. Jacometti, Torino 2023, pp. 233-241.

[9] P. Romito, *Un silenzio assordante. La violenza occultata contro donne e minori,* Milano-Roma 2011.

[10] La nostra epoca è la prima era post-costituzionale ad avere la possibilità di realizzare quella libertà di informare e di esprimere la propria opinione che è stata posta al centro degli artt. 15 e 21 Cost.; le generazioni precedenti hanno potuto solo cercare di godere dell'altra faccia della medaglia, ossia del diritto ad essere informati, implicito al dettato costituzionale: R. Zaccaria, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, Padova 2021, p. 6 ss.

[11] M.G. Rossilli, *Gender Policies in the European Union,* Berna 2000.

[12] https://www.direcontrolaviolenza.it/pubblicazioni/grevio-rapporto-ombra.

[13] P. Caretti, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, V ed., Bologna 2013, p. 25 ss.; R. Razzante, *Informazione. Istruzioni per l'uso,* Padova 2014.

[14] https://eventi.erickson.it/donne-violenza/UnitaDidattica/VIOLENZADIGENERE.

[15] https://www.valigiablu.it/violenza-donne-media/.

[16] https://eventi.erickson.it/donneviolenza/UnitaDidattica/COMESFATARE?cbck=wrReq4780.

[17] G. Filangieri, *La scienza della legislazione*, Napoli 1780.

[18] https://www.valigiablu.it/violenza-donne-media/.

[19] In Italia, l'art. 33 della Costituzione sancisce, nel suo primo comma, con chia-

rezza e in modo irrefutabile la libertà dell'arte: «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento».

[20] Un controllo resosi necessario a causa delle molteplici pubblicità in vario modo violanti le più semplici norme relative al rispetto della dignità della persona.

[21] Si pensi al ritorno come CEO di Disney di Bob Iger, il quale, durante l'evento *Dealbook Summit del New York Times*, dichiarò che: «Creators lost sight of what their No. 1 objective needed to be. We have to entertain first». Giorgio Grignaffini, su "Huffington Post", ha sostenuto, infatti, «Il rischio di presenta quando l'esigenza di rispondere ai dettami del politicamente corretto diventa dominante, sacrificando la libertà creativa e la naturalezza del racconto. L'equilibrio è fondamentale per evitare che il contenuto risulti forzato e artificiale agli occhi del pubblico». Si veda la riflessione in merito di mariomoroni.it/blog/ del gennaio 2024.

LINGUISTICA E STUDI DI GENERE: UN MATRIMONIO IMPOSSIBILE?

Paolo Nitti[1]

This essay outlines the principal intersections between linguistics and gender studies from a diachronic perspective, emphasising linguistics' role in relation to gender within current scholarly debates. It examines linguistics through its sub-disciplines and their connections with gender studies, premised on the understanding that language is a primary cultural manifestation and thus central to perpetuating and reinforcing gender stereotypes within cultural traditions.
Particular attention is devoted to educational linguistics, glottodidactics, and ethnolinguistics, where the interplay between language, society, and culture is especially pronounced. The analysis further considers the Italian context, with a focus on controversies surrounding inclusive forms such as the asterisk and the schwa.
The concluding section discusses the role of the Accademia della Crusca, highlighting recent developments in its stance and approach that carry significant implications for linguistic analysis.

Keywords: Educational linguistics, Gender studies, Gender, Linguistic sexism.

Epistemologia linguistica

La linguistica, secondo la definizione di Simone, rappresenta lo «studio scientifico del linguaggio e delle lingue[2]». Lo studioso nota come l'attribuzione di scientificità permetta di scartare tutti gli interessi di stampo dilettantistico, ingenuo e popolare, a vantaggio di una prospettiva di analisi fenomenica rigorosa e fondata sul piano epistemologico. Tuttavia, allo stesso tempo, l'attribuzione di scientificità è una rivendicazione in molti casi inconsistente, poiché le lingue umane sono significativamente variabili, i metodi spesso risultano incerti e le tecniche d'indagine vaghe.

Nonostante le critiche tanto aspre quanto legittime, le scienze del linguaggio hanno acquisito, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un proprio statuto scientifico, un apparato concettuale e terminologico condiviso dalla comunità accademica, una modellizzazione di procedure e tecniche di indagine e una propria affermazione nell'università, in quanto luogo di sapere e scienza per antonomasia.

Se si esaminano tutti questi aspetti singolarmente, è possibile constatare la debolezza dell'aggettivo "scientifico". Lo statuto disciplinare, infatti, può annoverare o meno alcune branche della linguistica, a seconda del momento storico e dell'angolatura di ricerca, come accade ad esempio per la linguistica popolare o per la glottodidattica, non da tutti gli studiosi considerate effettivamente scienze *stricto sensu*.

L'apparato terminologico adottato dalla stessa comunità scientifica, inoltre, presenta difformità sostanziali a seconda della prospettiva di studio e del momento storico, basti pensare al caso delle etichette di "sottocodice", "microlingua", "linguaggio disciplinare", "linguaggio settoriale", "lingua per scopi speciali", ecc. per identificare una porzione di lingua specializzata rispetto a un settore disciplinare o professionale.

Rispetto alle tecniche di indagine, invece, l'orientamento della comunità scientifica è di suddividere le ricerche sul piano applicativo o teoretico e, per quanto concerne la metodologia, sulla natura quantitativa o qualitativa. La tendenza generale della comunità scientifica contemporanea è di privilegiare le ricerche di tipo applicativo e quantitativo, spesso screditando le altre possibilità[3].

Come si è detto, la ricerca linguistica si muove all'interno di un quadro epistemologico abbastanza definito, sulla base di tre compiti principali: la spiegazione del funzionamento delle lingue, l'identificazione di regole e prassi comunicative e la descrizione del cambiamento linguistico[4]. Oltre a questi tre aspetti, possono essere individuati altri settori corollari, come accade, ad esempio, per l'acquisizione della lingua e l'identificazione dei fenomeni di contatto interlinguistico.

Gli studi di genere

Gli studi di genere configurano una branca del sapere interdisciplinare e multidisciplinare, le cui origini sono attribuite primariamente alla filosofia e si estendono all'antropologia, alle scienze politiche, alla

storia, alla sociologia, alla psicologia, alla biologia, ai diversi campi di ricerca umanistico-letterari e ad altre aree del sapere, includendo anche la linguistica[5]. L'interesse centrale della ricerca dei *gender studies* è il discorso sul genere, inteso come categoria sociale. Il genere, pertanto, risulta «ancorato alla costruzione dell'identità sessuale e alle aspettative sui ruoli assimilabili dalle persone nel loro agire in una specifica società[6]». Tanto la definizione di genere quanto quella di sessualità, in cui rientrano anche l'orientamento sessuale, le pratiche sessuali e i tabù, risultano categorizzazioni complesse e gli studi di genere si occupano proprio della loro concettualizzazione e del loro impatto rispetto alla produzione culturale. Inoltre, i *gender studies* indagano anche la relazione fra il genere (o meglio, il genere e la sessualità) e i gruppi sociali, la religione, la rappresentazione artistico-letteraria, lo status socioeconomico, l'età, la nazionalità e le altre variabili sociali, includendo anche le dinamiche e le relazioni di potere.

I primi fermenti degli studi di genere sono da rintracciare, nel corso della storia, alla fine degli anni Sessanta e, più precisamente, riguardano la risposta accademica alle rivendicazioni per la parità di genere, attraverso la fondazione dei *women's studies*. Si tratta di un'attenzione privilegiata, da parte di diverse discipline accademiche, rispetto al ruolo e alla figura della donna. Accanto ai *women's studies* emerge il filone di ricerca dei *men's studies* e, più tardi, negli anni Novanta, quello dei *queer's studies*. Al di là delle angolature e delle prospettive di ricerca, il fulcro di questi interessi accademici rimane la dimensione del genere e così, nel corso dei primi anni del Duemila, più precisamente nel 2005, viene aperto il primo percorso dottorale in *gender studies*, presso l'Indiana University.

Oggi, nonostante manchi una rassegna precisa dei percorsi universitari riguardo agli studi di genere, sono molte le università occidentali – e non solo – ad annoverarli nella propria offerta formativa.

In Italia, l'istituzione di percorsi dottorali nei *gender studies* è recente si citano, fra le università promotrici, l'Università degli Studi di Napoli Federico II, l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, l'Università degli Studi di Palermo, L'Università Sapienza di Roma, l'Università degli Studi di Napoli l'Orientale e l'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Linguistica e studi di genere

Come si è visto in precedenza, la linguistica è una disciplina che si è inserita con una certa fatica e con un discreto successo nel panorama scientifico internazionale.

Tra le scienze del linguaggio, i settori più vicini e interessati agli studi di genere risultano l'etnolinguistica, che indaga il rapporto fra la lingua e la cultura, la linguistica descrittiva, che si occupa di strutture e di regole del linguaggio verbale umano, la traduttologia, la glottodidattica e la linguistica educativa.

A questo proposito, De Mauro e Ferreri definiscono la linguistica educativa come «settore delle scienze del linguaggio che ha per oggetto la lingua […] considerata in funzione dell'apprendimento linguistico e del più generale sviluppo delle capacità semiotiche[7]». La capacità di descrivere il processo di elaborazione dei significati, da parte degli individui, in riferimento alla lingua oggetto di apprendimento e la proposta di modelli in grado di gestire lo sviluppo tanto della lingua quanto della competenza metalinguistica, pertanto, costituiscono gli ambiti privilegiati della linguistica educativa e ne caratterizzano lo statuto disciplinare[8]. La glottodidattica, invece, secondo Porcelli, è definibile come «metodologia dell'educazione linguistica», ovvero scienza di carattere applicativo in stretta relazione con la linguistica educativa.

Più nello specifico, come fonti della glottodidattica, Titone stabilisce che:

> La glottodidattica costruisce le sue ipotesi metodologiche partendo dai dati e principi dei seguenti gruppi di scienze della comunicazione: 1) semiotica; 2) linguistica teorica e applicata; 3) paralinguistica e cinesica; 4) prossemica e cronemica; 5) neurolinguistica e psicolinguistica; 6) sociolinguistica / antropo- / etno-linguistica; 7) teoria informazionale; 8) cibernetica; 9) linguistica matematica e statistica; 10) linguistica computazionale; ecc.
>
> La glottodidattica definisce le sue ipotesi metodologiche integrando i dati delle scienze della comunicazione con le direttive delle scienze psicopedagogiche: 11) psicologia genetica e evolutiva; 12) psicologia dell'apprendimento; 13) psicologia sociale; 14) psicologia dinamica 15) metodologia pedagogica; 16) metodologia didattica generale; 17) tecnologia didattica (dalla istruzione programmata alla didattica algoritmica); 18) docimologia; ecc.
>
> La glottodidattica verifica le sue ipotesi metodologiche mediante il confronto con l'esperienza (storica o sperimentale): 19) storia dei me-

todi glottodidattici; 20) glottodidattica sperimentale (ricerca operativa e sperimentazione)[9].

Diversamente, Freddi propone come fonti, più in generale, le scienze della natura, della cultura, le scienze filosofiche, psicologiche, dell'educazione, della comunicazione e del linguaggio[10].

In merito alla relazione con gli studi di genere, Duranti ricorda come la lingua giochi un ruolo essenziale rispetto alle dinamiche di potere, evidenziando «the role of language in establishing gender, ethnic, and class identities»[11]. Più nello specifico:

> Il linguaggio assume […] un ruolo fondamentale: mantenendo le oggettivazioni comuni permette alle rappresentazioni sociali di strutturarsi e di manifestarsi all'interno degli scambi conversazionali. Questa funzione comporta anche […] che ogni ipotesi di cambiamento linguistico sia sottoposta inevitabilmente a resistenze profonde da parte della collettività sociale[12].

Pertanto, alla luce di queste considerazioni, emerge chiaramente come nessuna lingua possa essere considerata neutra, esercitando una forte influenza sui sistemi simbolici e cognitivi dei parlanti[13].

La richiesta di un "linguaggio di genere", ovvero di un linguaggio rispettoso della dimensione di genere, a partire dalla fine degli anni Sessanta, nei Paesi occidentali, risponde a un desiderio più ampio di rivendicazione sociale rispetto alla parità. A questo proposito, Baldi nota come:

> Le battaglie relative ai titoli, ai nomi di professioni, addirittura alla flessione dei nomi, sono lo specchio di uno squilibrio e di una crisi sociale e portano allo scoperto disuguaglianze cognitive e culturali. I significati si trasmettono impiegando il linguaggio con intento illocutorio e perlocutorio in situazione; i nuovi mezzi di comunicazione rafforzano le componenti emotive e irrazionali; il linguaggio dell'odio, al pari di altre forme di linguaggio emotivo e non argomentato, riflette disuguaglianza cognitiva e crisi socioculturale[14].

Se, come si è visto, la lingua è determinante rispetto alla costruzione dell'identità di genere e al consolidamento o rovesciamento dei rapporti di potere nelle società, la presa di coscienza di tale fenomeno, da parte del mondo scientifico, è certamente più timida, soprattutto in merito alle scienze del linguaggio, che in Italia faticano a consolidarsi come parte attiva degli studi di genere, nonostante si possano apprezzare diversi tentativi[15].

In aggiunta a quanto detto, per quanto concerne l'italiano, le proposte relative all'uso dell'asterisco, dello schwa o ad altri espedienti grafici e fonetici sono ben trattate da Gheno[16] e rispondono alla richiesta di chi non si sente identificato nel binarismo di cui la lingua si serve per esprimere il genere grammaticale, come accade per alcuni membri della comunità LGBTQIA+. D'altronde, «le persone appartenenti ai diversi gruppi sintetizzati nell'acronimo LGBT si collocano, dal punto di vista linguistico, in una posizione sicuramente interessante e ricca di specificità non soltanto sul piano lessicale ma anche sul piano grammaticale[17]». All'interno della comunità scientifica, non mancano critiche a queste indagini, talvolta anche molto feroci, sia da parte di studiosi che si occupano di linguistica e studi di genere[18], che da parte di linguisti che non se ne occupano direttamente[19].

La stessa Accademia della Crusca, che rappresenta un punto di riferimento tanto per la comunità scientifica quanto per il senso comune, sulle questioni di genere si è espressa in modo altalenante, a seconda della sensibilità del periodo. A questo scopo, è possibile confrontare il contributo di Bellucci del 2014 con quello di D'Achille del 2021 e di Marazzini del 2024. Bellucci:

> Sono state molte le iniziative e le raccomandazioni istituzionali e pubbliche – nazionali e internazionali – tese a promuovere l'uso di titoli professionali femminili in modo da non oscurare la presenza delle donne. Se nelle abitudini e propensioni diffuse l'uso sessuato della lingua tarda a imporsi – non di rado anche ad opera delle stesse donne – proprio nelle funzioni più "alte" della società, ciò è dovuto a una errata intenzione di sottolineare ancora per omologazione il prestigio di ruoli un tempo raggiunti solo dagli uomini. […] Quando si afferma – come spesso succede – che il femminile di un titolo professionale prestigioso "suona male", lo si fa non su base linguistica ma per un soggiacente stereotipo – e pregiudizio – culturale[20].

D'Achille:

> C'è poi un'altra questione di carattere generale che va tenuta presente: ogni lingua, a meno che non si tratti di un sistema "costruito a tavolino" come sono le lingue artificiali (un esempio ne è l'esperanto), è un organismo naturale, che evolve in base all'uso della comunità dei parlanti: è vero che molte lingue hanno subìto un processo di standardizzazione per cui, tra forme coesistenti in un certo arco temporale, alcune sono state selezionate, considerate corrette e destinate allo scritto e all'uso formale e altre censurate e giudicate erronee, o ammesse solo nel parlato o in registri informali e colloquiali; ma in questo processo la scelta (che può anche cambiare nel corso del tempo) avviene sempre nell'àmbito delle possibilità offerte dal sistema. Soltanto nel caso della scrittura (che infatti non si apprende naturalmente, ma va insegnata) è possibile imporre norme ortografiche che si discostino dalla pronuncia reale: per questo la stampa e la scuola hanno avuto e hanno tuttora un ruolo fondamentale nella costituzione della norma standard scritta. Non c'è dunque da meravigliarsi se alcune proposte di soluzione del problema della distinzione di genere abbiano riguardato, almeno in prima istanza, la grafia, più suscettibile di cambiamenti. Ma ormai da tempo l'ortografia italiana è da considerarsi stabilizzata, il rapporto tra grafia e pronuncia non presenta particolari difficoltà (basta prendere a confronto l'inglese e il francese) e i dubbi si concentrano quasi esclusivamente sull'uso dei segni paragrafematici (accenti, apostrofi, ecc.). Questo non esclude che, almeno in àmbiti molto precisi come la scrittura in rete e quella dei messaggini telefonici, si possano diffondere usi grafici particolari, spesso peraltro transitori; ma il legame sistematico tra grafia e pronuncia, così tipico dell'italiano, non dovrebbe essere spezzato. In ogni caso, la storia ci ha offerto non di rado, anche di recente (in altri Paesi), esempi di riforme ortografiche dovute a interventi dell'autorità pubblica. Ogni tanto, specie nei regimi totalitari, la politica è intervenuta anche ad altri livelli della lingua, ma quasi mai è andata a violare il sistema. E poi il "dirigismo linguistico" (di cui, secondo alcuni, anche il "politicamente corretto" raccomandato alla pubblica amministrazione costituirebbe una manifestazione) assai di rado ha avuto effetti duraturi […]. La norma dell'italiano contempla un'ampia gamma di possibilità nel caso della mozione, cioè del cambiamento di genere grammaticale di un nome in rapporto al sesso. È un tema che sulle pagine del sito della nostra Consulenza è stato spesso affrontato perché moltissime sono le domande che sono arrivate e che continuano ad arrivare a proposito dei femminili di professioni e cariche espresse al maschile dato che in passato erano riservate solo a uomini. La scelta per il femminile, che l'Accademia ha più volte caldeggiato, non viene sempre accolta dalle stesse donne, tra cui non mancano quelle che preferiscono definirsi *architetto*, *avvocato*, *sindaco*, *ministro*, *assessore*, *professore ordinario*, *il* e non *la presidente*, ecc. D'altra parte, se storicamente

> è indubitabile che molti nomi femminili di questo tipo siano derivati da preesistenti nomi maschili (ciò vale pure per *signora* rispetto a *signore*), abbiamo anche casi di nomi maschili come *divo* nel mondo dello spettacolo, *prostituto*, *casalingo*, che sono documentati dopo i corrispondenti femminili, di cui vanno considerati derivati[21].

Marazzini:

> La giustificazione teorica del femminile sovraesteso si basa sulla ricerca di una sorta di indennizzo rispetto all'uso del semplice maschile, avvertito come un'ingiustizia, interpretato, in termini grammaticali, come "maschile inclusivo". Il femminile sovraesteso viene introdotto come una forma di giustizia riparativa. Però non favorisce una soluzione condivisa, ma radicalizza posizioni estreme, e non giova alla causa di una lingua inclusiva, che pure può essere ottenuta con altri mezzi. Esistono decine e decine di manuali e guide per il linguaggio inclusivo, adottati nei regolamenti di svariate amministrazioni pubbliche, in Italia e anche all'estero (ad esempio, per la lingua italiana, in Svizzera), che offrono soluzioni per adottare un linguaggio rispettoso e inclusivo senza manomettere le funzionalità della lingua italiana. Fare tabula rasa di queste proposte, talora assai valide, sarebbe un errore, e forse anche un atto di eccessiva presunzione.

Come emerge dalla lettura di queste dichiarazioni, nell'arco di una decina di anni non è tanto cambiato il parere sui fenomeni linguistici quanto la sensibilità rispetto alla dimensione del genere. Se in passato si prestava maggiore attenzione al radicamento dei pregiudizi nella tradizione e nella cultura, oggi gli sforzi si dirigono contro le proposte di cambiamento linguistico, soprattutto in relazione ai tentativi di superare il binarismo maschile/femminile, o sono diretti a screditare le provocazioni. L'ultimo intervento, di Marazzini, si serve di una dichiarazione di Baggio, precisando che la docente non è un'accademica della Crusca:

> Più sono istituzionali le cariche e più si è tentati di usare il genere non marcato per rispetto al valore intrinseco della posizione a cui nulla aggiunge l'informazione che sia occupata da un uomo o da una donna se non per un (ancora triste) computo statistico; ci interessa che sia occupata da una persona degna e competente. Ci si deve anche tutelare da effetti secondari, le connotazioni, legati all'uso sociale delle parole: una maestra non vale socialmente quanto un maestro, tant'è che ci è difficile dire maestra di vita o chiamare maestra la donna che dirige un'orchestra, e, piuttosto, sentendo dire maestra, pensiamo a quella signora che ci correggeva con la penna rossa a scuola. La lingua ha le sue regole e i suoi bisogni. Provvede con lenti movimenti ascensionali

> dal basso a immettere nel circuito comune, standardizzandoli, dei tratti scartati dalle grammatiche e sopravvissuti carsicamente nelle fasce meno letterate della popolazione. Ma lo fa per rendere più espressivo o più immediato il parlato, non per giustizia sociale. I tentativi di riformare politicamente la lingua senza capirne il funzionamento non hanno dato buoni frutti.

In effetti, alcuni studi recenti[22], stabiliscono che il maschile sovraesteso è «percepito come maschile e pertanto attiva una serie di stereotipi di genere sulle abilità in certi settori lavorativi e sulle opportunità di carriera»[23]. Pertanto, al di là delle considerazioni più che legittime in merito alla connotazione e al significato sociale delle parole, occorrerebbe svincolarsi dai giudizi di valore o da vincoli emotivi e affettivi. In merito alla questione dei cambiamenti linguistici relativi all'immediatezza del parlato e non riferibili alla giustizia sociale, infatti, esistono diverse zone grigie, in cui il senso comune e l'opinione pubblica esercitano un ruolo notevole in merito alla selezione del lessico, basti pensare alle oscillazioni semantiche dei termini insultanti[24]. Pertanto, si tratta di scelte espressive e di proposte.

Un matrimonio impossibile?

Come si è visto nei paragrafi precedenti, in Italia la linguistica presenta una comunità scientifica molto divisa rispetto al filone degli studi di genere e gli stessi linguisti che se ne occupano spesso non rinunciano ad alzare i toni e a trasportare la discussione su un piano più emotivo che scientifico. Come nota Baldi:

> L'attacco virulento, basato sul sarcasmo e il dileggio rientra in quella prospettiva di hate speech oggi ormai straripante, che […] plasma la discussione in termini prima di tutto emotivi e possibilmente violenti. Gli autori citati motivano la loro critica ricordando che la lingua la cambia l'uso e non la decisione di pochi. Restano comunque gli apprezzamenti offensivi[25].

Inoltre, la studiosa nota come la resistenza a impieghi della lingua sperimentali e rispettosi della dimensione del genere rientra a pieno titolo nelle forme di conservazione del potere:

> La storicità delle espressioni performative, fissata dal loro carattere rituale, è quindi la chiave di lettura della continuità e del riproporsi di una certa rappresentazione collettiva di valori e credenze, derivante da una convenzione, in maniera, possiamo aggiungere, simile agli

stereotipi e ai pregiudizi, di cui in effetti la performatività rinnova l'efficacia[26].

In conclusione, se all'interno dello statuto disciplinare della linguistica e, più in particolare della linguistica educativa, della glottodidattica e dell'etnolinguistica, come oggetto di studio, rientra il rapporto fra la lingua e la cultura e, più strettamente fra la lingua e la società, non è possibile prescindere dalla dimensione del genere, soprattutto da parte di campi di studio che indagano la prima manifestazione della cultura, ovvero la lingua.

Note

[1] Paolo Nitti è PhD in Diritto e Scienze Umane all'Università degli Studi dell'Insubria, dove è attualmente ricercatore e insegna Linguistica cognitiva e Glottodidattica. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la linguistica educativa, gli usi sessisti della lingua, l'acquisizione e l'insegnamento dell'italiano L1/L2 e della lettoscrittura. Dal 2024 è coordinatore del Master di II livello in Didattica dell'alfabetizzazione e dell'italiano L2 per l'Università dell'Insubria. Dal 2019 è condirettore delle riviste "Lingua e Testi di Oggi" e "The Journal of Language Teaching and Technology". Tra le pubblicazioni recenti, si citano: *L'insulto. La lingua dello scherzo, la lingua dell'odio* (Cesati 2021); *Linguistica popolare e ideologia linguistica* (AlboVersorio 2023) e *Insegnare italiano nella classe plurilingue* (Editrice La Scuola 2022).

[2] R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Milano 2011, p. 3.

[3] G. Pallotti, *Qualitativo/quantitativo: ripensare la distinzione*, in *Parlare insieme. Studi per Daniela Zorzi*, a cura di G. Gatta, Bologna 2016, pp. 105-117.

[4] R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, *cit.*

[5] Nella lunga lista di discipline, proposta da Sally McConnell-Ginet, la linguistica è proprio topicalizzata alla fine dell'elenco, S. McConnell-Ginet, *Linguistics and Gender Studies*, in *Philosophy of Linguistics*, a cura di R. Kempson–T. Fernando–N. Asher, North-Holland 2012, pp. 503-530: 503.

[6] F. Fusco, *Lingua e genere*, Roma 2024, p. 39.

[7] T. De Mauro–S. Ferreri, *Glottodidattica come linguistica educativa*, in *E-LI-C-A. Educazione linguistica e conoscenze per l'accesso*, a cura di M. Voghera–G. Basile–A. Guerriero, Perugia 2005, pp. 17-28: 27.

[8] M. Vedovelli–S. Casini, *Che cos'è la linguistica educativa*, Roma 2016.

[9] R. Titone, *La glottodidattica al crocevia delle scienze*, in *La glottodidattica oggi*, a cura di R. Titone, Milano 1987, pp. 10-11.

[10] G. Freddi, *La glottodidattica tra scienze del linguaggio e scienze dell'educa-*

zione, in *Glottodidattica e università. La formazione del professore di lingue*, a cura di G. Porcelli–P. Balboni, Padova 1991, pp. 135-148: 136.

[11] A. Duranti, *Language as Culture in US Anthropology*, in «Current Anthropology» XLIV, 2003, 3, pp. 323–347: 332.

[12] C. Santoni, *Rappresentazioni sociali di genere nella complessità del cambiamento*, in *Genere e Linguaggio. I segni dell'uguaglianza e della diversità*, a cura di F. Corbisiero–E. Ruspini, Milano 2016, pp. 67-80: 67.

[13] C. Bazzanella, *Genere e lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, Roma 2011, pp. 556-558.

[14] B. Baldi, *Parole violente, discriminazione di genere e inclusività nel linguaggio*, in «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali. Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», VIII, 2022, pp. 71-96: 76.

[15] Tra gli altri, Mi *fai male…*, a cura di G. Giusti–S. Regazzoni, Atti del Convegno, Venezia, Auditorium Santa Margherita, 18-20 novembre 2008, Venezia 2009.

[16] Tra gli altri, cfr. V. Gheno, *Femminili singolari*, Roma-Firenze 2021.

[17] P. Maturi, *Designare le persone LGBT: identità di genere, orientamento sessuale e genere grammaticale*, in *Genere e Linguaggio. I segni dell'uguaglianza e della diversità*, a cura di F. Corbisiero–E. Ruspini, Milano 2016, pp. 53-63: 53.

[18] Tra gli altri, cfr. C. Marazzini, *La lingua italiana in una prospettiva di genere*, in https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-lingua-italiana-in-u-na-prospettiva-di-genere/23590 (ultimo accesso 21/08/2024) e C. Robustelli, Lo schwa? *Una toppa peggiore del buco*, in https://www.micromega.net/schwa-problemi-limiti-cecilia-robustelli (ultimo accesso 21/08/2024).

[19] Tra gli altri, cfr. E. Lombardi Vallauri, *Le guerre per la lingua. Piegare l'italiano per darsi ragione*, Torino 2024.

[20] Cfr. https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/il-femminile-di-questore-e-di-prefetto/865 (ultimo accesso 21/08/2024).

[21] Cfr. https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/un-asterisco-sul-genere/4018 (ultimo accesso 21/08/2024).

[22] Tra gli altri, cfr. C. Cettolin, *Ma se parlo al maschile, le vedi le donne? Maschile non marcato e visibilità femminile*, in *Le italiane e l'italiano: quattro studi su lingua e genere*, a cura di S. Ondelli, Trieste 2020, pp. 49-77.

[23] F. Fusco, *Lingua e genere, cit.*, p. 77.

[24] P. Nitti, *L'insulto. La lingua dello scherzo, la lingua dell'odio*, Firenze 2022.

[25] B. Baldi, *Parole violente, cit.*, p. 89.

[26] *Ivi*, 78.

LIKE A WHISPER DO NOT SCREAM: MITOLOGIA IDROFEMMINISTA DI (RI)GENERAZIONE

Francis Sosta[1]

Like a Whisper Do Not Scream (2023), by Francis Sosta, is a process-based artwork dedicated to water that offers a hydrofeminist reflection on embodied water bodies and on rebirth, conceived both a capacity and a technology of repair and regeneration—through water and with water.
Inspired by Astrida Neimanis's pivotal question, «What can water teach us?», this work integrates performance, sound, voice, and video installation. It emerges from field research in Sardinia, focusing on the prehistoric Cult of Water and the archaeological mapping of sacred architectural sites dedicated to its veneration.
The project reframes birth, rebirth, and regeneration within feminist perspectives, positioning the work as an artistic inquiry that seeks to free temporalities of oppression. At the same time, *Like a Whisper Do Not Scream* is part of Francis Sosta's broader investigation into the political power of sound, conceptualising listening as a social practice and critical pedagogy—defining the whisper itself as a resilient sonic body.

Keywords: Hydrofeminism, Myth and feminist cosmologies, Water Bodies / Embodiment, Sound and listening practices, Art as regeneration and resistance.

Premesse

Nell'iconico finale di *Manifesto Cyborg*, Donna Jeanne Haraway scrive: «anche se entrambe sono intrecciate nella danza a spirale, preferisco essere cyborg che dea»[2], rimarcando la lontananza tra il femminismo di cui si fa portavoce il mito del cyborg – un ordine simbolico di superamento dei confini umani e identitari di genere – e il femminismo radicale in cui si inserisce il mito della dea, che femministe statunitensi come Mary Daly e Vicky Noble utilizzano per risignificare l'im-

portanza del matriarcato e della centralità del femminile nella storia. Sul tema della riproduzione, della nascita e della rinascita, i due filoni di femminismo degli anni Ottanta-Novanta divergono drasticamente. Da una parte abbiamo la teoria *cyborg* di Haraway, che predica un superamento della differenza sessuale grazie all'avvento delle nuove tecnologie di riproduzione che liberano il corpo riproduttivo dal peso della nascita, che verrà ripreso più avanti dal femminismo post-umano di Rosi Braidotti. Dall'altra, il nascente campo di studi chiamato *Women Spirituality* che specula su un ordine matriarcale originario[3], e influenzato dall'opera di Marija Gimbutas sulla cosmologia della dea[4], deità primordiale femminile dell'Europa Antica, declina la questione della riproduzione in chiave archeomitologica attraverso il mito della nascita e rinascita. Secondo Haraway le forme di femminismo olistico, i sistemi simbolici dell'ecofemminismo e del paganesimo femminista, le cosiddette "mistiche femministe"[5] (interrogandosi sul mito delle origini e sulla genesi del matriarcato) non solo non spostano la questione sul passato patriarcale ed androcentrico, ma il loro approccio archeologico che guarda alla risignificazione dell'arcaico dipenderebbe da metafore di nascita e rinascita che attingono irrimediabilmente alle risorse del sesso riproduttivo[6]. Il mito del cyborg, invece, decostruendo un'idea fissa di confine umano, è in grado di inspirare nuovi immaginari di superamento del corpo riproduttivo, liberando il presente e un futuro sempre più tecnologico. Esso predilige meccanismi di rigenerazione a quelli di rinascita[7], processi di costruzione e distruzione di identità e corpi, di autopoiesi multispecie e di ibridazione corpo-macchina.

Nonostante le divergenze, in entrambe le posizioni l'importanza del mito è centrale nello scardinamento di sistemi di pensiero basati su dualismi, binarismi, e su sistemi gerarchici a favore dell'uomo sulla natura che sostengono il controllo patriarcale sul sistema di riproduzione e nascita. Ma il mito viene utilizzato in modo differente: da una parte Haraway lo impiega per generare immaginari futuri attraverso «contronarrazioni»[8] che ci permettono di mantenere un livello di curiosità riguardo alla tecnologia, pur criticandola; dall'altra parte il mito viene utilizzato per risignificare il presente alla luce di un passato dimenticato, dove la memoria funge da tecnica immaginativa in grado di divergere la linearità della storia recuperando sistemi di conoscenza e cosmologie dimenticate o silenziate. La funzione del

mito e della mitologia è centrale per molte riflessioni femministe, in quanto genera spazi speculativi nuovi e scevri delle limitazioni della realtà; nella maggior parte dei casi, però, il mito interessa digressioni teoriche, speculative, o letterarie.

Non è così per il collettivo di artiste femministe italiano Le Nemesiache, attivo negli anni Settanta e Ottanta a Napoli, che attraverso performance, rituali, e attivismo recuperano il mito e la mitologia in chiave femminista per attuare il progetto di «riportare il mito nel mondo»[9] attraverso quella che chiamano «psico-favola», ovvero una riscrittura e riappropriazione femminista di racconti folcloristici e mitistorici per la liberazione collettiva[10]. Infatti, il lavoro delle Nemesiache mira a far coesistere la ricerca della bellezza, e quindi una certa idea di creazione artistica ed estetica che passa attraverso il corpo e la performance, con la ricerca della giustizia sociale ed ecologica, ricollegando l'azione politica alla produzione culturale[11]. Il gruppo introduce personificazioni transfemministe (come l'Androgino) come modalità intersezionali per far emergere nuove cosmologie, dove la memoria è tecnologia di creazione altra e il mito considerato un'arte femminista di interruzione[12] in grado di rifondare lo spazio, il tempo e le soggettività attraverso pratiche artistiche e politiche situate. Questa potenzialità del mito femminista di interrompere, di rendere discontinue temporalità caratterizzate da oppressione e oblio, costituisce, secondo Giulia Damiani[13], che ha svolto ricerche approfondite sul gruppo, l'eredità più significativa delle Nemesiache, che ci ricordano come attraverso la ricerca incarnata – che nasce dalla rottura – si possa resistere all'odierno sentimento di impotenza rispetto alla drammaticità della policrisi attuale[14], e che l'emancipazione (*empowerment*) può essere considerata una pratica artistica oltre che sociale. Con base a Napoli, città incastonata tra il mare e il Vesuvio, Le Nemesiache sviluppano una particolare relazione con l'acqua e con il mare, elemento tradizionalmente associato al femminile, come è riportato nei loro Manifesti. L'acqua costituisce sia un tema che una preoccupazione ecologista a cui il collettivo risponde attraverso un rituale performativo per incoraggiare dibattiti sulla tutela delle acque e degli ecosistemi marini:

> L'altra notte il mare ci ha chiamate e noi, superando cumuli di immondizie catene di autovetture, fogne puzzolenti, divieti di accesso, semafori, strade private, spiagge private…siamo infine arrivate a lui!

> [...] Abbiamo deciso di fare questa festa della poesia come una forma di rituale propiziatorio per aprire la discussione e i dibattiti e le proposte in tutta la popolazione su questi gravi problemi che ci riguardano come popoli della terra e soprattutto come abitanti di una città sorta da una figlia del mare "la sirena Partenope"[15].

La scelta di fare dell'opera un rituale è importante, in quanto la performance diviene di fatto il modo con cui attuare e attivare una possibile rigenerazione e guarigione collettiva e transcorporale attraverso l'acqua, per l'acqua e con l'acqua. L'acqua è anche il luogo da cui Le Nemesiache profetizzano come «magia creazione di ninfee» una nuova possibile femminilità: «Noi Nemesiache vogliamo creare aprire gli occhi sull'originaria diversità questa femminilità estesa profonda vera la femminilità l'alterità la vitale indomita ribellione l'insofferenza d'ogni legame l'amore come magia creazione di ninfe ed acqua incantata»[16].

L'acqua quindi diventa mito e ambiente mitologico partogenico per la proliferazione di messaggi magici, profetici, ovvero in grado di usare la *poesis* per scardinare l'ordine ingiusto della realtà e riappropriarsi del pensiero oracolare sibillino di cui Le Nemesiache si fanno non solo portavoci, ma presenze incarnate. Questa capacità dell'acqua di farsi veicolo e mezzo è ripresa e amplificata dall'idrofemminismo di Astrida Neimanis[17]. Secondo Neimanis i corpi idrici si trasformano, e si trasformano a vicenda, attraverso diverse idro-logiche planetarie: Gestazionalità, Dissoluzione, Comunicazione, Differenziazione, Archivio, e Inconoscibilità; dove la Gestazionalità[18]costituisce una essenziale logica dell'acqua. Essa indica la capacità gestazionale dell'acqua di far nascere, di incubare, di generare. Una sorta di «sessualità postumanista acquatica, un ambiente che dà spazio alla proliferazione della vita in una miriade di modi che non si limitano alla riproduttività eteronormativa»[19].

L'idrofemminismo è un impianto teorico e speculativo sull'acqua e con l'acqua, intesa non solamente come elemento permeante ogni forma di vita umana e non umana, ma come soggettività con una propria *agency,* ovvero capacità di intra-azione. L'acqua diviene quindi corpo simbolico e soggetto politico, ed etico per guardare ad una prospettiva ecologica e di genere altra. La proposta di Neimanis di rivolgersi all'acqua, di «pensare con l'acqua» è un tentativo di aprire spazi immaginativi nuovi rispetto al sistema di valori occidentali che

vede l'acqua esclusivamente come una risorsa da espropriare. È soprattutto una questione di incarnazione (*embodiment*) e conoscenza. Se considero l'acqua una soggettività, dal quale e con il quale ridefinire le modalità di trasmissione di conoscenza che abbiamo ereditato in un sistema di valori antropocentrico, significa chiedermi cosa posso imparare da essa, e cosa essa dice sui miei confini in quanto materia, corpo e soggettività incarnata. Significa interrogarsi su come la conoscenza è prodotta, e conseguentemente sul soggetto che la produce, e se esso possa essere non-umano, o post-umano in chiave materialista femminista. Attraverso l'idrofemminismo Neimanis introduce riflessioni essenziali sulla natura di alterità dell'acqua andando oltre i confini antropocentrici e della soggettività femminile[20] per una possibile etica transcorporale. Attraverso i processi di Gestazionalità e Dissoluzione l'acqua dà e toglie vita alla plurarità degli esseri viventi[21] andando oltre la concezione eteronormativa e antropocentrica della riproduzione[22]. Essa funge da comunicatrice ed archivio, conservando e scambiando continuamente informazioni e memorie che vanno oltre la concezione di corpo finito e specie. Attraverso l'inconoscibilità, l'acqua elude ogni sforzo di essere ridotta e contenuta in un solo apparato di conoscenza, ma ne permea ogni, facendoci rinunciare al progetto di conoscerla/dominarla nella sua interezza.

Trapassando ogni confine di tempo, spazio, geografia e specie, l'idrofemminismo invita ad una profonda riflessione sull'etica delle relazioni che istauriamo tra acqua[23] e concetto di vita, di creazione e rigenerazione. Se inquiniamo l'acqua inquiniamo le nostre acque, la nostra possibilità di creare. Compromettiamo il sistema che sostiene, contiene e permette la vita. Se l'acqua non viene minacciata nella propria capacità di auto-rigenerazione attraverso ecosistemi complessi, è in grado di generare continuamente vita. Attraverso essa fluiscono infiniti cicli di morte e rinascita, di compostaggio e germinazione, che permettono la generazione del nuovo. L'idrofemminismo espande il concetto di nascita oltre i confini dei corpi riproduttivi facendo «intendere la nascita anche come la creazione o riproduzione di certi immaginari sociali e culturali, all'interno dei quali si orientano i nostri valori»[24]. Ovvero ricordandoci che risiede in noi la capacità generativa di far nascere non solo forme di vita ma visioni ed immaginari[25] che servono la vita, e sistemi di pensiero più consoni alla preservazione della vita. Il corpo d'acqua estendendo «il concetto di

corporeità oltre i confini della pelle»[26] ci ricorda che siamo tutti facenti parte la stessa materia – «siamo tutti corpi d'acqua»[27] – e che non esiste separazione, anzi, le acque amniotiche e le acque planetarie sono le stesse inconoscibili profondità che trasportano la vita[28]. E in una prospettiva *queer* che espande il concetto di nascita in modalità extra-uterine, l'idrofemminismo ci invita a superare la differenza sessuale e considerare l'utero solamente una possibile attualizzazione in cui si manifesta la vita[29] in quanto è l'acqua e la sua gestazionalità a permetterci di ripeterci e generarci continuamente in corpi diversi.

Con queste premesse, necessarie per un inquadramento sui temi della produzione di arte femminista contemporanea, introduco la mia più recente ricerca e lavoro *Like A Whisper Do Not Scream*, una performance dedicata all'acqua e alla (ri)generazione.

Like a Whisper do not scream

Like a Whisper do not scream (fig. 1) è un opera-processo in cui performance, suono ed istallazione-video si intrecciano per creare un ambiente immersivo *site-specific*. Il lavoro è dedicato all'acqua intesa come elemento, entità, divinità, presenza, corpo. Acqua come principio unificante che attraversa incessantemente e senza separazione tutti i corpi: planetario, terreste, umano, e non-umano. Acqua portatrice di vita e rigenerazione, ma anche forza distruttiva e mortifera se incontrollata e non rispettata. Acqua che, come ci ricorda l'idrofemminismo, costituisce proprio ciò che non rende possibile separare l'ambiente, il non-umano dall'umano, e quindi separare le ragioni legate all'emergenza idrica del pianeta dalle crisi umanitarie, sociali, politiche ed economiche sistematiche ed interconnesse. L'attuale policrisi planetaria ha portato l'acqua all'attenzione della cronaca in sempre più numerose emergenze climatiche. L'acqua come forza irrefrenabile e distruttiva colpisce l'Emilia-Romagna con alluvioni disastrose nel 2023 e di nuovo nel 2024; Valencia viene travolta dall'acqua nel 2024. L'acqua diventa un'arma nel conflitto tra Israele e Palestina, la *weaponization of water* in atto a Gaza, dove la guerra si fa anche privando i civili dell'accesso all'acqua, limitandola, deviandola in modo che l'approvvigionamento idrico diventi una strategia militare per minare la resistenza civile, le famiglie e le comunità. Acqua come grembo scuro a cui le anime delle vittime dell'emergenza migratoria fanno ritorno, lasciando i loro corpi nell'acqua, nella stessa acqua che doveva

condurli verso un mondo migliore, quell'acqua che significava libertà ed è diventata morte e oblio. L'odierno sfruttamento e inquinamento delle risorse acquifere, la gestione e lo smaltimento dei rifiuti che raggiungono le acque globali, i drastici cambiamenti climatici e la progressiva estinzione di specie animali e vegetali a supporto degli ecosistemi marini: sono tutte conseguenze del progetto di oggettivazione l'acqua, che ha contribuito a costruire un'alterità dell'acqua. Acqua che ridotta ad oggetto materiale, a "cosa", è stata nei secoli espropriata, sfruttata, utilizzata ed inquinata come ogni altra risorsa del pianeta, alimentando una cultura di separazione tra acqua e vita, tra acqua e corpi, tra corpi e vita.



Fig. 1: Foto dalla performance *Like A Whisper Do Not Scream* di Francis Sosta, 29 novembre 2024, G. Carducci, Como (foto di Paolo Schorli Fantinato, Courtesy dell'artista).

Questa critica sulle questioni di emergenza sociale, ambientale ed etica odierne si inserisce in *Like A Whisper Do Not Scream* in una riflessione idrofemminista sui corpi acquatici incarnati e sulla rinascita intesa come capacità e tecnologia di riparazione e rigenerazione dell'acqua, con l'acqua, e attraverso l'acqua.

La metodologia di ricerca

Like A Whisper Do Not Scream (fig. 2) nasce dallo studio archeologico, antropologico ed etnografico del culto preistorico delle acque nel Mediterraneo e dall'incontro con il territorio e le tradizioni presenti in Sardegna. Ai primi periodi di esplorazione e ricerca nell'isola nel settembre 2021 e nel febbraio 2022, segue un periodo immersivo di lavoro sul campo e di produzione tra la primavera e l'estate del 2023, grazie al conseguimento del Grant di mobilità e ricerca artistica *Culture Moves Europe*, programma finanziato dall'Unione Europea e dal *Goethe Institut*. Al termine dei tre mesi di residenza, *Like A Whisper Do Not Scream* è stata presentata in una sua prima versione germinativa, come *site-specific installative performance*, al Festival del Respiro curato da Sardegna Teatro presso Campidarte (Ussana) a Luglio 2023. Successivamente, è stata ospitata dal Festival Contemporary di Donori (Agosto 2023), dal festival Sol de S'Abba di Bosa (Luglio 2024) e presso l'Associazione G. Carducci di Como (Novembre 2024), dove è stato realizzato un adattamento teatrale specificatamente pensato per gli spazi del Salone Musa.



Fig. 2: Foto dalla performance *Like A Whisper Do Not Scream* di Francis Sosta, 29 novembre 2024, G. Carducci, Como (foto di Paolo Schorli Fantinato, Courtesy dell'artista).

La ricerca si è sviluppata attraverso una mappatura dei siti archeologici dedicati al Culto delle Acque: Pozzi Sacri, Sorgenti Sacre, Bacini Sacri, Fonti Sacre presenti in tutta la regione. Dallo studio degli archivi etnografici e del patrimonio orale e folcloristico sardo. E dall'attraversamento di pratiche legate all'acqua presenti ancora oggi nelle comunità locali: pratiche somatiche in acqua e pratiche rituali di medicina naturale[30]. I siti archeologici, rappresentando buona parte delle tracce rimaste del culto preistorico, costituiscono gli spazi fisici principali dove la ricerca sul campo ha preso luogo attraverso un approccio e metodologia ibridi. Oltre al raccogliere dati (disegni, misurazioni, foto, e registrazioni audio), la locazione di alcuni siti archeologici in spazi pubblici ha permesso di attraversarli e stanziare in modo diverso, e a pratiche *embodied,* ovvero pratiche di relazione/ascolto che passano dal corpo e attraverso il corpo, di prendere luogo. Durante il periodo di ricerca questi luoghi non sono solamente stati visitati ma attraversati in ascolto: sono luoghi dove ho passato ore, se non giorni, tornando e ritornando, passandoci le notti, parlando con i custodi, i passanti, i pastori nelle vicinanze, dove mi sono rivolta e immersa nell'acqua contenuta nei pozzi, nel tentativo di far emergere una cartografia non solo geografica ma incarnata dell'antica funzione di tali architetture. Fino ad individuare un numero ristretto di siti da cui cominciare la riflessione e creazione artistica: i pozzi sacri di Santa Cristina (Paulilatino), Sa Testa (Olbia), Sant'Anastasia (Sardara), Predio Canopoli (Perfugas) per la comune caratteristica di avere un pozzo a ipogeo[31], e La Fonte Sacra di Su Tempiesu (Orune).

La performance è un viaggio simbolico all'interno di un pozzo sacro, esplorato come architettura e come dispositivo e tecnologia di connessione tra due realtà attraverso l'acqua. Come studi recenti confermano[32], i pozzi sacri costituivano per i popoli arcaici non solo luoghi votivi, ma veri e propri calendari celesti che permettevano la misurazione empirica della distanza del pianeta dagli astri. L'orientamento con gli astri, specialmente Sole o Luna, ma possibilmente anche la costellazione delle Pleiadi, importante per il mondo antico, è straordinariamente preciso rispetto alle tecnologie disponibili alla loro costruzione datata intorno al 1000-1200 a.C. Questo rapporto tra Acqua, elemento custodito sul fondo dei Pozzi Sacri, venerata come elemento sacro ed ambiente dove la dea Grande Madre risiedeva, e gli astri, è un aspetto determinante dell'impianto cosmologico delle

popolazioni arcaiche. E diventa un aspetto simbolico fondamentale per *Like A Whisper Do Not Scream* (fig. 3). Collegando l'acqua sulla terra all'impianto celeste, i pozzi sacri fungevano da luoghi di creazione di cosmogonie attraverso l'acqua, e templi dove l'umano e il divino potevano incontrarsi in infiniti processi di nascita, rinascita e rigenerazione.



Fig. 3: Foto dalla performance *Like A Whisper Do Not Scream* di Francis Sosta, 29 novembre 2024, G. Carducci, Como (foto di Paolo Schorli Fantinato, Courtesy dell'artista).

La forza del sussurro

Nella genesi dell'opera particolare attenzione è attribuita all'aspetto sonoro e alla dimensione dell'ascolto, inteso come possibilità e metodologia per andare oltre il sensibile, oltre l'acustico in senso stretto, rivolgendosi verso ciò che è poco udibile perché molto antico, silenziato dalla storia, oppresso o dimenticato. In questo senso il lavoro parla del sussurro e ne celebra la sua forza. Il sussurro è un corpo sonoro resiliente, un qualcosa che riesce a resistere al tempo, a mimetizzarsi proprio per via delle sue caratteristiche acustiche. Nelle lotte sociali dei femminismi, la dimensione del volume, del "farsi sentire"

è un aspetto importante di emancipazione per le voci subalterne ed oppresse. Proprio per via del pregiudizio di genere sulla voce femminile in atto fin dai tempi dell'antica Grecia, il volume della voce muliebre è stato per secoli abbassato al minimo, vietato in pubblico e ristretto alla sfera domestica e privata. È qui che nasce il sussurro. Fra le mura domestiche, nelle storie, nei miti, nei segreti, nelle medicine, nelle canzoni tramandate da donna a donna, bisbigliate all'orecchio da generazione a generazione, condivise di nascosto, tramandate oralmente perché possano sopravvivere grazie al passaparola, grazie all'operato di persone che vengono ora definite come archivi viventi (*living archives)* di cui la storia orale si occupa. L'opera vuole quindi celebrare quel sistema di conoscenze e saperi incarnati, dalla medicina naturale, alle conoscenze relative al mondo della fertilità, del parto e dell'accudimento, alle storie e ai miti, all'interno del quale il ruolo delle donne è stato fondamentale nella trasmissione intergenerazionale della memoria collettiva, della cultura e dei processi di guarigione. Ancora oggi quando si cerca si contattare o visitare una delle detentrici di questi saperi antichi lo si deve fare per vie traverse, attraverso il passaparola, chiedendo lateralmente, mai apertamente o in pubblico, perché questi sistemi di conoscenza sono custoditi da guardiane che sussurrano solo a chi vogliono.

Il sussurro è quindi una strategia sonica di sopravvivenza, un *copying mechanism* per resistere al progetto di sradicamento ed eliminazione di certi saperi, oggetto di oppressione sistematica di genere. La prossimità fisica in cui il sussurro si diffonde e viene tramandato richiede un livello di vicinanza e intimità che implica fiducia tra chi parla e chi ascolta, un'at-tenzione vera e propria, nel senso di tensione-verso il suono e il corpo che lo trasmette. Il sussurro è anche un'esperienza acusmatica, in quanto tendendoci per ascoltare e porgere l'orecchio, separiamo il senso della vista dall'ascolto. Non avviene un contatto visivo ma cocleare, il suono viene percepito nella sua purezza, nel senso di astrazione e separazione dal contesto. In questo modo il sussurro diventa anche *spell*, un'enunciazione, un'epifania sonica con effetti sul nostro sistema nervoso e sul nostro corpo per la prossimità in cui avviene e per il tipo di interazione ed ascolto che richiede.

Il sussurro parla ai corpi, alla materia incarnata, alla memoria cellulare dei nostri organismi. Il sussurro parla all'acqua di cui tutti i corpi sono fatti.

La memoria dell'acqua

Nei primi anni Duemila, il professore giapponese Masaru Emoto dimostrò con una serie di esperimenti che divennero presto celebri[33], che l'acqua possiede una memoria, ovvero che la struttura molecolare dell'acqua si modifica secondo il contesto e le energie a cui viene esposta. L'acqua avrebbe la capacità di ricordare, avrebbe quindi una coscienza e la possibilità di mantenere un "ricordo" delle sostanze con cui è venuta in contatto. Nell'esperimento, l'acqua viene sottoposta a sollecitazioni verbali e intenzionali, risultando in forme molecolare diverse. Questo è un altro elemento che concorre a sostenere la soggettività dell'acqua, cha inizia ad essere investigata sempre più come essere senziente – avente capacità di memoria e quindi di *agency,* piuttosto che essere inanimato/materiale. *Like A Whisper Do Not Scream* (fig. 4) specula sull'idea che questa capacità dell'acqua di "ricordare" e fare "da ponte", ovvero di costituire un veicolo di trasmissione di informazioni, quello che l'idrofemminismo definisce come logiche idrologiche dell'Archivio e della Comunicazione, fosse nota alle popolazioni antiche che all'acqua rivolgevano preghiere, canti, offerte, danze, così come è stato confermato dal ritrovamento di oggetti votivi nei dintorni dei siti archeologici dedicati al culto dell'acqua. Questo rivolgersi all'acqua, parlare all'acqua, pregare l'acqua, con rispetto, devozione, umiltà, questo renderla un interlocutore muto ma attento, è quello che ha consentito a tutti i sussurri che si sono susseguiti nei millenni di amplificarsi, e come un eco mitologico di resistere il tempo.

Conclusioni

Like A Whisper Do Not Scream (fig. 5) è un'opera portatrice della volontà e necessità collettiva di porci come umanità in un rapporto migliore o diverso nei confronti dell'acqua, non solo come risorsa ma come sistema transcorporale interconnesso legato alla vita e alle possibilità di rigenerazione. Allo stesso tempo costituisce una preghiera all'acqua affinché continui a insegnarci, guidarci, sostenerci, nutrirci e rigenerarci, e a farci rinascere corpi in nuovi corpi, corpi acquatici. Corpi in grado di scorrere, fluire, stare a galla, mutare, spostarsi, trasformarsi, cambiare nonostante le crisi del nostro tempo. L'acqua è un'interlocutrice, una collaboratrice al cambiamento che facilita la nascita, la ripetizione e la proliferazione della vita[34].



Fig. 4: Foto dalla performance *Like A Whisper Do Not Scream* di Francis Sosta, 29 novembre 2024, G. Carducci, Como (foto di Paolo Schorli Fantinato, Courtesy dell'artista).



Fig. 5: Foto dalla performance *Like A Whisper Do Not Scream* di Francis Sosta, 29 novembre 2024, G. Carducci, Como (foto di Paolo Schorli Fantinato, Courtesy dell'artista).

In *Like A Whisper Do Not Scream* un corpo fuoriesce da un ammasso informe, un'entità multi-corpo e multiforme, una massa dorata che simboleggia la possibilità ultima di trasformazione alchemica. Il corpo che nasce, come da una crisalide dorata, è un corpo altro, un corpo veicolo, vascello, portatore di nuovi messaggi ed immaginari.

L'acqua costituisce la possibilità di superare il mito della nascita, intesa come gestazione del corpo femminile, prediligendo generare al creare. Generare è diverso da creare, è un concetto transcorporale che va oltre gli apparati sessuali. Significa germinare, dare vita a qualcosa di nuovo, significa fare emergere. Proprio come Venere che nel mito fuoriesce dalla schiuma del mare. Ecco perché diventiamo corpi d'acqua – *becoming bodies of water*[35] – perché nonostante siamo già corpi costituiti principalmente d'acqua, è il processo di diventarne consapevole nel corpo, è l'incarnare corpi acqua, il sentire come l'acqua del nostro corpo risponde, amplifica, risuona con l'acqua planetaria, a farci rigenerare, o nascere nuovamente nuov*, generat*. Generazione ancora una volta diverso dalla possibilità indicata dal mito del cyborg nel famoso esempio di ri-crescita di un braccio della salamandra[36], e diverso dall'idea di creazione legata al divino e alla tradizione della Dea. Generare inteso come possibilità germinativa di creare nuovi mondi e visioni possibili che ri-significano il presente ampliando il futuro.

Note

[1] Francis Sosta è artista, performer e ricercatrice transdisciplinare attiva fra Berlino e l'Italia. Lavora con suono, performance e installazione audiovisiva creando ambienti *site-specific* e *durational performance*. La sua ricerca reclama spazi per una conoscenza femminista, *queer* e decoloniale negli studi sul suono, mettendo in discussione antropocentrismo ed eurocentrismo. L'ascolto, tema centrale, è esplorato in chiave intersezionale e intergenerazionale. Dal 2019 conduce il workshop Listening Practices, presentato in contesti accademici e indipendenti tra cui Listening Academy (Brandon LaBelle), Floating University (Berlino) e RUFA (Roma). Ha esposto a livello internazionale ed è laureata in Beni Culturali (Milano) con un Master in Sound Studies (UdK Berlino). Premi: Ernste Musik und KlangKunst Stipendium (2022), Culture Moves Europe/Goethe Institut (2023). Co-fondatrice e curatrice della residenza internazionale *Music for the Not-Yet* (musicboardberlin), è Editorial Manager del Sound Studies Forum, primo gruppo italiano interdisciplinare sui Sound Studies.

[2] D. Haraway, *Manifesto Cyborg,* Milano 2018, p. 84.

[3] In risposta alle teorie di J.J. Bachofen sul matriarcato.

[4] Marija Gimbutas è stata un'archeologa, antropologa, linguista e studiosa delle religioni, conosciuta grazie ai sui studi sul Neolitico e sull'Età del Bronzo in Europa. Uno delle sue più celebri pubblicazioni è *Il Linguaggio della Dea* (1989) dove decifra il sistema di credenze coerente in tutto il Mediterraneo che venerava la deità primordiale femminile chiamata Grande Madre o Dea Madre.

[5] A. Cavarero–F. Restaino, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano-Torino 2022, p. 66.

[6] D. Haraway, *Manifesto Cyborg,* Milano 2018, p. 83.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ivi*, p. 32.

[9] S. D'Alto, *Le Nemesiache: Erupting Feminist Cosmologies*, in «E-flux Journal», 141, 2023, p. 1.

[10] *Ivi*, p. 4.

[11] *Ivi*, p. 5.

[12] *Ivi.*, p. 2.

[13] Giulia Damiani è un'artista, scrittrice e ricercatrice con base ad Amsterdam che lavora con la performance. Insegna alla Rietveld Academie e tiene regolarmente conferenze e workshop in istituzioni dei Paesi Bassi, del Regno Unito e dell'Italia. La sua ricerca interseca corpo, luogo e metodologie femministe per arrivare a rotture nel linguaggio e nel contesto (https://giuliadamiani.eu).

[14] G. Damiani, *Empowerment, or acts that make us tremble again,* in «Sea Foundation», 9, 2024, p. 2.

[15] Le Nemesiache, *Manifesto* delle Nemesiache, Festa della Poesia alla Gaiola, 1978, in C. Sforazzini, *Creatività è politica. Appunti per un'arte nemesiaca*, http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/; per il testo del manifesto, vedi anche http://donnedinapoli.coopdedalus.org/wp-content/uploads/2013/12/manifesto-delle-nemesiache.pdf.

[16] *Ibidem.*

[17] Astrida Neimanis è una teorica culturale che lavora all'intersezione tra femminismo e cambiamento ambientale. Il suo libro più recente, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, è un invito per gli esseri umani a esaminare le proprie relazioni con gli oceani, i bacini idrografici e le altre forme di vita acquatiche dalla prospettiva dei corpi idrici e delle connessioni ecologiche, poetiche e politiche con altri corpi idrici.

[18] A. Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London-New York 2017, p. 65.

[19] *Eadem*, *Thinking with Water: An Aqueous imaginary and an epistemology of unknowability*, atti del convegno, Linköping 2012, p. 4.

[20] A. De Vita, *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, Napoli 2021, p. 32.

[21] *Ivi*, p. 28.

[22] *Ivi*, p. 34.

[23] *Ivi*, p. 35.

[24] A. Neimanis, *Speculative Reproduction. Biotechnologies and Ecologies in Thick Time*, in «philoSOPHIA», IV, 1, 2014, p. 109. Traduzione in italiano dell'autrice.

[25] A. De Vita, *Corpi d'acqua, cit.,* p. 38.

[26] *Ivi*, p. 40.

[27] A. Neimanis, *Bodies of Water*, *cit.*, p. 1.

[28] A. De Vita, *Corpi d'acqua, cit.,* p. 46.

[29] *Ivi*, p. 48.

[30] Oggi diremmo antropologia medica.

[31] I pozzi ad Ipogeo sono pozzi con un ambiente o cavità sotterranea dove l'acqua proveniente da falde acquifere sotterranee veniva raccolta. L'accesso al bacino d'acqua avveniva attraverso scale di diverse lunghezze.

[32] Si veda A. Lebeuf, *Il pozzo di Santa Cristina. Un osservatorio lunare*, Cracovia 2011.

[33] Nonostante il suo libro *The Hidden Messages in Water* divenne un best seller nel 2004, è importante specificare che la comunità scientifica non ha abbracciato completamente questa ricerca. Viene riportato qui questo esempio a titolo speculativo.

[34] M. Chandler–A. Neimanis, *Water and Gestationality: What Flows Beneat Ethics*, in *Thinking with Water*, a cura di C. Chen–J. MacLeod–A. Neimanis, Montreal 2013, p. 3.

[35] A. Neimanis, *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, in *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*», a cura di H. Gunkel–C. Nigianni–F. Söderbäck, New York 2012.

[36] D. Haraway, *Manifesto Cyborg, cit.*, p. 83.

MARIUCCIA: UN DOCUMENTO POETICO-POLITICO PER IMMAGINARE UNA NUOVA LOTTA AI TEMPI DEL TURBO-CAPITALISMO

Sergio Racanati[1]

MARIUCCIA (16', 2024), by Sergio Racanati, is a poetic-political art film that emancipates itself from—and ultimately transcends—the documentary form. It testifies to the impact of neo-feminism on 1970s society, foregrounding urgent issues of women's rights and freedom.
Adopting an experimental approach, the film disrupts linear narrative in favour of a succession of micro-stories that draw viewers into a suspended spatio-temporal dimension. *MARIUCCIA* forms part of a long-term investigation centered on marginal subjectivities—those concealed and excluded from official histories—functioning as an archaeological endeavour uncovering multiple narratives of embodied subjects, whose authenticity constitutes "embodied archives".
Situated within the broader rediscovery of the Gruppo Femminista "Immagine" of Varese, the film gives voice to its protagonist Mariuccia Secol, who recounts her story and, through memories and vivid anecdotes, evokes her experience alongside her inseparable friend, fellow artist and activist Milli Gandini (Varese, 1941-Castiglione Olona, 2017). Together, they retrace the actions of second-wave feminism with the Gruppo Femminista "Immagine" of Varese (1974–1988).
Marking the fiftieth anniversary of the collective's founding, Mariuccia's testimony underscores the power of art and culture as instruments for reimagining political and cultural horizons—not only in anticipation of the future, but in shaping the present.

Keywords: Art film, Neo-feminism, Mariuccia Secol, Gruppo Femminista "Immagine" of Varese, Re-imagining new political and cultural scenarios.

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà.
La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna.
L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli[2].

Il femminismo dei Sessanta è innanzitutto un fenomeno americano. Ma non solo. Come gli altri movimenti della contestazione – quelli contro la discriminazione razziale e quelli studenteschi – gli Stati Uniti fanno da battistrada, cogliendo prima che in Europa le contraddizioni della società del *boom* economico. Tuttavia, i primi gruppi femministi nascono quasi contemporaneamente negli USA e in Europa, soprattutto in Francia e in Italia. Ricordo solo alcune date fondamentali. Per gli Stati Uniti: 1966, Betty Friedan e Gloria Steinem (figura controversa, su cui aleggiano sospetti di collaborazione con la CIA) fondano il NOW (New Organization of Women); 1967, Shulamith Firestone e Anne Koedt danno vita al New York Radical Women, promotore, l'anno dopo, di una spettacolare manifestazione di protesta al concorso per Miss America ad Atlantic City; nel 1968 nascono i primi gruppi di autocoscienza; nel 1969 Kate Millett guida le Redstockings; nel 1972 si forma la National Black Feminist Organization. In Francia, il 1968 è la data di nascita di Psychanalyse et Politique, cui segue la fondazione del MLF, sulla cui origine precisa i vari gruppi dissentono. L'Italia è persino più precoce: nel 1963-1964 (ancora totalmente all'oscuro sugli avvenimenti negli USA) Daniela Pellegrini fonda il gruppo DACAPO (Donne Contro Autoritarismo Patriarcale), basato su contenuti, analisi e scritti da lei stessa elaborati e proposti alle aderenti, e modifica il suo nome due anni dopo (1965) in DEMAU (Demistificazione Autoritarismo Patriarcale). Il primo manifesto femminista è del 1966. E poi, nel 1970, Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi danno vita a Rivolta Femminile. Nello stesso anno si forma il MLD, federato al Partito Radicale. In poco tempo, tra il 1972 e il 1974, compaiono collettivi a Milano, Torino, Napoli e in altre città italiane[3].

Per inquadrare a grandi maglie la mia idea di cinema, ho pensato di riportare di seguito un estratto di una risposta che ho fornito in occasione di un'intervista, a cura di Sabrina Vedovotto, pubblicata su "Exibart":

> Il mio "fare cinema" ha un approccio sperimentale, in cui la narrativa lineare viene sfidata a favore di un susseguirsi di microstorie che lasciano lo spettatore in totale libertà di viaggiare in uno spazio/tempo sospeso. Oggi direi il mio fare cinema d'arte vuol' essere un atto politico. Questo mio modo di intendere e fare cinema d'arte, secondo me, è capace di affrontare la complessità del pensiero dandomi piena libertà immaginifica. Mi piace citare a tal proposito il grande pensiero di Hans Richter il quale ha identificato alcune delle caratteristiche che

> continuano ad essere ascritte al film saggio anche dai teorici contemporanei: la trasgressione e l'attraversamento dei confini di genere; la libertà creativa nel distaccarsi dalle convenzioni e dalle costrizioni linguistiche; la complessità e la riflessività. Come per Richter, anche per me, non si tratta di un cinema puramente documentario ma di una sua nuova struttura capace di dare corpo al mondo invisibile dell'immaginazione, delle idee e dei pensieri. Questo modo di fare cinema mi consente di essere libero cosi il saggio può raccogliere e far coesistere e coabitare materiale eteroclite prelevato ovunque e il suo tempo e il suo spazio sono condizionati esclusivamente dal bisogno di -tentare- di mostrare e spiegare la "complessità del pensiero"[4].



Fig. 1: Still tratta dal film d'artista *MARIUCCIA*, Sergio Racanati, 2024 (© Courtesy dell'artista e CAPTA).

MARIUCCIA fa parte di un lungo processo in divenire sulle soggettività marginali, marginalizzate, occultate, escluse dalla storia. Immagino questo film all'interno di una sorta di impresa archeologica in cui cerco di riportare alla luce molteplici storie di corpi incarnati, che nella loro autenticità rappresentano, secondo la mia visione e prospettiva, archivi incarnati, deliberatamente rimossi o omessi dalle narrative storico-artistiche ufficiali di matrice democristiana eteropatriarcale.

A tal proposito, riporto una preziosa e importante nota, al fine di rendere questo contributo circoscrivibile all'interno di una prospettiva che condivido:

> L'eteropatriarcato è un sistema sociale e culturale in cui il potere, l'autorità, il privilegio sociale e il controllo dei beni materiali sono preva-

> lentemente concentrati nelle mani di un unico soggetto: il maschio cisgender ed eterosessuale. Gli effetti tangibili con cui questo sistema relega le soggettività femminili a un ruolo di subalternità, in ambito sia personale che pubblico, sono molteplici: disparità delle condizioni sociali, culturali ed economiche (*gender gap*), elevato numero di femminicidi (oltre 80 vittime in Italia dall'inizio del 2021), divario retributivo di genere, tassi di occupazione femminile più bassi rispetto alla controparte maschile, nonché naturalmente tutta una serie di discriminazioni dirette e indirette, frutto di pregiudizi e stereotipi di genere consolidati, che colpiscono le donne in società, in famiglia, sul lavoro e sui media. È vero altresì che i pregiudizi e gli stereotipi di genere colpiscono e creano un danno anche per gli uomini, incasellati in un preciso standard di maschilità contraddistinto da rigidi modelli di comportamento.
>
> Non solo donne. L'eteropatriarcato, infatti, fonda le sue premesse su un rigido binarismo che investe le sfere del sesso, del genere e dell'orientamento sessuale, classificando gerarchicamente i corpi in coppie di opposti (maschio-femmina, uomo-donna, eterosessuale-omosessuale), in cui il primo termine detiene sempre il primato e il monopolio sul secondo. La società normocentrica e maschiocentrica in cui viviamo colloca tutto ciò che sta al di là della "norma binaria" in una posizione di subalternità, quando non persino di completa invisibilizzazione sociale (come nel caso delle soggettività transgender, intersessuali e queer di cui parlerò più avanti). Allargando ulteriormente la prospettiva, la marginalizzazione e la discriminazione del "diverso" investono le identità non soltanto in riferimento alle questioni di genere, ma anche sulla base di altri fattori quali l'etnia, la disabilità, il peso, l'età o particolari condizioni socioeconomiche[5].

Il motore del mio contributo, all'interno di questo processo di ricerca politico-poetico-artistica, è quello di delineare finalmente un campo d'indagine che possa implementare l'emersione e l'orientamento delle pluralità di voci delle identità sessuali/esistenziali al di fuori del binarismo-dualismo maschile/femminile.

A partire da ciò, vado nella direzione di raccogliere l'eredità di soggettività escluse tra cui i corpi-soggetti femminili che hanno agito quando, come afferma Mariuccia nel film, «bisognava cambiare pelle»:

> Più "a sinistra" si colloca un femminismo socialista, più o meno strettamente legato al marxismo, poco radicato negli USA ma prevalente in Inghilterra e in altri paesi europei come la Svezia e l'Italia. Esso prendeva le mosse dall'analisi svolta da Engels ne "L'origine" della famiglia, della proprietà privata e dello Stato. Questa spiegazione riconosce la centralità della questione femminile per il socialismo, e coglie la complicità tra oppressione di classe e dominio maschile, fon-

> date sull'affermazione della proprietà privata, dei beni, delle donne, dei figli. La famiglia monogamica realizza innanzitutto l'esigenza di controllare il patrimonio senza disperderlo e di trasmetterlo ai propri legittimi discendenti. La subordinazione della donna è un cardine del sistema capitalistico, è la prima a subire la schiavitù del proletariato. Si ammette che giochino, nello stabilirsi del patriarcato, sia l'inferiorità fisica femminile sia le condizioni della riproduzione, ben più vincolanti per le donne. Tuttavia, per questa componente del movimento non ci può essere liberazione della donna senza soppressione della proprietà privata e senza rivoluzione dei rapporti di produzione; non solo, ma la rivoluzione deve precedere a liberazione femminile, non viceversa[6].



Fig. 2: Still tratta dal film d'artista *MARIUCCIA*, Sergio Racanati, 2024 (© Courtesy dell'artista e CAPTA).

Ovviamente, la storiografia non è mai neutra e la storia viene riscritta continuamente: *MARIUCCIA* è nel processo di rilettura e riscrittura della storia, consentendo(mi) di riesaminare testimonianze e battaglie contro la subordinazione femminile, all'interno non solo dello spazio domestico/privato, ma anche e soprattutto sociale/pubblico su scala nazionale ed internazionale.

Come Mariuccia narra, le esponenti del gruppo portarono avanti pratiche creative e sovversive, in linea con gli obiettivi sia del loro collettivo artistico sia del più ampio movimento femminista, dando vita a dispositivi di lotta politica estremamente innovativi e pionieristici.

La loro pratica coniugava militanza politica e sperimentazioni estetico-formali: era la prima volta in assoluto che si assisteva a un'inno-

vazione linguistica, e congiuntamente ed inesorabilmente contenutistica, in cui le donne portavano all'interno della creazione artistica oggetti d'uso quotidiano del mondo casalingo, lavorazioni come la maglieria, il ricamo, l'uncinetto, il punto croce, fino all'utilizzo degli indumenti personali, elevandoli a dispositivi-simbolo di emancipazione, liberazione e autoaffermazione come soggetto-corpo politico autonomo e non più subordinato agli schemi maschili eteropatricarcali.

In questo clima politico e culturale, le donne avrebbero dovuto uscire dalle imposizioni morali che la società inculcava, e questo sarebbe stato il primo e fondamentale passo verso una liberazione collettiva:

> L'emancipazione dovrebbe dare alla donna la possibilità di essere umana, nel senso più profondo del termine. Tutto ciò che dentro di lei la porta ad aspirare fortemente all'affermazione e all'azione dovrebbe arrivare all'espressione più completa: tutte le barriere artificiali dovrebbero essere infrante e il cammino verso una maggiore libertà dovrebbe essere sgombrato di tutte le tracce della secolare sottomissione e schiavitù[7].



Fig. 3: Still tratta dal film d'artista *MARIUCCIA*, Sergio Racanati, 2024 (© Courtesy dell'artista e CAPTA).

Dentro questo *frame*, trovo fondamentale e indispensabile, ai fini di una riscrittura corretta, rispettosa e onesta, affermare, così come Mariuccia racconta nel film, che nel 1978 tutto il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese venne invitato alla Biennale di Venezia, presieduta dall'intellettuale socialista Carlo Ripa di Meana. L'allora pre-

sidente seppe prendere una posizione netta contro il conformismo di una certa sinistra e diede alla manifestazione il titolo *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, presentando in prima assoluta l'installazione del collettivo varesino intitolata *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, allestita nella sezione denominata *Spazio aperto*, ubicata presso i Magazzini del Sale alle Zattere[8].

Per la pubblicazione dedicata al progetto, il Gruppo "Immagine" scrisse:

> Descrizione intervento collettivo
>
> Svolgimento
>
> Il rapporto femminile tra la natura e la storia dell'arte è inesistente in modo diretto.
>
> La donna ha raffigurato nell 'arte la natura, è stata, cioè, il mezzo di comunicazione maschile, per questo motivo nel settore circolare esterno alla mostra accumuliamo i soggetti della natura — mare, luna, rocce, sabbia, bacche, sole, alberi ripetuti infinitamente, legati al messaggio, che ci viene dal paleolitico, di una donna sconosciuta che scolpì nella roccia il suo colloquio con la luna rapportato al suo mestruo e alla sua creatività biologica.
>
> Niente di artistico, tutto naturale anche ai giorni nostri.
>
> L'abbiamo chiamata mostra storica.
>
> Esterna a noi in quanto non-scelta ma circondante avvolgente il momento interno e ancora presente nell'acqua maternale raccolta nel contenitore al centro dove i lavori di ognuna di noi si riflettono insieme.
>
> I lavori individuali sono sospesi a cupola sopra quest'acqua comune a riflettersi e a riflettere, fermi a raccontarsi e già in volo senza destinazione precisa.
>
> Il distacco invece vuole essere preciso, distacco da una natura che è stata tutt'una con noi assoggettandoci all'unico ruolo del dare la vita agli altri privandoci della nostra.
>
> Controllo (dal latino *contra* e *rotulus*- controruolo) della natura è arte cultura scienza; lo svolgiamo anche tramite i mezzi "naturali": lane stoffe fili.

Silvia Cibaldi
Milli Gandini
Clemen Parrocchetti
Mariuccia Secol
Maria Grazia Sironi[9]

Sempre nella stessa pubblicazione, la critica Federica Di Castro affermava:

> Se il tema della "natura" legato a quello dell'"arte" che è il filo conduttore di tutta la Biennale, è immediatamente sentito come il tema della cultura antropologica femminile, subìto dopo è vissuto come trascrizione di quella storia in linguaggio plastico.
>
> In una mitologia della natura si ricostituisce l'immagine simbolica della donna e della sua presenza nel mondo della creazione. La creazione è fatta con materie povere per quel ricordo arcaico ma anche con materie tecnologiche che saggiano il presente. Per il fatto di andare ricostruendo oggi la propria storia collegando tutti gli anelli del passato, la donna artista ha l'esperienza del passato e quello attuali tutte sullo stesso piano, tutte di fronte a sé. Non si contenta infatti di fare i conti soltanto con il progresso tecnico. […]
>
> Il suo linguaggio così non ha confini precisi e tuttavia ci sono tecniche materiali che di volta in volta verranno privilegiati. A questo punto gli elementi naturali le stoffe vengono associati a materiali più moderni per costituire un tessuto espressivo il più ricco possibile. Ma nessuna tecnica nessun materiale verrà mai eletto a simbolo di se stesso. C'è una lettura dei materiali in relazione alla don- na e mai una identificazione dell'artista con un unico linguaggio espressivo[10].

Nel processo di riscoperta del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, avvenuto negli ultimi anni, il film *Mariuccia* dà voce alla protagonista, che racconta, attraverso ricordi e aneddoti puntuali, la sua avventura condivisa con l'inseparabile amica, compagna artista e attivista Milli Gandini (Varese, 1941-Castiglione Olona, 2017), approfondendo il loro lavoro con il collettivo (1974-1988) e ripercorrendo le azioni salienti del femminismo della seconda ondata.

Dopo il Sessantotto, data storica che aveva segnato il cambio nella vita domestica e nella creatività, con la possibilità di una partecipazione femminile incisiva e dissenziente rispetto alla vita pubblica, le due artiste unirono le forze insieme a Mirella Tognola, Silvia Cibaldi, Clemen Parrocchetti e Mariagrazia Sironi, formando in Italia uno dei

primi collettivi italiani di sole artiste e procedendo con azioni dirompenti in cui la quotidianità entrava provocatoriamente nell'arte.

Lo scenario descritto da Mariuccia, che parte dalla forza liberatoria della pratica di autocoscienza per il riconoscimento del soggetto-donna nel contesto familiare, civile, politico e culturale, e del lavoro femminile fino a quel momento invisibile e *afono* (per citare e omaggiare una delle prima opere di Mariuccia Secol, *Strumenti afoni*, 1970), si dimostra determinante nella storia dell'arte e sociale in Italia, per quanto obliato da una troppo lunga dimenticanza e oscurantismo causati dalle forze dominanti del sistema maschile del potere. Nel 2024, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla fondazione del Gruppo "Immagine", ascoltare i racconti di Mariuccia mette in luce il valore intrinseco dell'arte come possibile sistema per re-immaginare nuovi scenari politici e culturali, non solamente futuri, ma presenti.



Fig. 4: Still tratta dal film d'artista *MARIUCCIA*, Sergio Racanati, 2024 (© Courtesy dell'artista e CAPTA).

In quegli anni di forte contestazione e di ridefinizione dei ruoli, anche all'interno della dimensione di coppia-sesso-carnalità, l'atto sessuale appariva sempre e solo un modo per godere, da parte del maschio, umiliando la donna, disprezzandone il corpo, riducendolo a una sola voragine, buco, fessura: la vagina. In questo distorto pensiero, il disprezzo è rivolto principalmente alla presunta passività del

soggetto femminile, al "piegarsi", "flettersi" della donna, in un abietto godimento masochistico, al dominio fallico e di conseguenze a tutto il portato energetico e ideologico. Perché in effetti di questo si tratta: non solo e non tanto della superiorità generale dell'uomo, quanto della supremazia del fallo con il quale egli si identifica. Lo stupro e la violenza sono gli strumenti di una strategia di potere, la "politica del sesso" e la totemica cultura fallocentrica:

> È tipico delle società patriarcali mettere in rapporto crudeltà e sessualità, e quest'ultima viene spesso considerata l'equivalente sia del male, sia del potere. […] La norma, qui, associa il sadismo con il maschio («il ruolo maschile») e la vittimizzazione con la femmina («il ruolo femminile»)[11].

Ad un certo punto, Mariuccia riferisce della partecipazione, nell'ottobre del 1976, alla indimenticabile mobilitazione di Verona durante il processo per stupro di Cristina Simeoni, protestando per solidarietà alla vittima, in favore di una maggiore tutela per se stesse fuori dal ruolo di mogli/figlie/madri, e per denunciare duramente la cultura maschilista imperante, solidale con lo stupro. Erano in migliaia le donne e grazie a questa massiccia presenza si ottenne che il processo fosse a porte aperte, trasformato in un'azione politica, e lo stupratore fu condannato. Era la prima volta in assoluto nella storia che si assisteva a tale sentenza. Fu una vera rivoluzione e una grande conquista da parte del corpo-soggetto-politico femminile: «Capimmo che individualmente la forza non era sufficiente», afferma Mariuccia nel film; «Per poter incidere serviva una manifestazione di persone ed artiste. Questo fa comprendere anche perché noi avevamo deciso di formarci come gruppo».

Tale affermazione chiarisce un momento decisivo: un movimento di donne contro la non imparzialità della giustizia al fine di immaginare nuovi scenari politici e culturali a partire dal grande slancio creativo e di lotta da un collettivo come quello del Gruppo "Immagine" di Varese.

Mi piace immaginare questa ricerca come una possibile mappa di genealogie. Una mappa di prossimità. Una struttura-tessitura di rapporti di affinità intellettuali, politiche, culturali ed estetiche. Questa mia ricerca, in qualche strano modo o per qualche strana coincidenza astrale, mette in evidenza i miei possibili legami di parentela. Ovviamente non sanguinei!

All'interno di questa struttura, *MARIUCCIA* può divenire, in questo momento storico attraversato da forze oppressive e da impennate neonazi-fasciste, un possibile modello di riflessione per immaginare nuovi *display* di lotta politica, alla luce anche delle strumentalizzazioni delle piattaforme social che si stanno rivelando dispositivi di omologazione, oppressione, sfruttamento da parte del sistema turbocapitalista delle destre imperanti.

Credo che, per continuare ad alimentare le riflessioni e le pratiche politiche, sia opportuno non smettere di leggere, rileggere, riesaminare il grande saggio di Carla Lonzi *Sputiamo su Hegel*, dove viene esplicitata la corrente di pensiero del femminismo radicale, che giunse alla rottura con i metodi dei gruppi della sinistra extra-parlamentare e anche con i gruppi femministi affiliati a quel mondo e dalle associazioni delle donne del PCI.

A partire da questa dimensione radicale, la mia sensibilità artistica e politica abbraccia e incarna prospettive e istanze extraparlamentari, *anarcho-queer*[12], mettendo come punto di partenza il rifiuto totale di ogni dominio istituzionale, dallo Stato alla religione, per poter arrivare ad avere coscienza di sé come corpo-soggetto-politico autonomo e indipendente.

Attualmente, in questo clima di fortissime crisi rappresentative politiche parlamentari, l'unica possibilità che accolgo, condivido e pratico è la dimensione di ibridazione e intersezione dei saperi, immaginari, sogni e bisogni. Questo è possibile incarnando l'ecosistema *queer*, che rifiuta categoricamente di far divenire il corpo-soggetto politico l'ennesimo prodotto della cultura globalizzata e di essere cooptato dal neoliberismo, cercando di sfuggire e non assimilabile dentro nessun *cliché*.

La cultura *queer* incrocia, mixa, meticcia, mandando in crisi le opposizioni binarie quali etero/omo, bianco/nero, teoria/attivismo e le sostituisce non solamente sul piano formale, ma su quello di incarnazione con la dimensione singolare, autonoma, antiautoritaria, in continuo divenire come corpo-soggetto politico antagonista attivo.

Il termine "queer" evoca il superamento delle politiche identitarie gay, lesbiche, bi- e trans del trentennio che va dagli anni Sessanta alla fine degli Ottanta. Nella sua accezione di termine-ombrello, per racchiudere esperienze e movimenti di liberazione sessuale, esso rischia, però, di congelarsi intorno alle politiche integrazioniste incapaci di

rapportarsi al pluralismo di differenze costitutivo del termine stesso; in altre parole, rischia di restare un elemento dell'acronimo LGBTQI, per quanto questo sia insufficiente a contenerlo. Nell'ultimo decennio fenomeni di trasformazione del *queer* in un'etichetta facilmente spendibile sul mercato, come prodotto-immagine della cultura globale e globalizzata, hanno rivelato il rovescio del progressismo sessuale riconosciuto all'Occidente: il carrello di Ikea, per citare solo l'esempio di una pubblicità recentemente apparsa in Italia che discuterò in seguito, è la riprova mediatica che i gay (le lesbiche forse ancora no) hanno finalmente raggiunto il potere, non solo d'acquisto. Ma il *queer* non è limitato né alla soggettività gay, né al rapporto dei movimenti di liberazione sessuale con il mercato; piuttosto, esso rappresenta le promesse disattese di quello che rimane un ampio progetto politico anti-essenzialista e anti- (o post-) identitario. Di conseguenza, sondare il terreno di critica al processo di omologazione queer è parte di una critica estesa alla normatività oltre i confini nazionali.

Dalle proteste contro l'Organizzazione mondiale del commercio a Seattle (WTO, 1999) al *May Day* di Londra (2000) e alle manifestazioni contro i summit del G8 in Europa (Praga 2000 e Genova 2001), Giappone e Stati Uniti, fino a tempi recenti con il movimento *Occupy*!, l'*hacking* di Anonymous, il caso Wikileaks e la rivolta degli *indignados* spagnoli, il terreno per riflettere sulla stanchezza nei confronti del potere sembra essere conseguenza inevitabile del progresso di un terzo del mondo a spese dei restanti due terzi; su questo scenario si è aperto il terzo millennio. Da un lato il desiderio di abbattere il potere, dall'altro quello di partecipare alla Costituzione democratica del nuovo; cioè, il ritorno dell'antipolitica e dell'utopia – che vedremo al centro della definizione, di per sé "im-possibile", del postanarchismo – avviene nell'ambito di sperimentazioni collettive spesso offuscate dall'attenzione rivolta a fenomeni di violenza episodica, dai media come dalla politica istituzionale. Entrambe adoperano questa strumentalizzazione per reprimere il dissenso e istigare reazioni di pubblica condanna.

Dalla fine degli anni Sessanta, il discorso sull'autonomia si è concentrato da noi sulle fasi del movimento operaista, seguendo un tipo di indagine teorico-politica che privilegiava il modello marxista della lotta di classe: movimenti come Avanguardia Operaia, Lotta Continua e Potere Operaio, in cui militavano, tra gli altri, Toni Negri e Primo

Moroni, dai quali poi prese forma Autonomia Operaia[13]. Dal Sessantotto e per tutto il decennio successivo queste realtà della sinistra extra-parlamentare si sono diffuse su tutto il territorio italiano parallelamente alla nascita dei centri sociali autogestiti. Col tempo, la radicalizzazione economista (anticapitalista) del movimento autonomo italiano ha rallentato, se non proprio impedito, che si creassero zone di contatto e contaminazioni tra il pensiero dell'autonomia e altre categorie sociali, tra cui genere, razza e sessualità. Solo recentemente il modello autonomista italiano di lotta contro l'egemonia si è aperto a queste categorie di oppressione. Ne è esempio UniNomade 2.0 (Napoli), un collettivo di teorici, accademici e non, studenti e attivisti che hanno creato «un laboratorio in cui mettere continuamente in tensione e in discussione la separatezza tra pratiche teoriche e pratiche politiche» (UniNomade 2.0.), usando quindi la "conricerca" per osservare la crisi neoliberista da angolazioni molteplici attente a forme complesse di differenza e oppressione.

Le esperienze di autorganizzazione delle donne sono un caso a sé stante rispetto a questo quadro di riferimento, a dimostrazione che nei regimi capitalisti oppressione economica e oppressione di genere sono inseparabili. Riprendendo il modello autonomista/marxista e intrecciandolo con la lotta all'(etero)sessismo, fin dagli anni Settanta le donne hanno interrogato le categorie di reddito, lavoro, sessualità e riproduzione per denunciare l'immobilismo del patriarcato e la morale cattolica. Così possiamo citare per la situazione odierna l'esempio del Movimento femminista proletario rivoluzionario e del collettivo Facciamobreccia, riconoscendoli storicamente come frutto di reti decentralizzate che hanno combattuto la violenza e lo sfruttamento anche sessuale con il fine di autodeterminarsi. E forse non è troppo eccentrico supporre che questo femminismo radicale italiano abbia tratto ispirazione dal modello di autonomia e autogestione delle femministe libertarie spagnole *Mujeres Libres*, che in soli tre anni durante la Guerra Civile (dal 1936 al 1939) aggregarono 20.000 donne contro l'oppressione sistematica, anche quella interna al movimento anarchico spagnolo, per rivendicare l'autodeterminazione economico-politica, socio-culturale e sessuale[14].

Vorrei concludere invitando sia la comunità accademica, a cui è rivolto il presente contributo, sia una platea più ampia, estesa, a continuare a riflettere su questioni ancora aperte e di scottante urgenza,

riportando una risposta che diedi in un'intervista fattami da Matteo Bergamini nel 2018, quando in Italia le dimensioni e gli orientamenti della *queer culture* erano ancora assenti o viaggiavano nell'underground:

> Considerando il "*queer*" nella sua complessità mobile e porosa – e non univocamente come sistema antagonista rispetto all'eteronormatività, mi piacerebbe citare un pensiero di Judit Butler per la quale «L'identità è una pratica performativa che si fa e non si è». In questo quadro ritengo che oggi sia veramente urgente riposizionare, attivare e sostenere discorsi, pratiche e progetti artistici che vadano a toccare queste complessità, non solo da un punto di viste estetico, ma soprattutto da un punto di vista di impegno concreto verso un rinnovamento etico e civile dei valori umani[15].



Fig. 5: Mariuccia Secol e Sergio Racanati, backstage del film *MARIUCCIA* 2024 (© Courtesy MLB Maria Livia Brunelli Gallery).

Note

[1] Nato a Bisceglie nel 1982, Sergio Racanati si è formato all'Istituto Europeo di Design di Milano. Ha partecipato a importanti rassegne internazionali, tra cui la Biennale del Mediterraneo, la VII Berlin Biennale, la Bienal del Fin del Mundo/Mar del Plata RA e la Biennale di Curitiba. Vincitore di premi e residenze tra cui la Biennale di New York (2013), Officina Italiana a Buenos Aires (2018) e l'Italian Council XI e XIV (2022 e 2025), ha presentato il film *WOK/WAJAN* (2022) al *Public Program* di Documenta XV. La sua ricerca-azione esplora la dimensione umana e politica in rapporto a disuguaglianze, conflitti e memorie marginali, con un approccio definito da Paola Ugolini «etnografico al residuale». Ha sviluppato progetti e residenze nei Sud del mondo, tra India, Argentina e Brasile, indagando scenari postcoloniali e ambientali. La sua pratica rizomatica e interdisciplinare unisce film, performance, installazioni e suono, interrogando potere politico e narrazioni egemoniche.

[2] C. Lonzi, *Manifesto di Rivolta Femminile*, I ed. Roma 1970, in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano 1974, p. 11.

[3] B. Bonato, *L'altra contestazione. Il femminismo negli anni Sessanta*, consultato il 10 gennaio 2025 al seguente link: http://www.sfifvg.eu/?p=3146.

[4] S. Vedovotto, *Un italiano a Kassel: intervista a Sergio Racanati*, consultato il 5 gennaio 2025 al seguente link: https://www.exibart.com/arte-contemporanea/un-italiano-a-kassel-intervista-a-sergio-racanati/.

[5] D. Alì, *Didattica queer: perché è necessario qeerizzare la scuola italiana*, consultato il 28 dicembre 2024 al seguente link: https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2021/10/Didattica-queer-perche%CC%81-e%CC%80-necessario-queerizzare-la-scuola-italiana_Kmag.pdf.

[6] B. Bonato, *L'altra contestazione, cit.*

[7] E. Goldman, *Femminismo e Anarchia*, Pisa 2009, p. 104.

[8] Si veda, da ultimo, *Il Gruppo "Immagine". Una storia di artivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia*, a cura di M. Ferrario, catalogo della mostra, Varese 2023-2024, Torino 2023, pp. 37-45.

[9] Testo completo scritto dal collettivo per l'installazione *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, pubblicato nel catalogo della Biennale 1978 *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*.

[10] F. Di Castro, *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura,* in *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo della Biennale 1978, Venezia 1978, p. 247.

[11] K. Millett, *La politica del sesso*, Milano 1971, pp. 64-65.

[12] S. Racanati, *Definizione di queer per il progetto "latitudo project"*, consultabile al seguente link: https://www.instagram.com/latitudoartprojects/p/C2M-e-5sIgvJ/?img_index=1.

[13] Si veda N. Balestrini–P. Moroni, *L'orda d'oro (1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale)*, Milano 1988.

[14] Su questi temi: M.A. Ackelsberg, *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Oakland-West Virginia-Edinburgh 1991; M. Nash, *Mujeres Libres: España, 1936-1939*, Barcelona 1975. Si veda anche S. Grassi, La "a" e la "q", consultato il 28 dicembre 2024 al seguente link: https://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2014/02/16/anarchismo-queer-introduzione/.

[15] *What's Queer*, intervista a Sergio Racanati a cura di Matteo Bergami, in «Exibart», 30 luglio 2018, consultata il 10 gennaio 2025 al seguente link: https://www.exibart.com/lavagna/whats-queer-8/.