



DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI

DOTTORATO DI RICERCA

*Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione e musealizzazione*

-XXVII CICLO-

ARTE PROTO-FEMINIST

Una rilettura delle neoavanguardie italiane degli anni Sessanta

(L-ART/03)

Coordinatore:

Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Tutor:

Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Tutor esterno:

Prof.ssa Maria Antonietta Trasforini

Dottoranda:

Jessica Perna

DATA DELLA DISCUSSIONE: 27 NOVEMBRE 2015

INDICE

INTRODUZIONE	7

I PARTE

LA GENERAZIONE DI NEOAVANGUARDIA

<i>1 Campo d'indagine</i>	
1.1 Sotto la lente: analisi della neoavanguardia	17
1.1.1 Una rilettura eccentrica	22
1.2 La <i>feminist art</i> tra dibattito nazionale e anglosassone	24
1.3 Metodologia critica	28
<i>2 Neoavanguardiste: che genere di donne?</i>	
2.1 La prima emancipazione	33
2.2 Famiglia e cultura	39
2.3 Percorsi di formazione e identità	47
2.4 Sotto la maschera	53
2.5 Traiettorie di emancipazione	64
2.5.1 Tendenze e controtendenze	65
2.5.2 Il risveglio delle coscienze	70

3 *Donne degli anni Sessanta: che genere di artiste?*

3.1 Gli effetti dei ruoli di genere	76
3.1.1 Il dilettantismo colto	76
3.1.2 Stereotipi d'artista	80
3.1.3. Il complesso di Michelangelo	90
3.2. Artiste e gruppi di neoavanguardia	94
3.2.1 Casi di studio: Gruppo T; Gruppo Punto; Gruppo 70; Gruppo 63, Sperimentale p. e Operativo "r"; Scuola di Piazza del Popolo	98
3.2.2 Strategie d'affermazione	120
3.3 Le donne nel circuito espositivo istituzionale e privato	124

II PARTE

TEMI E MODI DELLA CORRENTE PROTO-FEMINIST

1 *Ricerca identitaria*

1.1 La costruzione dell'immagine femminile nei media	137
1.2 Temi di ricerca	149
1.2.1 Il corpo	150
1.2.2 L'infanzia	159
1.2.3 Maternità e ruoli sociali	165

2. *Uno sguardo sul mondo*

2.1 Attualità	173
2.2 La forma della natura	183
2.3 Il linguaggio	195
2.4 Ordine e casualità	204

CONCLUSIONI	215

APPARATI

- Interviste: Simona Weller; Mirella Bentivoglio; Lucia Marcucci; Elisabetta Gut; Cloti Ricciardi; Nanda Vigo; Laura Grisi; Marina Apollonio	223
- Repertorio iconografico	265
- Indice delle illustrazioni	303

BIBLIOGRAFIA

- Bibliografia generale	311
- Recensioni e stampa	337
- Cataloghi di mostre	345
- Siti web	363
- Fonti archivistiche	365

a Miriam e Francesca

INTRODUZIONE

Questo studio tenta di rileggere la produzione di alcune artiste della neoavanguardia italiana negli anni Sessanta all'interno del più ampio dibattito critico sulla *feminist art*.

Tale corrente internazionale, nata in seno o a latere dei movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta, traspone sul piano estetico questioni sull'asimmetria sociale tra i sessi. Le opere *feminist* riflettono innanzitutto la denuncia dei rapporti di potere e di gerarchia instaurati nella società, dei processi di esclusione, svalorizzazione, stereotipizzazione che un sesso impone all'altro. Al contempo, permeano i coevi linguaggi artistici con una marcata impronta di genere, riconfigurando i concetti di soggettività e di alterità.¹

Pur definendosi a livello teorico solo negli anni Settanta, i prodromi della *feminist art* emergono in diversi paesi occidentali già nel decennio precedente sulla spinta delle prime contestazioni femminili, ma soprattutto a traino dei profondi cambiamenti socio-culturali che investono le nazioni industrializzate nel secondo dopoguerra.

In Italia la critica ha affrontato solo in parte questo fenomeno, dato il tortuoso e controverso rapporto tessuto tra arte e neofemminismo fin dalla sua fase di gestazione e a fronte del ritardo con cui gli studi di genere hanno trovato sviluppo nel nostro paese.² Ne consegue che l'esperienza umana e professionale delle neoavanguardiste è giunta a noi, il più delle volte, filtrata dall'interpretazione della critica tradizionale che, tenendo in scarsa considerazione la prospettiva di genere, ha finito per trascurare il *background* storico e culturale del loro vissuto. Proprio dal contesto s'intende partire, invece, per

¹ Per una panoramica sulle artiste coinvolte si veda: C. Butler (a c. di), *Wack. Art and the feminist devolution*, cat., Los Angeles, Washington, New York, Vancouver 2007-2009, The Museum of Contemporary Art Los Angeles e The Mit Press, Londra 2007; L. Nochlin; M. Reilly (a c. di), *Global feminism: new directions in contemporary art*, cat., New York e Wellesley 2007, Brooklyn Museum, New York 2007; G. Schor (a c. di), *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, cat., Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 19 febbraio – 16 maggio 2010, Electa, Milano 2010.

² Cfr. L. Iamurri, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, «Perspective», 4, 2007, pp. 716-721.

riscrivere la storia delle neoavanguardiste italiane alla luce dei condizionamenti politici, sociali e culturali che ne hanno orientato il vissuto e le pratiche artistiche.

Le due parti in cui si articola la tesi puntano, dunque, a un duplice obiettivo: tratteggiare un profilo generazionale delle neoavanguardiste e individuare nella loro produzione degli anni Sessanta i motivi precorritori della *feminist art*.

A tal fine, il primo capitolo circoscrive il campo d'indagine e chiarisce la metodologia della ricerca. Si parte pertanto dall'esame della letteratura di riferimento che ha seguito due binari principali: quello della critica tradizionale e quello della critica femminista. Solo sul finire degli anni Novanta, lo studio sociologico di Maria Antonietta Trasforini ha tentato di superare questa divisione riscrivendo da un'ottica di genere l'esperienza di alcune esponenti di neoavanguardia impegnate in ricerche di contaminazione tra parole e immagini.³ Dispiegando lo sguardo oltre i confini nazionali, si passa poi a considerare il dibattito critico femminista. Qui, la posizione marginale occupata dall'Italia è dovuta sia alla specificità del suo contesto culturale sia alla prospettiva critica adottata dagli studi di genere nei paesi anglosassoni. A chiusura del primo capitolo, infine, si spiegano le ragioni che hanno portato a limitare l'indagine a sole dodici artiste tra le molte operanti negli anni Sessanta: seguendo un processo di selezione basato su tre criteri – generazionale, storico e storiografico – si è scelto di restringere il perimetro alle neoavanguardiste nate tra il 1930 e il 1940, cofondatrici di gruppi o esponenti dei maggiori movimenti degli anni Sessanta e oggetto di una discreta letteratura. Marina Apollonio, Dadamaino, Lucia Di Luciano, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Elisabetta Gut, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Cloti Ricciardi, Grazia Varisco, Nanda Vigo e Simona Weller sono le protagoniste di questo studio. La loro esperienza di vita è riletta con un occhio anche alla generazione precedente – Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Lia Drei, Titina Maselli e Marisa Merz – rispetto cui si tenta di evidenziare linee di continuità e momenti di rottura.

I capitoli seguenti delineano il ritratto delle artiste di neoavanguardia considerando il contesto culturale e culturale di appartenenza, le tappe della loro formazione e quelle

³ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in A. M. Baraldi, (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cat., Ferrara, Palazzo Massari, 18 aprile - 28 giugno 1998, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1998, pp. 133-165. Lo studio viene presentato con lo stesso titolo, ma in versione ridotta e rielaborata in M. A. Trasforini (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 145-170.

della realizzazione nell'ambito familiare. Le dodici artiste crescono sotto il regime fascista e trascorrono un'infanzia segnata dal trauma della Seconda guerra mondiale. Tra adolescenza e maturità, vivono in prima persona numerosi e profondi cambiamenti socio-culturali che incidono sulla condizione femminile. Il suffragio universale e la parità di genere, sancita dalla neonata costituzione del 1948, segnano una svolta rispetto alla politica antifemminista della dittatura mussoliniana aprendo alle donne la strada verso la completa emancipazione.

Di contro, il perdurare fino agli anni Sessanta di un assetto giuridico di matrice fascista rende per molti aspetti l'appena raggiunta parità una condizione solo formale, osteggiata da un senso comune retrogrado che continua a limitare l'azione delle donne in ragione della specificità biologica. Le artiste crescono in un orizzonte culturale complesso, dove il conservatorismo politico e la morale frenano le spinte progressiste - eterogenee e contraddittorie - indotte tanto da mutamenti socioeconomici – boom economico, liberalizzazione dei costumi, laicizzazione del paese – quanto dalle rivendicazioni dei movimenti emancipatori femminili. L'audacia e la perseveranza con cui le donne si fanno largo in un contesto ancora fortemente misogino e connotato al maschile sono dunque controbilanciate da traiettorie di vita spesso in linea con le aspettative sociali, ovvero conformi alla morale e al buon costume. Negli stessi anni in cui il neofemminismo vive la sua complicata fase di gestazione, allontanandosi dalle rivendicazioni emancipatorie dell'Unione Donne Italiane, le neoavanguardiste sembrano seguire un percorso di liberazione individuale, distaccato dalle tendenze ufficiali e mirato alla completa autonomia.⁴

Successivamente, si analizza il loro *iter* nel campo dell'arte: l'esordio, le modalità e le strategie di affermazione, e in ultimo i risultati ottenuti.

Figure di spicco dei gruppi e dei movimenti in cui operano, si distinguono come fondatrici, firmatarie di manifesti o esponenti, sebbene le singole esperienze corali compongano un puzzle complicato, in parte ancora lacunoso e non esente da discriminazioni sessuali. Ruoli e stereotipi di genere agiscono infatti pregiudicando la ricezione e la commercializzazione dell'arte delle donne, spesso tacciata di dilettantismo; allo stesso tempo, influenzano autoconsapevolezza e attitudini delle artiste, il cui profilo professionale non è ancora pienamente riconosciuto.

⁴ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, A. M. Baraldi, (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cit. pp. 160-162.

Ben inserite nei meccanismi della società tradizionale, le neoavanguardiste si rivelano capaci di sfruttare a proprio vantaggio le logiche sessiste del sistema dell'arte. I casi di studio proposti - Gruppo T; Gruppo Punto; Gruppo 70; Gruppo 63, Sperimentale p. e Operativo "r"; Scuola di Piazza del Popolo – rilevano come, proprio perché operanti in numero esiguo, le artiste riescono a ottenere posizioni di spicco nei contesti di azione e a costruire talvolta proficue alleanze con i colleghi.

Tuttavia, l'apertura del mondo dell'arte alla partecipazione attiva delle donne è solo una faccia di un più vasto fenomeno di democratizzazione; fenomeno che nel corso degli anni Sessanta mostra il suo lato più conservatore sul piano espositivo. Infatti, l'analisi delle principali mostre nazionali e internazionali del decennio registra complessivamente una presenza femminile altalenante e limitata da cause eterogenee.

Il doppio punto di vista – al loro percorso di donne e a quello di artiste - e il taglio sociologico che connota questo esame generazionale servono a marcare le linee di tensione esistenti tra sfera pubblica e quella privata. Va detto inoltre che per la ricostruzione biografica è stato fondamentale il confronto diretto con la maggior parte delle artiste in questione, documentato dalle interviste poste in appendice al testo. A fronte di diverse stratificazioni storiografiche, questo strumento d'indagine unito alla ricerca d'archivio ha consentito di colmare, in certi casi, gravi lacune storiche e di mettere in evidenza fattori e tendenze comuni spesso trascurati.

La prima parte della tesi costituisce, dunque, una premessa necessaria per comprendere fino in fondo le peculiarità di genere insite nelle poetiche degli anni Sessanta. Nella seconda parte, la produzione di queste artiste è posta a raffronto con quella dei colleghi e con opere coeve e successive di artiste internazionali, grossomodo coetanee ed esponenti dirette o indirette della *feminist art* – tra cui Miriam Schapiro, Valie Export, Yoko Ono, Gina Pane, Martha Wilson, Agnes Denes e Annette Messager.

Analogie e differenze tra il territorio nazionale e quello estero risaltano nelle opere prese in esame, raggruppate all'interno di percorsi tematici riconducibili a due macro-aree di riferimento: la ricerca identitaria e l'interpretazione della realtà. Un doppio sguardo - introspettivo e rivolto al mondo esterno - che mantiene intatte le idiosincrasie tra la dimensione pubblica e quella privata individuate nel vissuto delle artiste, risente della contraddittoria costruzione di ruoli e identità sociali, dà conto della condizione di marginalità da determinati settori e sfere di potere e lascia emergere un diverso bagaglio

esperienziale.⁵

Negli anni Sessanta, la soggettività femminile è sottoposta a un primo processo di decostruzione e ricostruzione: dalle correnti neofigurative, in cui il corpo si conforma agli stereotipi della società coeva e della tradizione visiva occidentale alle *performance* e alla video art dove il corpo è mostrato, parcellizzato e/o riflesso. Vengono gettati i presupposti per un riposizionamento delle identità sessuali e del legame intersoggettivo. Più spesso le artiste preferiscono proporsi in campi linguistici ancora vergini, non contaminati da sovrastrutture simboliche, e dove la competizione con i colleghi è debole. In questi frangenti, interpretano il proprio privato mediante l'estetizzazione della *routine*, delle pratiche ludiche e manuali che segnano la quotidianità della loro esistenza sin dall'infanzia: i percorsi di formazione di genere, le mansioni di cura e le faccende domestiche.

Dalla dimensione chiusa e protetta della casa, in cui si consuma la microstoria personale, le donne descrivono il loro rapporto con il mondo esterno, in cui si muovono abilmente, ma che ancora mostra resistenze verso la completa uguaglianza. Da questa prospettiva intervengono su temi d'attualità – l'urbanizzazione, l'allunaggio, la guerra in Vietnam, il rapporto con la natura – sottolineando la diversa ottica attraverso cui li osservano e li interpretano.

L'asimmetria di genere orienta, inoltre, alcune ricerche verso la disamina del linguaggio. In certi casi, l'uso della parola riconduce alla memoria il proprio vissuto attraverso la riflessione sulle modalità che hanno caratterizzato il rapporto delle donne con la parola. Alla scrittura pubblica degli uomini si contrappone quella privata tipicamente femminile della diaristica che viene riconfigurata sul piano estetico. O ancora, le donne sono impegnate per prime nella trasmissione del sapere, dunque del linguaggio, ai propri figli. In altri casi, le artiste intervengono direttamente sul lessico con l'intenzione di decostruirlo, di frammentarlo e ricostruirlo secondo modalità altre.

Viceversa, la specificità di genere pare essere volontariamente bandita nelle ricerche

⁵ Per un'indagine sul consolidamento della prospettiva di genere nelle correnti del Novecento si veda: A. M. Sauzeau Boetti, *Arte femminista e arte femminile*, in AA.VV., *Lessico Politico delle Donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Gulliver, Milano 1979, pp. 133-183; S. Joelson, A. J. Scott e S. Lodi, (a c. di), *La differenza tra i sessi nell'arte*, in «Tema celeste», 44, 1994, pp. 54-67 e 45, pp. 37-51; G. Perry, *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven – London 1999; A. Bonito Oliva (a c. di), *Disidentico: maschile femminile e altro*, cat., Palermo, Palazzo Branciforte, 23 maggio - 26 luglio 1998, Panepinto Arte, Roma 1998; J. Wark, *Cultural Feminism: The essence of Difference*, in Ead., *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, Québec 2006, pp. 58-85.

di arte cinetico-programmata, dove la soggettività informale cede il passo a un ordine razionale e funzionale. Ma proprio l'intenzionale occultamento di questa specificità sottende il tentativo di azzerare le asimmetrie e le gerarchie della cultura visiva occidentale.

Senza pretesa di esaustività, questi percorsi tematici rintracciano nella produzione italiana alcuni *tòpoi* della corrente *feminist*, quali la politicizzazione del privato, la contestazione degli stereotipi di genere, l'estetizzazione della ritualità domestica e la messa in discussione delle gerarchie sociali ed estetiche. Di questo discorso *proto-feminist* si tenta nelle conclusioni dello studio di tirar le fila, esplicitando ragioni e limiti della definizione proposta; specialmente a fronte delle particolarità del territorio espressivo che resta non del tutto assimilabile a quello internazionale.⁶

⁶ Cfr. E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco; G. Romano (a c. di) *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002, pp. 13-29.

RINGRAZIAMENTI

Si vuole esprimere profonda gratitudine per il prezioso aiuto alle prof.sse Elisabetta Cristallini e Maria Antonietta Trasforini e a tutti coloro che hanno, in un modo o nell'altro, contribuito alla stesura di questo lavoro: Arnaldo Stern, Ylenia D'Agostino, Giovanna Olivieri, Francesco Guerrieri, Lorenza Trucchi, Michelangelo Vasta, Paolo Picozza, Chiara Sabatini, Emanuela Morganti, Chiara Paniccia, Giorgia Fiorini, Teresa Ciciarella, Simona Antonacci, Marianna Monti, Valerio Pierangeli, Alessia Carlino, Nelia Colella, Monica Autolitano, le colleghe del dottorato in *Memoria e Materia* e la mia famiglia.

Inoltre si vogliono ringraziare le artiste che hanno messo a disposizione il loro materiale: Marina Apollonio, Cloti Ricciardi, Lucia Di Luciano, Nanda Vigo, Lucia Marcucci, Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga, Laura Grisi, Grazia Varisco, Giosetta Fioroni, Simona Weller e Elisabetta Gut.

I PARTE
LA GENERAZIONE DI NEOAVANGUARDIA

Campo d'indagine

1.1 Sotto la lente: analisi della neoavanguardia

La schiera di dodici artiste prese in esame si staglia su un orizzonte storiografico piuttosto variegato e ambiguo. In misura diversa, tutte contribuiscono a definire le poetiche di neoavanguardia del secondo dopoguerra, correnti che recuperano e rimettono in circolazione i valori ideologici delle avanguardie storiche degli anni Dieci e Venti. Tale recupero si configura per Hal Foster come «azione differita», ovvero di retroazione per cui le neoavanguardie reinterpretano, riaprendolo, il progetto delle avanguardie.⁷

Alcune tra queste artiste – Giosetta Fioroni, Grazia Varisco e Nanda Vigo – hanno goduto sin dagli esordi di una discreta fama nazionale e internazionale, vedendosi oggi ampiamente consacrate dalla critica.⁸ Altre – Marina Apollonio, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Dadamaino, Laura Grisi e Lucia Di Luciano – pur essendosi imposte tempestivamente nel panorama artistico coevo hanno ottenuto un riconoscimento

⁷ Per il concetto di «azione differita», v. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of technology, Massachusetts 1996, trad. it., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006.

⁸ Per Giosetta Fioroni l'indiscussa celebrità critica è testimoniata dalle monografie curate da G. Celant, *Giosetta Fioroni*, Skira, Milano 2009 e da A. Boatto, A. M. Boetti Sauzeau e A. Carancini (a c. di), *Giosetta Fioroni*, Essegi, Ravenna 1990 a cui si aggiungono cataloghi di mostre che, sin dagli anni Settanta, analizzano diversi aspetti della poetica dell'artista. Riguardo a Grazia Varisco, il primo studio esaustivo è a cura di G. M. Accame, *Grazia Varisco: 1958/2000*, Maredarte, s. l. 2001 a cui si aggiunge la recente mostra che ripercorre le fasi di produzione dell'artista fino a oggi: V. Canevazzi, L. Cortesi, F. Rigitano (a c. di), *Grazia Varisco. Filo rosso 1960 – 2015*, cat., Lugano, Cortesi Gallery, 15 aprile - 19 giugno 2015, Mousse Publishing, Milano 2015. Per una ricognizione critica su Nanda Vigo, si veda: D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cat., Milano, Palazzo della Triennale, 4 aprile - 16 luglio 2006, Johan & Levi, Milano 2006; N. Vigo, *Frammenti di riflessioni: lettera illustrata a Romana Loda*, Multimedia, Brescia 1980.

alquanto lento.⁹ Altre ancora – Elisabetta Gut, Cloti Ricciardi e Simona Weller – seppur attive sin dagli anni Sessanta, hanno raggiunto visibilità solo a partire dalla stagione neofemminista degli anni Settanta e ancora scontano una certa indifferenza da parte del *mainstream*.¹⁰

L'analisi della letteratura di settore ha portato a considerare come la storiografia sulle artiste della neoavanguardia abbia seguito due principali diversi filoni d'interpretazione. Da una parte si collocano le artiste oggetto di una tempestiva approvazione da parte della critica tradizionalista; dall'altra, si stagliano invece le personalità che hanno acquistato notorietà solo a traino dell'avanguardia femminista. Certo, dal decennio Novanta, gli studi di genere hanno provveduto a sfocare i contorni di questi insiemi, rivelando un retroterra culturale comune ad artiste apparentemente molto distanti.¹¹ In

⁹ I maggiori studi critici su Marina Apollonio sono stati pubblicati solo negli ultimi anni. Si veda in particolare: A. Fioretto; C. Vernier (a c. di), *Marina Apollonio: Dinamiche circolari (opere 1964-2011)*, cat., Montirone-Abano Terme-Padova Galleria comunale d'arte contemporanea, 24 settembre - 30 ottobre 2011, Grafiche Turato, Rubano 2011; J. Houston; U. Savardi; B. M. Menichini (a c. di), *Marina Apollonio*, cat., Milano, Galleria 10 A.M. Art, 10 gennaio - 11 aprile 2015, A.M. Art, Milano 2014. Riguardo a Ketty La Rocca, si veda: L. Saccà (a c. di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo - 16 aprile 2001; Museo di arte contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme, 7 aprile - 17 giugno 2001, Pacini, Pisa 2001 e E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Electa, Milano 2008. Riguardo a Lucia Marcucci, si veda: M. Gazzotti (a c. di), *Lucia Marcucci. Sprintpoem: opere dal 1964 al 2011*, cat., Brescia, Fondazione Berardelli, 25 maggio-15 settembre 2012, Parise Editore, Colognola ai Colli 2012; *Supervisiva. Lucia Marcucci*, cat., Firenze, Spaziotempo, 2010, Poggibonsi Cambi, Firenze 2010. Riguardo a Dadamaino, si veda: E. Pontiggia, *Dadamaino*, Endas, Milano 1990; S. Cortina (a c. di), *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, cat., Milano, 17 giugno - 25 luglio 2008, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano 2008; Riguardo a Laura Grisi: G. Celant, *Laura Grisi: a selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International Publications, New York 1990. Infine riguardo a Lucia Di Luciano, si veda: S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, Lithos Editrice, Roma 2002; M. Margozzi (a c. di) *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie: arte programmata anni '60*, cat., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 maggio-17 giugno 2007, Palombi, Roma 2007.

¹⁰ Per una ricognizione critica su Elisabetta Gut, si veda: M. Bentivoglio (a c. di), *Elisabetta Gut: plume de poète*, cat., Roma 28 novembre - 30 dicembre 1989, Eralov, Roma 1989; *Elisabetta Gut: semi e segni*, cat., Roma, Galleria Cortese & Lisanti, 3 ottobre - 3 novembre 2009, Galleria Cortese & Lisanti, Roma 2009; K. Wasserman (a c. di), *Books without words: the visual poetry of Elisabetta Gut*, cat., Washington, National Museum of Women in the Arts, 10 settembre 2010 - 16 gennaio 2011, Washington: National Museum of Women in the Arts, 2010. Riguardo a Cloti Ricciardi si veda: S. Lux, (a c. di), *Cloti Ricciardi*, cat., Londra, Istituto italiano di cultura 2004, Gangemi, Roma 2004; M. Cossu; M. G. Di Monte (a c. di), *Cloti Ricciardi: nel Giardino delle fontane*, Palombi, Roma 2013. Infine riguardo a Simona Weller, si veda: S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cat., Finale Ligure, Chiostro del Complesso Monumentale di Santa Caterina e Calice Ligure, la Casa del Console, 2 luglio - 28 settembre 2005, Archivio S. Weller, Roma 2005; P. Portoghesi (a c. di), *Parola di Weller*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Ricerca d'Arte, 10 ottobre - 15 novembre 2008, Galleria Ricerca d'Arte, Roma 2008.

¹¹ V: M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia* in A. M. Baraldi (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cat., cit.; E. Ravenni, *L'arte al femminile: dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, Editori riuniti, Roma 1998; E. Palmieri; E. Pontiggia (a c. di), *Artiste: presenze femminili nei movimenti artistici a Milano 1928-1968*, Viennepierre, Milano 1999; L. Iamurri; S. Spinazzè (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit.; E. De Cecco; G. Romano (a c. di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni*

altri casi, si è assistito a delle transizioni, per cui artiste già protagoniste della *feminist art* sono state successivamente intercettate in un discorso critico tradizionalista; o viceversa, neoavanguardiste già oggetto d'attenzione della critica ufficiale, in un secondo momento sono state cooptate dal neofemminismo, con interpretazioni anche molto diverse.¹²

Ciò nonostante persiste la compresenza di due orientamenti storiografici per certi aspetti contrapposti; orientamenti che tengono in diversa considerazione natura ed effetti dei ruoli di genere.¹³ Ne consegue una visione piuttosto frammentata del panorama storico-critico, da cui non si evince alcun profilo nitido e definitivo delle artiste di neoavanguardia. Tutt'oggi, in mancanza di uno studio di genere globale, il giudizio su queste artiste risente di uno strabismo ideologico, con il risultato che la biografia e l'opera di personalità della stessa generazione e del medesimo tessuto culturale sembrano emergere da sfondi assolutamente diversi. Dunque, la storiografia degli ultimi decenni ha sedimentato una serie di narrazioni e interpretazioni spesso discrepanti e a volte antitetiche, che lungi dall'integrarsi reciprocamente tramandano un'immagine incoerente dei percorsi delle artiste negli anni Sessanta.

Questo dato è ancora più evidente al confronto con gli studi condotti su artiste appartenenti ad altre fasi del XX secolo. La differenza qualitativa tra, ad esempio, l'analisi sulle artiste delle avanguardie storiche e quella sulle colleghe delle neoavanguardie è lampante. Nel primo caso, il processo di storicizzazione è decollato solo negli anni Ottanta, in un periodo già segnato dagli studi di genere e sulla spinta dei

Ottanta a oggi, cit.; S. Bartolena, *Arte al femminile: donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano 2003; M. Corgnati, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004.

¹² Guardando anche alla generazione precedente, un esempio su tutti è quello di Carla Accardi, esponente di Forma 1 sul finire degli anni Quaranta, fondatrice nel 1970, con Carla Lonzi ed Elvira Banotti, di Rivolta Femminile e nel 1976 della Cooperativa Beato Angelico, galleria autogestita di sole artiste. L'intensa seppur breve militanza politica e artistica di Accardi nei collettivi femministi, che per la critica di *gender* è esperienza cruciale, nelle ricostruzioni tradizionaliste più recenti resta una parentesi marginale. Va detto che, nel suo caso, l'attitudine di certa critica a sottovalutare l'apporto del neofemminismo si è sposata con la volontà personale dell'artista a misconoscere il periodo di militanza femminista. V: G. Celant, *Carla Accardi*, Edizioni Charta, Milano 1999; K. Almerini, *Il femminismo di Carla Accardi*, «Doppiozero» 3/03/2014, disponibile su <http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/il-femminismo-di-carla-accardi> (accesso 6/6/2015).

¹³ Si veda: N. Ponente, M. Calvesi, et al. (a c. di), *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981, De Luca, Roma 1981; AA.VV. (a c. di), *Arte Italiana 1960-1982*, cat., Londra 1982, Electa International, Milano 1982; E. Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*, Officina, Roma 1986; A. Miglietti, *Arte in Italia 1960/1985*, Politi Editore, Milano 1988; M. Calvesi; R. Siligato, (a c. di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991, Carte Segrete, Roma 1990; G. di Genova, *Generazione anni Trenta* in Id., *Storia Italiana del Novecento per generazioni*, vol. V, Bora, Bologna 2000.

risultati ottenuti in area anglosassone. Sebbene tardivo, però, l'avvio di questo percorso ha consentito di affrontare l'argomento da una prospettiva univoca, tesa a chiarire la specificità del contributo femminile e il ruolo delle donne.

Per l'Italia, il caso più significativo è quello del futurismo,¹⁴ al cui dichiarato sessismo va contrapposta la notevole libertà di espressione delle artiste al suo interno. Rispetto a questo quadro, la critica si è preoccupata di contestualizzare la misoginia del manifesto di Marinetti alla luce della condizione delle donne nell'Italia dei primi del Novecento e della posizione del coevo movimento femminista. Paradossalmente, infatti, l'effetto più diretto del machismo futurista è stato l'emergere di personalità femminili indocili e combattive, dalla reputazione e dal potere riconosciuti all'interno del gruppo. Ora, sebbene studi più recenti abbiano riconsiderato la figura della donna nell'ambito del futurismo e il legame delle futuriste con i coevi movimenti di liberazione, l'eccezionalità di questo fenomeno rispetto agli altri correnti delle avanguardie storiche ne ha sicuramente facilitato l'analisi.

Per le neoavanguardie degli anni Sessanta, invece, la pluralità di esperienze artistiche dà luogo a uno scenario eclettico, molto più difficile da decifrare. In questo periodo le donne, per un verso, riescono ad affermarsi rapidamente e senza particolari impedimenti, per l'altro, a differenza ad esempio delle colleghe futuriste, denotano una personalità controversa e un certo disinteresse per i movimenti di emancipazione. Non a caso, il decennio Sessanta rientra per la critica femminista in un arco cronologico ben più ampio (1918-1968), cosiddetto di «riflusso», in cui l'evoluzione sociale delle donne, giunta al suo apice alla fine della Prima guerra mondiale, registra una fase di stallo, se non di regressione.¹⁵

L'ambiguità di giudizio sulla neoavanguardia può essere in parte spiegata attraverso i limiti dei due modelli interpretativi, quello tradizionalista e quello femminista. Nel ricostruire il percorso biografico delle artiste, la critica tradizionalista perlopiù ignora la prospettiva di genere. Nello specifico, appaiono sottaciuti o sottostimati quei fattori –

¹⁴ V: L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta, Milano 1980; C. Salaris, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909-1944*, Edizioni delle donne, Milano 1982; F. Zoccoli, *Le futuriste nelle arti visive*, in L. Iamurri; S. Spinazzè (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001, pp. 14-33; M. Bentivoglio; F. Zoccoli (a c. di), *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008; G. Carpi, *Futuriste. Letteratura, arte e vita*, Castelveccchi, Roma 2009.

¹⁵ Cfr. A. Cavarero; F. Restaino, *Le filosofie femministe: due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 19.

politici, sociali, culturali – che connotano diversamente a seconda del sesso il comportamento e il vissuto degli artisti. Si potrebbe pensare che la propensione ad assorbire la differenza sessuale delle biografie entro un'unica visione narrativa fosse ispirata anche dalla natura stessa delle neoavanguardie, protese verso l'impegno totale, l'azione corale e l'opera collettiva; tuttavia, ciò non è sufficiente a motivare la scarsa attenzione per le specificità sessuali: una noncuranza che sembra avere radici profonde.

Il dibattito sociologico ha evidenziato come in questo periodo, nei meccanismi di definizione sociale dell'identità dell'artista, la narrazione biografica ricalchi in parte trame prestabilite dal contesto professionale di riferimento.¹⁶

Tipici in questo senso sono l'attitudine a considerare il percorso artistico come un cammino iniziatico, a esaltare l'infanzia quale luogo simbolico privilegiato per la formazione dell'artista. Soprattutto, si riscontra spesso la tendenza a sopravvalutare i tratti d'individuazione su quelli d'identificazione,¹⁷ ovvero a focalizzare solo le caratteristiche individuali a dispetto dei condizionamenti culturali del gruppo sociale d'appartenenza. Così, supponendo lo sviluppo del percorso artistico incondizionato dalle circostanze, è parso lecito astrarre il soggetto dal suo *background* storico, con il risultato che buona parte della storiografia sulle artiste di neoavanguardia si è fondata il più delle volte su una griglia concettuale di stampo idealista e romantico. A eccezione di rari casi, infatti, sia le ricostruzioni biografiche degli studiosi che la testimonianza diretta delle interessate hanno finito per replicare narrazioni derivanti dal modello vasariano dell'artista-genio: un modello viziato da sessismo, che nei secoli ha sostenuto l'esclusione delle donne dal campo dell'arte.¹⁸ Senza contare che simili *pattern* narrativi sembrano aver attraversato indenni perfino la diatriba scatenata dalla critica neofemminista degli anni Settanta, che pure aveva denunciato la natura arbitraria di tali letture.

Sul fronte della critica femminista, invece, si è provveduto a reimpostare i termini del discorso sull'identità dell'artista, partendo dalle disuguaglianze sessuali che rendono inassimilabili percorsi in apparenza analoghi. In quest'ottica, le fasi della

¹⁶ Per un approfondimento su questo tema si veda: M. McCall, *The sociology of Female Artist*, «Symbolic Interaction», 1, 1978, pp. 289-318; J. R. Blau, *Art and society. Reading in the sociology of the Arts*, University of New York Press, New York 1989; N. Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, le Découverte, 2001, trad. it., *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004 e A. L. Tota, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci editore, Roma 2012.

¹⁷ V: A. Melucci (a c. di), *Creatività: miti, discorsi e processi*, Feltrinelli, Milano 1994.

¹⁸ V: C. Battersby, *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*, The Women's press, Londra 1994.

carriera e le ricerche poetiche vengono considerate tanto alla luce dei condizionamenti socio-culturali che dei rapporti di dominio/interdipendenza all'interno del campo dell'arte. Tuttavia, la critica femminista ha tentato di valorizzare la creatività femminile in ambiti culturali slegati dai circuiti espositivi ufficiali, isolandola per affrancarla dall'egemonia maschile. Ha costruito così una sorta di binario parallelo a quello istituzionale, le cui strategie hanno incoraggiato la nascita di linguaggi che si volevano liberi da interferenze esterne. Al contempo, però, questa volontaria «autoghegemonizzazione» ha promosso un modello normativo di femminilità, opposto a quello sostenuto dalla critica tradizionalista, ma pur sempre stereotipato. Peraltro, l'autoesclusione dalla rete espositiva ufficiale ha avuto evidenti ricadute negative sulla ricezione delle artiste in gioco.

In un certo senso, la critica femminista ha contribuito a complicare ancor più le cose. Ciò è avvenuto indirettamente, avallando pratiche d'imperialismo culturale che hanno ridotto le specificità geografiche, antropologiche e culturali a una visione omologata del soggetto femminile, semplicistica e parziale. Contestualmente, questo processo ha inoltre privilegiato l'analisi delle femministe in opposizione ai modelli d'emancipazione precedenti, relegando questi ultimi in una zona grigia.¹⁹

Infine, oltre a essere indifferenti ai modelli di liberazione degli anni Sessanta, in anni recenti molte artiste italiane si sono dimostrate refrattarie alle riletture femministe o di *gender*. Una riluttanza che, sebbene non abbia inibito lo sviluppo di interpretazioni alternative, ha comunque favorito uno slittamento del *focus* sull'attività artistica, a discapito di quella privata. In pratica, nello sforzo di appurare la presenza di un fattore femminile specifico, gli studi hanno finito per circoscrivere l'attenzione su singole opere o fasi poetiche, evitando di rileggere la questione nel suo insieme.

1.1.1 Una rilettura eccentrica

Per più ragioni, dunque, il ritratto complessivo sulle artiste di neoavanguardia resta ancora da scrivere. Alcuni tasselli di questo mosaico hanno trovato, a ogni modo, una

¹⁹ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in Ead. (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 145-170.

prima sistemazione. Risale infatti alla fine del secolo scorso il primo tentativo di delineare il profilo identitario di alcune esponenti della poesia visiva.

In occasione della VIII Biennale della Donna di Ferrara del 1998, Maria Antonietta Trasforini presenta un'indagine sociologica condotta su 15 delle 38 artiste invitate alla mostra, operanti in poetiche di contaminazione tra parola e immagine.²⁰ Quello di Trasforini è uno studio che si pone a consuntivo di un lungo percorso di analisi critica e auto-critica avviato da Mirella Bentivoglio sin dal 1971 e strutturato su censimenti annuali e mostre internazionali di sole donne.²¹ Partendo dall'ipotesi generazionale – tutte le artiste considerate sono nate nel decennio 1930-1940²² – la studiosa ripercorre per linee generali attitudini e traiettorie del vissuto delle artiste, al fine di rintracciare tratti di comunanza. Ne emerge un quadro privo di fratture con le generazioni precedenti: si registra un regime di continuità, soprattutto nel contesto familiare, giacché quasi tutte le artiste si sposano, hanno figli e riescono a coordinare la carriera artistica con un lavoro in grado di garantirgli un reddito primario, come l'insegnamento in ambito di belle arti o pubblicitario. Nel proprio settore, vantano una formazione di tipo istituzionale – in accademie o scuole d'arte –, sebbene talvolta perseguita in modo discontinuo.²³ L'unico reale momento di frattura rispetto alle prescrizioni sociali è individuato da Trasforini nella caparbia difesa della propria identità artistica; volontà perseguita a dispetto degli attacchi esterni e del sentire comune. Tuttavia, la sociologa nota come questo senso di rivalsa non basti a modificare l'atteggiamento generalmente contraddittorio, venato di autolesionismo, che le stesse mostrano nei confronti del mercato.

Infine, quello col neofemminismo degli anni Settanta viene decifrato come un rapporto controverso e solo parzialmente influente sulla vita e la ricerca espressiva delle artiste. In ultimo, Trasforini individua tre elementi distintivi che fanno da raccordo alle loro biografie: la presenza di artisti/artiste in famiglia; una figura familiare

²⁰ Le artiste intervistate sono: M. Bentivoglio, T. Binga, E. Gut, G. Prestento, G. Sandri, A. Torelli, S. Weller, I. Black, Dadamaino, G. Niccolai, C. Diamantini, L. Lijn, L. Marcucci, A. Oberto, G. Schödl; v: M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia* in A. M. Baraldi, (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cit.

²¹ V: M. Bentivoglio, (a c. di), *Materializzazione del linguaggio*, cat., cit.

²² Trasforini precisa che tra queste artiste, 9 sono nate fra il 1930 e il 1941, 4 tra il 1925 e il 1929, una nel 1922 e un'altra nel 1949. Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia* in A. M. Baraldi, (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cit., p. 163, nota 3.

²³ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in Ead. (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 145-146.

«autorizzante», che funge da protettore e mentore; e infine un «altrove geografico o linguistico», che gioca un ruolo cruciale nella costruzione della loro personalità.²⁴ Nel complesso, pur interessando un gruppo numericamente esiguo e artisticamente circoscritto, questa analisi recupera terreno rispetto ai *gender studies* di area anglosassone, fornendo un approccio inedito allo studio delle artiste di neoavanguardia.

1.2 La *feminist art* tra dibattito nazionale e anglosassone

Se si considera la storiografia sovranazionale sulla *feminist art*, la posizione delle neoavanguardiste risulta ancora più complessa e meno definita.

Le artiste scontano anzitutto la marginalità del nostro paese nel dibattito critico internazionale: una situazione frutto di fattori endogeni ed esogeni, di cui questo paragrafo tenta di chiarire alcuni aspetti.

La fulgida per quanto breve stagione neofemminista italiana registra un fitto interscambio tra arte e movimenti politici. Il fulcro di tale sinergia è certamente Roma, dove si consuma l'esperienza di Rivolta femminile, gruppo fondato da Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi tra il 1969 e il 1970.²⁵ Diverse artiste figurano tra le protagoniste di questo movimento: presenziano alle riunioni di Rivolta femminile Cloti Ricciardi, poi fautrice con Edda Billi, del collettivo femminista di via Pompeo Magno,²⁶ Suzanne Santoro, Elisa Montessori e Simona Weller.

Molte coniugano la militanza all'impegno per la valorizzazione dell'arte delle donne entro circuiti espositivi indipendenti. Basti pensare alla Cooperativa Beato Angelico, dove l'opera di dissotterramento di personalità dimenticate dalla storia si sposa con quella di promozione di nuove artiste;²⁷ o ancora, alla pubblicazione della prima

²⁴ Ivi, pp. 141-143.

²⁵ Sulla storia del movimento si veda: R. Spagnoletti, *I movimenti femministi in Italia*, Savelli, Roma 1978, pp. 101-136; C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al edizioni, Milano 2010; sulla figura di Carla Lonzi e sul rapporto da lei tessuto con le artiste, si veda: M. L. Boccia, *L'io in rivolta: vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La tartaruga, Milano 1990; L. Conte; V. Fiorino e V. Martini, (a c. di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità: dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, ETS, Pisa 2011; M. L. Boccia, *Con Carla Lonzi: la mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma 2014; M. Seravalli, *Carla Lonzi e le artiste in Rivolta femminile*, in Ead., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit. pp. 15-27.

²⁶ Tra i gruppi più rappresentativi dell'*humus* femminista romano, il collettivo di via Pompeo Magno nasce nel 1971 a Roma e prenderà il nome di 'Movimento Femminista Romano'.

²⁷ La cooperativa viene inaugurata a Roma nel 1976 in via Beato Angelico n. 18 e ne fanno parte Carla

ricognizione critica sul contributo delle artiste alle correnti del Novecento²⁸ curata da Simona Weller. A queste iniziative si aggiunge il contributo di Mirella Bentivoglio che da *outsider* del movimento lavora a censimenti annuali e mostre internazionali di sole donne a partire dal 1971;²⁹ operazione condotta parallelamente anche dalla gallerista Romana Loda, la quale riesce a ospitare in diverse sedi espositive tra le più interessanti esponenti dello scenario nazionale e sovranazionale del decennio.³⁰

Negli ultimi anni, la critica è tornata a porre l'attenzione sul rapporto tra arte e neofemminismo nel decennio Settanta. Seguendo approcci diversi, recenti studi hanno tentato di riscriverne l'intreccio attraverso un'interpretazione sganciata dall'ideologia politica che ne caratterizza la letteratura.³¹ Nonostante la partecipazione attiva delle artiste e i risultati ottenuti, Seravalli descrive un quadro romano sfaccettato e controverso, in cui il concetto di arte femminista perde omogeneità, andando a designare un movimento la cui militanza politica appare limitata.³² Ciò avviene sia perché predomina tra le artiste militanti la volontà di distinguere nettamente tra arte e femminismo, fenomeni intersecabili ma non sovrapponibili; sia per l'ascendenza della teoria lonziana, che nega la possibilità di liberazione femminile in un ambito fatto dagli uomini per gli uomini, quale quello artistico.³³ Nella sua drasticità, questa teoria ben chiarisce la debolezza interna del fronte italiano, perché molto discussa all'interno di Rivolta femminile e causa di spaccature intestine.

Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, Silvia Truppi. La mostra d'esordio è dedicata ad Artemisia Gentileschi di cui è esposto il dipinto *Aurora* e presentato uno studio di Eva Mezio. Cfr. D. Lancioni (a c. di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, Joyce & co., Roma 1995, pp. 97-98; e cfr. <http://www.herstory.it/cooperativa-beato-angelico>.

²⁸ V: S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit.

²⁹ Riguardo alle mostre curate da Mirella Bentivoglio si veda: *Mostre collettive al femminile curate da Mirella Bentivoglio*, in AA.VV. (a c. di), *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, cat., Rovereto 2011-2012, Silvana, Cinisello Balsamo 2011, pp. 200-201.

³⁰ Tra le principali esposizioni organizzate da Romana Loda in questo periodo si veda: *Il volto sinistro dell'arte*, cat., 29 ottobre - 26 novembre 1977, Galleria De Amicis, Firenze 1989; *Magma: rassegna internazionale di donne artiste*, cat., Verona, 1977, Magma, Roma 1989.

³¹ Per un approfondimento sul rapporto tra arte e femminismo v: M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit; F. Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia*, 2006, in http://playmonth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il_sospetto_dellaappartenenza._Il_difficile_incontro_tra_arte_e_femminismo_in_Italia; R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013; R. Perna e I. Bussoli (a c. di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Derive e Approdi, Roma 2014.

³² Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., pp. 171-177.

³³ Cfr. Rivolta femminile, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile* (1971), in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit., pp. 49-51.

A ciò si aggiunge l'adesione solo parziale di certe artiste al movimento, nonostante si facciano portatrici sul piano estetico delle rivendicazioni politiche e sociali dello stesso. La volontà di difendere la propria identità espressiva e il valore professionale anche dall'accusa di diletterismo che grava su molte artiste valorizzate dal movimento femminista, ha la meglio sul desiderio di condivisione e di lotta comune.³⁴

Non bisogna trascurare inoltre il ritardo con cui gli studi di genere hanno preso quota nel nostro paese. Per ragioni eterogenee il pensiero neofemminista non penetra tempestivamente nel circuito universitario e, di conseguenza, gli studi di genere sulle arti visive restano spesso limitati a iniziative isolate fino agli anni Novanta; con il risultato di rendere complessivamente debole la portata dell'argomento.³⁵

Tutti questi aspetti marcano la distanza dell'Italia da altri paesi occidentali, primo fra tutti gli Stati Uniti, dove il femminismo entra a gamba tesa nel campo dell'arte, mettendone in crisi organizzazione ed estetica, e sollecitando pratiche di valorizzazione alternative a quelli istituzionali. La coalizione tra artiste e critiche statunitensi porta alla formazione di gruppi come Women Artists in Revolution (WAR) e Redstocking Artists; di gallerie indipendenti come A.I.R. Gallery fondata a New York nel 1972, gestita da 22 artiste, tra le quali Nancy Spero e Ana Mendieta; e all'istituzione di corsi universitari come *Feminist Art Program* al California Institute of the Arts diretto da Judy Chicago (n. 1939) e Miriam Schapiro (1923-2015) a partire dal 1971.³⁶

La diversa incisività con cui artiste italiane e statunitensi sfruttano il potenziale rivoluzionario del movimento femminista chiarisce alcune delle cause a monte dalla partecipazione defilata dell'Italia al dibattito internazionale sulla *feminist art*, ma non tutte. A congelare l'assetto teorico di riferimento interviene l'orientamento critico degli studi di genere nei paesi anglosassoni e il consolidamento di una certa prospettiva interpretativa. Nei paesi anglosassoni, l'attributo *feminist* indica la produzione artistica nata a partire dagli anni Settanta all'interno o a latere dei movimenti femministi, con l'intento di trasporre sul piano estetico rivendicazioni politiche, culturali e ideologiche.³⁷ Tra i

³⁴ R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, cit.

³⁵ L. Iamurri; S. Spinazzé, (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit., pp. 7-8.

³⁶ Cfr. J. Chicago; M. Schapiro, *A Feminist Art Program*, «The Art Journal», 31, New York 1971, pp. 48-49.

³⁷ Per una panoramica esaustiva sulle artiste coinvolte, si veda H. W. Chadwick, *Feminist Art in North America and Great Britain*, in Ead., *Women, art, and society*, Thames and Hudson, London 1996², pp. 355-378; U. Grosenick, *Women artists: le donne e l'arte nel 20. e 21. secolo*, Taschen, Köln, 2008; N. Broude; M. D. Garrard, *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and*

fattori che rendono insidioso il confronto tra la produzione italiana di neoavanguardia e quella *feminist* spicca innanzitutto la questione terminologica, che ruota attorno al concetto stesso di *feminist art*.

Nei primi anni d'affermazione di tale corrente, l'aggettivo *feminist* suggerisce con una certa eloquenza lo stretto legame tra alcune artiste statunitensi e i gruppi femministi allora emergenti; un legame fondato su una comune base ideologica, e all'occorrenza convertito in alleanza politica, finalizzata a penetrare nel circuito espositivo di gallerie e musei, forzando la barriera delle dinamiche di potere consolidate. Eppure, il significato originario con cui il termine entra in uso nella critica anglosassone appare decisamente più ampio. Nel celebre articolo *Why Have There Been No Great Women Artists?* del 1971, Linda Nochlin adopera *feminist* come sinonimo di *feminine*, cioè quale denominatore di omogeneità nella produzione artistica di individui uniti per storia e cultura, oltre che per biologia.³⁸ In prima battuta, dunque, la necessità di dare una dignità storica all'arte al femminile e di assegnarle un carattere distintivo si è tradotta nell'urgenza di accordare a quel *feminist* una dimensione il più possibile inclusiva; esigenza che solo recentemente è tornata a prevalere sul valore d'esclusività rivendicato dai collettivi femminili/femministi degli anni Settanta.

Quest'ultima inversione di rotta è sfociata in una lettura dichiaratamente 'americanocentrica'. A partire dagli anni Novanta, infatti, esposizioni e ricognizioni storico-critiche, specialmente di area statunitense, hanno cercato di mappare l'arte al femminile dei paesi occidentali. Bisogna ammettere che il tentativo è riuscito a dar conto di come artiste, provenienti da contesti culturali differenti e non necessariamente femministe militanti, abbiano contribuito attraverso il femminismo a modificare radicalmente le manifestazioni auto-rappresentative del genere.³⁹ Senza contare che questa scelta, verosimilmente rispondente alla necessità di riconoscere al femminismo

impact, H. N. Abrams, New York 1994.

³⁸ Afferma la critica «[...] in general, women's experience and situation in society, and hence as artists, is different from men's, and certainly the art produced by a group of consciously united and purposely articulate women intent on bodying forth a group consciousness of feminine experience might indeed be stylistically identifiable as feminist, if not feminine, art»; L. Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, in V. Gornick; K. Moran (a c. di) *Woman in a sexist society*, Basic Books, New York – London, p. 345; trad. it., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvechi, Roma 2014, p. 26. Sulle origini della critica femminista negli Stati Uniti si veda inoltre: L. Nochlin, *Starting from Scratch. The Beginnings of Feminist Art History*, «Women's Art», 61, 1994, pp. 6-11.

³⁹ In riferimento si veda: C. Butler (a c. di), *Wack. Art and the feminist devolution*, cat., cit.; L. Nochlin e M. Reilly (a c. di), *Global feminism: new directions in contemporary art*, cat., cit.; G. Schor (a c. di), *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, cat., cit.

una base universale dietro le molteplici realtà ed espressioni culturali locali, ha indubbiamente consentito d'ampliare la genealogia dell'arte delle donne.

Di contro, però, lo sforzo di leggere interi contesti culturali da un'unica angolazione, peraltro esterna – o meglio estranea – alla maggior parte di essi, ha promosso una visione complessivamente superficiale, quando non falsata, delle singole realtà europee. Molti paesi, privi di un retroterra teorico maturo sui *gender studies*, sono stati arbitrariamente esclusi, oppure inquadrati nel dibattito internazionale in una prospettiva viziata; pertanto, il lavoro di composizione del puzzle storico-critico, anziché procedere in senso orizzontale, ha infine favorito uno sviluppo verticale, in cui le poche ricerche europee sono state cooptate nella spirale di una determinata genealogia estetica, oltre che storica.

D'altronde, l'ipotesi che un pensiero egemone abbia risucchiato la riflessione europea, riducendola a una mera derivazione di quella d'oltreoceano, trova conferma nella ricostruzione parziale che viene fatta del fronte italiano, quando questo non risulti del tutto trascurato⁴⁰. Trovano generalmente posto in tali ricognizioni solo artiste quali Carla Accardi, Marisa Merz e Ketty La Rocca, il cui vissuto è strettamente legato allo sviluppo del movimento femminista o la cui poetica è ormai grossomodo considerata – direttamente o indirettamente - di matrice femminista.

Riconsiderare la ricerca delle neoavanguardiste sviluppata negli anni Sessanta vuol dire tentare di offrire ipotesi interpretative che possano in qualche modo rimodulare l'assetto storiografico di riferimento, riconoscendo al nostro paese un contributo significativo alla definizione complessiva dell'espressività *feminist*.

1.2 Metodologia critica

Definito lo stato dell'arte, occorre chiarire il campo di ricerca e la metodologia

⁴⁰ Cfr. J. Russi Kirshner, *Voices and images of Italian feminism*, in C. Butler (a c. di), *Wack. Art and the feminist devolution*, cat., cit., pp. 385-399; E. Lebovici, *Western European women artists: speaking in a minor voice*, in L. Nochlin; M. Reilly (a c. di), *Global feminism: new directions in contemporary art*, cat., cit., pp. 145-151.

critica adottata in questo studio.

Come già spiegato, l'obiettivo della tesi è duplice. In primo luogo si vuole delineare il profilo antropologico della generazione d'artiste di neoavanguardia. Partendo dal modello di lavoro proposto da Trasforini, la ricerca allarga il campo d'indagine oltre i confini della poesia visiva, al fine di rintracciare in un orizzonte culturale e artistico più ampio l'esistenza di inclinazioni comuni tra le artiste degli anni Sessanta, che fanno del loro vissuto un momento di rottura col passato e di preludio alla stagione femminista. In tal senso, il *focus* viene posto su dodici artiste: Marina Apollonio, Dadamaino, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Elisabetta Gut, Lucia Di Luciano, Lucia Marcucci, Cloti Ricciardi, Ketty La Rocca, Grazia Varisco, Nanda Vigo e Simona Weller. A fronte di uno scenario che vede impegnato un numero di donne ben più cospicuo, questa rosa di nomi potrebbe risultare quanto meno riduttiva. In realtà, la scelta è stata dettata innanzitutto dalla necessità d'indagare in modo approfondito la loro esperienza umana e artistica. Questa selezione è inoltre funzionale allo sviluppo del secondo obiettivo della tesi, ovvero individuare nella loro produzione prodromi della *feminist art*.

Delle numerose artiste attive negli anni Sessanta e autrici di opere dagli esiti espressivi anche validi allo scopo della tesi, si è ritenuto opportuno scegliere i casi di studio sulla base di tre criteri tra loro collegati: generazionale, storico e storiografico. Il primo ha implicato la riduzione del raggio della ricerca alle sole artiste nate tra il 1930 e il 1940. Ciò ha consentito di far riferimento a un preciso *background* socio-culturale dietro il loro percorso di crescita e formazione, che influenza la ricerca espressiva.⁴¹ Di seguito, il fattore storico ha portato a considerare solo le artiste che esordiscono già nel decennio Sessanta; con il risultato di sondare modalità, strategie e tempi d'affermazione di artiste che riescono a ottenere visibilità sin da giovanissime nel campo dell'arte, nonché di registrare la loro effettiva presenza nei circuiti istituzionali e privati. Il fattore storiografico, infine, ha ristretto l'attenzione solo a quelle che a oggi godono di una discreta letteratura; elemento su cui si è basata la riflessione sui percorsi di storicizzazione della neoavanguardia.

Questo studio, nel tentativo di restituire nel modo più preciso possibile il contesto politico, culturale, sociale – ma anche personale – che prepara il campo alla *feminist art*, ha dovuto dunque trascurare personalità di spessore che si fanno strada, ad

⁴¹ Cfr. K. Mannheim, *Il problema delle generazioni*, in C. Saraceno (a c. di) *Età e corso della vita*, Il Mulino, Bologna 2001.

esempio, solo negli anni Settanta o non ancora oggetto di sufficiente attenzione critica.⁴² Cionondimeno, alcune di queste compaiono a margine della ricerca, in concomitanza con le artiste nate negli anni Venti – Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Marisa Merz, Lia Drei e Titina Maselli –, che s’inseriscono attivamente nel panorama che si tenta di delineare.

Nel corso del lavoro, lo studio delle fonti è andato di pari passo alla ricerca d’archivio e alla conoscenza personale delle artiste. Conoscenza che si è tradotta in interviste o in confronti privati, finalizzati a colmare alcune lacune nella ricostruzione biografica, approfondire certe sfaccettature del contesto degli anni Sessanta e indagare le ragioni di determinate scelte espressive.⁴³ Va detto che il confronto diretto con queste artiste è stato fruttuoso nella misura in cui ha messo in evidenza spaccati di vita tralasciati dalla critica o scarsamente considerati. Al contempo, ha lasciato emergere livelli di autoconsapevolezza molto diversi fra di loro e uno scarso interesse verso tematiche di genere. Fattori quest’ultimi evidenti nella difficoltà di alcune artiste a considerare criticamente aspetti della loro esistenza e nella fedeltà a auto-narrazioni di stampo tradizionalista.

Per quanto riguarda la rilettura critica delle loro opere del decennio Sessanta, si è ritenuto opportuno prediligere una trattazione per temi, piuttosto che cronologica. Questa scelta è motivata dalla relativa stabilità dell’orizzonte socio-culturale del periodo che, pur vivendo cambiamenti rapidi e eterogenei, subisce una profonda metamorfosi solo a seguito dei movimenti studenteschi e operai del 1968. Lo stesso vale per la questione femminile che resta di fatto vincolata su scala nazionale all’operato dell’Unione Donne Italiane, almeno fino al liminare del decennio e alla nascita dei primi collettivi femministi. Le influenze di questi fenomeni non sono dunque trascurate, ma contestualizzate all’interno delle singole ricerche poetiche.

Pertanto, la trattazione è stata articolata in percorsi tematici: la rappresentazione del soggetto femminile, la ricerca identitaria, la rielaborazione della società contemporanea

⁴² Basti pensare, tra le altre, a Tomaso Binga, Anna Oberto, Sara Campesan, Giovanna Sandri, Marcella Campagnano, Irma Black, Giulia Niccolai, Anna Esposito, Verita Monselles che non rientrano o rientrano solo marginalmente nello studio.

⁴³ Le interviste a Laura Grisi, Marina Apollonio, Simona Weller, Cloti Ricciardi, Nanda Vigo, Lucia Marcucci e Mirella Bentivoglio costituiscono gli apparati di questa tesi. A queste va aggiunto il confronto personale con Grazia Varisco e Lucia Di Luciano, nonché le dichiarazioni di Michelangelo Vasta, Francesco Guerrieri, Lamberto Pignotti e Lorenza Trucchi che hanno consentito di chiarire alcuni aspetti della vita personale delle neoavanguardiste e del contesto storico e culturale degli anni Sessanta.

indagata nei suoi mutamenti morfologici, storici, ideologici. In ognuno di questi, la produzione delle neoavanguardiste è messa a confronto con quella dei colleghi, protagonisti delle principali correnti del periodo. Talvolta, gli artisti considerati hanno avuto legami più o meno stretti con le protagoniste dello studio, tali da giustificare commistioni espressive visibili nelle opere considerate. Ma più spesso si tratta di autori lontani per età anagrafica o orientamento espressivo che si cimentano sulle stesse tematiche. Questo raffronto è utile a dimostrare il totale coinvolgimento delle artiste alla metamorfosi linguistica in atto, quanto la tendenza alla differenziazione che contraddistingue la produzione delle donne.

In parallelo, quest'ultima è stata analizzata in riferimento a opere coeve e successive di artiste internazionali, accreditate dalla critica quali esponenti dirette o indirette della *feminist art*. La selezione dei lavori è stata qui dettata innanzitutto dalla capacità di segnare una linea di continuità tra l'arte italiana di neoavanguardia degli anni Sessanta e quella *feminist* del decennio Settanta. Ciò è evidente soprattutto nel rapporto dialettico che si viene a creare tra il nostro paese e gli Stati Uniti, che sin dal secondo dopoguerra hanno uno stretto legame economico, politico e culturale; nonché a fronte del portato culturale delle teorie d'oltreoceano sugli sviluppi del neofemminismo italiano. In secondo luogo, tale selezione è stata preordinata dalla volontà di segnalare come le opere degli anni Sessanta, pur partendo dai medesimi intenti, rivelino difformità costitutive strettamente legate alla differente geografia culturale di riferimento; con il risultato di marcare la specificità del panorama italiano nell'orizzonte sovranazionale.

2.

Neoavanguardiste: che genere di donne?

2.1. La prima emancipazione

Le artiste nate negli anni Trenta vivono in prima persona numerosi e profondi cambiamenti della cultura italiana e della condizione femminile. Le *plus âgées* – tra cui Dadamaino (1930-2004), Fioroni (n. 1932) e Di Luciano (n. 1933) – trascorrono l'infanzia all'ombra del regime fascista, in un paese trincerato nell'autarchia e proclamato impero da Mussolini nel 1936 a seguito della conquista dell'Etiopia. In un clima di crescente retorica politica, gli ideali del fascismo commisti al culto del Duce vengono inculcati alle nuove generazioni sin dai primi anni di vita, sulla base di severi percorsi educativi divisi per età e genere sessuale. Sicché, a partire dagli otto anni, le bambine vestono le divise delle *Piccole Italiane* e abbigliate con camicette di piqué bianco, gonne in tessuto nero, calze bianche, scarpette nere e guanti di filo seguono corsi di taglio e cucito, ricamo, igiene, pronto soccorso, economia domestica, esercizio fisico, apprestandosi a diventare future donne della società fascista.⁴⁴

Le *moins âgées* – tra cui Ketty La Rocca (1938-1976), Cloti Ricciardi (1939), Marina Apollonio (1940), Simona Weller (1940) - nascono nel ventre del secondo conflitto mondiale. L'esperienza della guerra riecheggia nei loro racconti come ricordo limpido quanto traumatico: il frastuono assordante dei bombardamenti, la perdita dei propri cari, i disagi degli sfollamenti, la mancanza di viveri e cure mediche. Emblematica è la testimonianza di Elisabetta Gut (n. 1934):

Io sono nata a Roma, mia nonna paterna era ebrea e mio zio, un ingegnere diventato

⁴⁴ V. M. R. Cutrufelli et al., *Piccole italiane: un raggio durato vent'anni*, Anabasi, Milano 1994.

partigiano, è stato a lungo nascosto in casa nostra perché era ricercato dai tedeschi. Per salvare la nostra famiglia dalle persecuzioni, mio padre mise al cancello del villino una bandiera svizzera. In seguito, l'organizzazione svizzera Pro Elvetia dispose che i bambini svizzeri residenti in Italia tornassero nel proprio paese: siamo partiti con i cartellini al collo simili a quelli dei deportati... Una volta arrivati, ci hanno divisi, affidandoci in collegi o famiglie estranee. Io sono stata trasferita in un collegio e poi in una famiglia a Zurigo, poi a Lugano, dove sono stata ben accolta.⁴⁵

Mentre Grazia Varisco (n. 1937) racconta:

Nei miei primissimi ricordi i giochi si interrompono bruscamente per il fischio della sirena dell'allarme, le corse in rifugio, le ansie/paure assorbite e trasmesse dagli adulti, fra rumori cupi e inquietanti, il rosa di una coperta che mi avvolge in braccio a una zia, il cielo di un incendio nella notte visto da una finestra dalle scale risalendo dalla cantina, la fuga affrettata con disagi nel viaggio e nel primo periodo e poi negli anni di sfollamento, i disegni a matita nera e, un Natale, la prima scatola di matite colorate.⁴⁶

Nei lunghi anni della guerra, fogli e colori rappresentano per molti bambini l'unica fonte di distrazione consentita, un gioco facilmente disponibile, che si trasforma per alcuni in una pratica d'evasione terapeutica. Cloti Ricciardi, rimasta balbuziente per diversi anni a causa dello shock dei bombardamenti, confessa: «da piccola [...] non parlavo ma disegnavo tantissimo. A scuola, all'asilo, ero diventata famosa per i miei disegni».⁴⁷ Elisabetta Gut, invece, si diverte a restaurare messali ottocenteschi custoditi nella libreria della zia e racconta: «siccome al tempo della guerra non vi era la possibilità di comprare la colla, sfruttavo una mistura di farina diluita in acqua calda».⁴⁸

Il primo approccio con il mondo dell'arte si consuma, allora, all'insegna dell'indigenza, permettendo loro di sperimentare nel proprio piccolo, in modo inconsapevole e ludico, problematiche che interessano e influenzano l'orizzonte

⁴⁵ E. Gut, intervista rilasciata all'autrice in data 6/6/2014 (v. apparati).

⁴⁶ Ripr. in L. Enrini, *Grazia Varisco. Profilo artistico e itinerario di una ricerca*, in G. M. Accame, *Grazia Varisco: 1958-2000*, Maredarte, s. l. 2001, p. 45.

⁴⁷ Cfr. M. Seravalli, *Intervista a Cloti Ricciardi*, in *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., p. 233.

⁴⁸ E. Gut, *Il seme della scrittura*, intervista a cura di M. De Leonardis, «Il Manifesto», 13/11/2013, pp.10-11.

artistico coevo. In *La miserabilità e l'arte*,⁴⁹ Fabio Mauri spiega come l'orientamento artistico del secondo dopoguerra racchiuda una duplice motivazione, economica e ideologica, dove il retaggio culturale della guerra e il disagio esistenziale si sposano al ricorso ai materiali poveri, di scarto o di facile reperimento, data l'impossibilità ad avere di meglio.⁵⁰ Se l'esordio degli artisti del secondo dopoguerra è segnato dalle conseguenze di ordine pratico, materiale oltre che psicologiche derivanti dalla guerra, quello dei neoavanguardisti si scontra con i - o affonda nei - suoi risvolti traumatici. Che ciò si risolva nella tensione verso l'impegno etico, utopisticamente volto alla ricostruzione della società moderna o che imploda nella attenzione autoreferenziale al proprio vissuto, riattivando la memoria di traumi personali o collettivi, fa poca differenza. «La sofferenza incessante ha tanto il diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare»,⁵¹ conclude Adorno nella *Dialettica Negativa*, alla domanda se sia ancora possibile scrivere una poesia – ovvero fare arte – dopo Auschwitz. Del resto, la cultura e l'infanzia della storia della seconda metà del Novecento, nata dal trauma con il quale si è dovuta consapevolmente o inconsapevolmente confrontare, sono cresciute - a detta di Subrizi- in questa circostanza e dai suoi effetti.⁵²

Alla guerra come «fatto sociale totale»,⁵³ evento che segna trasversalmente l'infanzia della generazione neoavanguardista, occorre aggiungere fattori di natura giuridica e culturale che, interessando nello specifico la condizione delle donne, rendono pressoché inassimilabili i percorsi maschili a quelli femminili. Data la loro giovane età, queste future artiste risentono solo in modo indiretto della politica misogina e anti- emancipazionista promossa subdolamente da Mussolini e rafforzata grazie alla complicità politica di Papa Pio XI proprio nel corso degli anni Trenta. Negli anni

⁴⁹ F. Mauri, *La Miserabilità e l'arte*, in *La Tartaruga. Gli anni Originali*, Roma, 5-6, marzo, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989, pp. 61-84.

⁵⁰ Ivi, pp. 66-67.

⁵¹ Cfr. T. W. Adorno, *Negative dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1966; trad. it., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004, p. 326. Così il filosofo torna sull'affermazione «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie», pubblicata nell'edizione del 1949 definendola ora errata.

⁵² V. C. Subrizi, *Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (trauma e esperienza)*, in Ead., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, Arte e politiche dello sguardo*, Postmedia, Milano 2012, pp. 49-68.

⁵³ Si fa riferimento alla definizione elaborata da Lévi-Strauss, per cui il fatto sociale presenta un carattere tridimensionale in quanto deve far coincidere la dimensione sociologica con i suoi molti aspetti sincronici «la nozione di fatto totale è in relazione diretta con la duplice cura, che ci era apparsa unica finora, di collegare, da un lato il fattore sociale e quello individuale e, dall'altro, il fattore fisico (fisiologico) e quello psichico». Cfr. C. Lévi-Strauss, *Introduction a l'oeuvre*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Press Universitaires de France, Parigi 1950; trad. it., *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1964, p. XXX.

successivi, però, subiscono gli effetti di una cultura che, appellandosi alla diversità psichica e fisiologica, ancora prescrive possibilità, obblighi e limiti d'azione della donna nella sfera pubblica e in quella privata. L'immagine della donna fascista, angelo del focolare, madre, «fattrice di figli, reggitrice e direttrice di vite nuove»,⁵⁴ al cui ideale sono ammaestrate le bambine fin dai primi anni di vita, non è poi così distante da quella che nel dopoguerra propagandano all'unisono la politica (Democrazia Cristiana) e la religione (Chiesa cattolica).

Del resto, da un punto di vista ideologico l'affermarsi di politiche antifemministe – all'indomani sia del primo e che del secondo conflitto mondiale – risponde all'esigenza di arginare le rivendicazioni delle donne a fronte del loro ingresso nel sistema produttivo industrializzato, del servizio pubblico durante gli anni di guerra e della partecipazione attiva alla liberazione del paese nei gruppi partigiani.

D'altra parte, la controrivoluzione sessuale fa leva in entrambi i periodi su una secolare tradizione di studi sull'inferiorità femminile. Le teorie di Paul Julius Möbius, Otto Weininger, Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, elaborate in ambito positivista e seguite solo alcuni decenni dopo da quelle di Evola sull'inferiorità scientificamente dimostrata della donna, concorrono a tratteggiare il ritratto di un soggetto fisiologicamente inadeguato, in definitiva sempre mancante di qualcosa rispetto all'uomo.⁵⁵ Sicché, senza esprimersi apertamente sull'inferiorità della donna, il regime fascista si preoccupa di stabilire sulla base della diversità biologica dei campi di azione nettamente differenziati tra i due sessi. L'argomento biologico preordina fin dall'infanzia l'educazione, la partecipazione alla vita produttiva e la sessualità delle donne. In *La politica della famiglia* del 1938, summa del pensiero misogino fascista, Ferdinando Loffredo sostiene come l'emancipazione femminile sia contraria agli interessi della famiglia e della razza, auspicando il ritorno della donna alla «sudditanza assoluta dell'uomo: padre o marito; sudditanza, quindi inferiorità: culturale spirituale ed economica».⁵⁶

Nel secondo dopoguerra, l'antifemminismo continua a serpeggiare nella cultura

⁵⁴ Cfr. Argo, *Compiti della donna*, in «Critica fascista», XI, 14, luglio 1933, p. 268.

⁵⁵ V: P. J. Möbius, *L'inferiorità mentale della donna: sulla deficienza mentale fisiologica della donna*, Fratelli Bocca, Torino, 1904; O. Weininger, *Sesso e carattere*, Bocca, Torino 1912; C. Lombroso; G. Ferrero, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, L. Roux e c., Torino-Roma 1893, J. Evola, *Il problema della donna*, Fondazione Julius Evola, Roma 1977.

⁵⁶ F. Loffredo, *Politica della famiglia*, Bompiani, Milano 1938, p. 369.

giuridica e nel sentire comune come fattore tutt'altro che residuale. Sicché per un verso, le artiste italiane che si affermano negli anni Sessanta appartengono alla generazione di donne cosiddetta di «prima emancipazione»,⁵⁷ proprio perché, essendo cresciute nel secondo dopoguerra, beneficiano di diritti di recente acquisizione, dell'accesso di massa alla formazione scolastica di ogni ordine e grado, e della possibilità di realizzarsi in quasi tutti i settori lavorativi. Per l'altro, crescono in una società capace di assorbire i repentini cambiamenti legislativi, ma anche finanziari, sociali e culturali – come l'inurbamento, l'espansione dei mass media, la diffusione di nuovi consumi particolari – senza alterare il suo equilibrio. Non a caso, il contrapporsi di spinte progressiste e reazionarie nel periodo postbellico viene decifrato dal linguaggio economico con la locuzione di «sviluppo repressivo»,⁵⁸ la cui natura bifronte ben esplicita il grado di diffidenza con cui i cambiamenti sono accolti e cooptati nelle logiche di schemi tradizionali.

In questo quadro, permangono sostanzialmente inalterate misure giuridiche adottate durante la dittatura fascista allo scopo di mantenere salda la disparità normativa tra i sessi. Ciò comporta che, fino al volgere degli anni Sessanta, la famiglia italiana si modifichi sulla base di pressioni contrapposte, pur non alterando la sua struttura gerarchica.⁵⁹ Basti pensare al Codice Penale fascista del 1931, che sancisce norme come la patria potestà, la potestà maritale e la totale subalternità della donna all'uomo. E al Codice Civile del 1942, secondo cui la famiglia è «istituto sociale e politico» e la donna, lavoratrice marginale e priva di garanzie legali, è secondaria sia nel mercato del lavoro che nella famiglia; le compete solo, oltre che la procreazione, il benessere domestico.⁶⁰

Il fattore biologico poi continua a essere un pretesto valido per arginare la presenza delle donne nella vita pubblica e nella sfera produttiva. In tal senso, la distanza tra l'Italia e le altre nazioni occidentali nel secondo dopoguerra è ben segnalata dalla

⁵⁷ Cfr. S. Piccone Stella, *Crescere negli anni Cinquanta*, in Ead., *La prima generazione: Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993, p. 17 e segg.

⁵⁸ Ivi, p. 116; vedi inoltre: Centro nazionale di prevenzione e difesa sociale e della Associazione italiana di scienze sociali, *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, Atti del IV congresso mondiale di sociologia, Laterza, Bari 1959.

⁵⁹ Cfr. C. Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in P. Aries e G. Duby (a c. di), *La vita privata: il Novecento*, Laterza, Bari 1988, p. 71.

⁶⁰ Tali leggi vengono superate solo con la riforma del diritto di famiglia del 1975, che garantisce la parità tra i coniugi e la comunione dei beni. Nel frattempo sono stati abrogati il delitto d'onore e le norme penali sull'adulterio femminile ed è stata emanata la legge sul divorzio.

Convenzione dei diritti politici delle donne, che riconosce a quest'ultime uguaglianza, diritto di voto, accesso a tutte le funzioni pubbliche; tale convenzione viene firmata a New York nel 1953 e sarà ratificata dal nostro paese solo quattordici anni dopo, nel 1967.⁶¹ In questo intervallo di tempo, lenti e faticosi sono l'accesso delle donne in alcuni settori lavorativi da cui sono escluse per la loro costituzionale inadeguatezza o per il loro complesso anatomico-fisiologico; il raggiungimento della parità di salario a parità di lavoro (1960/1964); e l'abolizione della clausola di nubilato (1963). Tutti risultati ottenuti grazie all'Unione Donne Italiane (UDI), organizzazione di massa nata nel 1944, la cui affiliazione ai partiti di sinistra ne limita tuttavia l'autonomia, vincolandone l'operato ad ideologie tradizionaliste. Perciò, come spiega Lussana, fino al neofemminismo degli anni Settanta, l'emancipazione femminile non è concepita come rottura rispetto al sistema, ma come ampliamento della sfera di potere delle donne in linea con le logiche sessiste del sistema stesso.⁶²

Oltretutto, le vittorie sul piano legislativo prendono piede molto pigramente in un *humus* culturale, dove la disparità di genere è ancora fortemente radicata. Basti pensare che l'assetto culturale celebra, ad esempio, l'istituto matrimoniale di tipo patriarcale e la sacralità della famiglia, ma la fonda su una morale a senso unico. Fino alla fine degli anni Cinquanta, l'immagine dell'Italia è quella di un paese bigotto e perbenista, dove la frequentazione dei bordelli da parte dei mariti-capofamiglia non solo è lecita, ma normale. Nondimeno, abolite le case chiuse con la legge Merlin del 1958, si continua a dare per scontato l'adulterio maschile; mentre, fino al 1968 si punisce quello femminile con la reclusione.

Nate nel cuore del regime fascista, passate attraverso la Seconda guerra mondiale, queste artiste emergono dunque in una società dove l'uguaglianza di genere resta per circa vent'anni dalla sua attuazione, una condizione solo formale, dai contorni scivolosi e dalle conseguenze a ogni modo discutibili. Condividono con i loro coetanei i risvolti problematici di una fase tragica della storia italiana che ne segna le vite. Ma rispetto a loro, devono affrontare modificazioni profonde della condizione femminile; cambiamenti di cui in parte sfruttano e in parte scontano le incoerenze. Pur essendo generalmente ignorate dalla critica, queste coordinate giuridiche, sociali e culturali

⁶¹ Cfr. M. R. Cutrufelli, et al., *Il Novecento delle Italiane*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 267.

⁶² Cfr. F. Lussana, *Equalitarismo e antiequalitarismo: la specificità del femminismo italiano*, in Ead., *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie e memorie*, Carocci, Roma 2013, pp. 32-36.

definiscono la complessità del tessuto culturale in cui le neoavanguardiste si confrontano, chiariscono alcuni aspetti del loro carattere e costituiscono punti di riferimento non prescindibili per rileggere il valore dell'eredità poetica, lasciato alla successiva corrente femminista.

2.2 Famiglia e cultura

Di estrazione sociale eterogenea, la maggior parte delle artiste di neoavanguardia proviene comunque da un segmento cetuale ristretto, che va dall'aristocrazia alla media borghesia. Un dato che marca solo in parte la distanza dalla condizione ottocentesca, quando l'arte era per le donne un mero coronamento di virtù aristocratiche e alto-borghesi, rigidamente prestabilite e discriminatorie.

La presenza crescente di donne nel campo artistico e la credibilità di cui godono, indicano, per un verso, l'esaurirsi del cosiddetto «dilettantismo colto»: fenomeno che dall'Ottocento arriva fino alla metà del Novecento, per cui l'arte al femminile è concepita quasi esclusivamente come pratica amatoriale.⁶³ D'altra parte, l'estrazione di queste artiste è ancora vincolata a una situazione di scarsa mobilità sociale, che si sblocca solo con il processo di scolarizzazione di massa negli anni Settanta; sino ad allora, infatti, la congiunzione tra inadempienze legislative in materia d'istruzione e dislivello economico tra le classi limita drasticamente le possibilità di accesso al campo artistico solo alle donne di ceto più elevato.

Questo fattore è apparentemente in contraddizione con alcuni dati storici. Il ridotto segmento sociale, alto- e medio-borghese, da cui provengono le artiste qui considerate sembrerebbe in controtendenza con l'ampia diffusione geografica e sociale che aveva caratterizzato l'avanguardia italiana d'inizio Novecento; tra le artiste futuriste, ad esempio, è possibile incontrare straniere cosmopolite come Valentine de Saint-Point e Rosa Rosà accanto a provinciali non di rado di bassa estrazione come Marietta Angelini e Regina.⁶⁴ Non solo: all'interno della stessa neoavanguardia, questo elitarismo

⁶³ V: R. Pinto, *L'Ottocento nella prospettiva artistica 'al' femminile*, disponibile su http://www.stanzedarte.com/doc/Libro_Pinto_ok.pdf (accesso 7/7/2014).

⁶⁴ Marietta Angelini, artista autodidatta, e sua sorella Nina lavorano come domestiche in casa Marinetti.

sembrerebbe in contraddizione con la presenza delle artiste di poesia visiva, spesso di estrazione piccolo e medio-borghese.⁶⁵

Per un verso, dunque, la genealogia delle artiste nel Novecento pare registrare un inequivocabile e progressivo allargamento del bacino sociale verso le classi meno abbienti. Tuttavia, se si considera la questione in termini di prestigio, visibilità e risonanza storica, quello attuale è ancora un fattore pregnante per la generazione di neoavanguardia. Difatti, la distanza che separa alcune delle sue artiste tanto dalle futuriste quanto da buona parte delle esponenti di poesia visiva, risulterà lampante. In altre parole, malgrado le potenziali aperture del contesto socio-culturale, l'opportunità reale per le donne di emergere nel campo artistico è subordinata – molto più che per i colleghi maschi – alla disponibilità di risorse finanziarie o, comunque, alla tranquillità economica di una posizione sociale agiata che le esoneri dalle incombenze domestiche. Come sottolinea Seravalli,

Tra gli anni Sessanta e il decennio successivo una donna si riservava la possibilità di fare arte solo se molto favorita dal contesto di provenienza, e nel caso in cui fosse libera (o relativamente libera) dagli obblighi famigliari. L'accesso alla cultura e all'arte era ancora considerato da poche come una reale possibilità⁶⁶

Perciò le artiste di neoavanguardia appartengono – con poche eccezioni – a un rango benestante; nascono per lo più in Italia centro-settentrionale, o crescono tra Roma, Firenze e Milano.⁶⁷ Il loro concentrarsi in queste città certamente riflette il generale impoverimento del paese nel secondo dopoguerra, quando il distacco tra le diverse geografie nazionali si acuisce. Del resto, fino al boom economico degli anni Sessanta, ma anche oltre, Nord e Sud viaggiano a due velocità diverse, e non solo in termini di

Regina, invece, figlia di un macellaio, riesce a diplomarsi all'Accademia di Belle Arti di Brera e a perfezionare la sua tecnica a Torino sotto la guida dello scultore Alloati. V: M. Bentivoglio; F. Zoccoli (a c. di), *Le futuriste italiane nelle arti visive*, cit., pp. 23-31 e pp. 85-96; L. Giachero, *I capricci della memoria. Riflessioni sulle futuriste*, in M. A. Trasforini (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 133-144.

⁶⁵ V: M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in Ead. (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, cit.

⁶⁶ Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., p. 147.

⁶⁷ Tra le eccezioni: Lucia Di Luciano nasce a Siracusa nel 1933, ma si forma a Roma; Gaetana (Ketty) La Rocca nasce a La Spezia nel 1938 e si trasferisce a Firenze dagli anni Cinquanta; Laura Grisi, nata a Rodi nel 1939 e trasferitasi con la famiglia a Roma, studia negli anni Cinquanta presso l'Accademia di Belle Arti e Marina Apollonio, nata a Trieste nel 1940.

sviluppo economico e sociale. La spaccatura si avverte in particolare sul piano culturale, dove anche alle stesse latitudini cetuali si rivelano disomogeneità profonde nel sentire comune rispetto alla condizione femminile e alla morale.

Nel reportage *Comizi d'Amore* del 1963, Pasolini propone una visione sconcertante dell'Italia degli anni Sessanta, che in tema di sesso, famiglia, omosessualità e prostituzione alterna le aperture culturali fintamente disinvoltate del settentrione a un'altrettanto ipocrita moralità ancestrale al sud.

Oltre che dal ceto sociale di provenienza, fino agli inizi del Novecento la possibilità per le donne di diventare artiste – più che per gli uomini – è fortemente condizionata dalla presenza di un artista in famiglia (padre, madre, parente), che funge da figura d'iniziazione, di insegnamento e al contempo di legittimazione.⁶⁸ Questo è un elemento biografico ricorrente nel vissuto delle neoavanguardiste, sebbene la funzione di referente autorevole e legittimatore sia più frequentemente delegata a una persona (docente, critico o amico) esterna alla famiglia. Vale a dire che il contatto diretto con una personalità già affermata nel campo dell'arte o esperta in materia è ancora un elemento importante, seppur non sempre determinante.⁶⁹

Tra le artiste di neoavanguardia e quelle appartenenti alla coorte generazionale precedente, non mancano le figlie d'arte. Giosetta Fioroni (n. 1932), esponente di punta della Scuola di Piazza del Popolo, cresce nello studio del padre Mario, uno scultore alla maniera di Arturo Martini, apprezzato da Cipriano Efisio Oppo. Anche la madre ha studiato per diventare scultrice, ma la tubercolosi, benché curata e debellata, la tiene lontana dal marmo e della pietra.⁷⁰ Forte è l'interesse nutrito dalla famiglia dell'artista fiorentina Lucia Marcucci (n. 1933) sia per l'arte tradizionale, di cui possedeva una ristretta quanto preziosa collezione di quadri neoclassici, sia per quella d'avanguardia, visto che il nonno, fotografo dilettante, seguiva tutte le mostre dei futuristi.⁷¹ Anche Laura Grisi, artista vicina all'arte povera, cresce in un clima culturale altrettanto stimolante che avrà un forte impatto sul suo orientamento artistico. Il padre dirige un'importante compagnia di produzione e distribuzione di film. Appassionato di

⁶⁸ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia* cit., p. 138.

⁶⁹ Il raffronto coi dati relativi alle artiste della poesia visiva può essere condotto solo in parte, dato che il materiale biografico oggi disponibile è fortemente eterogeneo e reso ancor più impenetrabile dalla tendenza, comune a molte artiste, di lasciare nell'ombra la propria vita privata.

⁷⁰ R. Ferrario, *Le signore dell'arte*, Mondadori, Milano 2012, p. 82.

⁷¹ Cfr. L. Marcucci, *Memorie e incanti*, cit.

automobili, colto cinefilo, frequenta numerose personalità della cultura, da Alessandro Blasetti a Roberto Rossellini, Augusto Genina, Leonilde Moguy, Vitaliano Brancati e Giuseppe Berti. Sebbene Grisi dichiari «sono l'unica della famiglia a non essere una regista professionista»,⁷² appare plausibile che il giro di conoscenze del padre sia stato determinante nell'incoraggiarla verso la produzione di cortometraggi così come è avvenuto per il fratello regista. Per la generazione precedente, sorte analoga tocca a Lia Drei (1922 - 2005), artista d'arte programmata, che è figlia dello scultore e pittore Ercole Drei e si forma nella casa-studio del padre all'interno di Villa Strohl-Fern, splendida dimora ai margini di Villa Borghese.⁷³

Eppure, a giocare un ruolo cruciale nel futuro orientamento artistico delle neoavanguardiste sono gli stimoli e gli incitamenti che assorbono nell'ambiente extrafamiliare in cui crescono. Figlia del critico e teorico Umbro, Marina Apollonio (n. 1940), *designer* e artista di arte cinetico-programmata, cresce a contatto con personalità di grande spessore come Carlo Scarpa, Emilio Vedova e Gillo Dorfles che frequentano abitualmente la sua casa. Un percorso per certi versi simile a quello Titina Maselli (1924 - 2005), anch'essa figlia di un critico, che grazie anche alle sollecitazioni del padre frequenta ai suoi esordi il circolo della Scuola romana. A indirizzare l'artista milanese Nanda Vigo (n. 1936) verso la ricerca poetica è il pittore De Pisis, caro amico del padre; conoscenza che avviene all'età di sei anni e che assume da subito i connotati dell'iniziazione. Come la stessa ricorda:

fin da bambina mi sono sempre interessata ai problemi artistici, vi ero portata per una tendenza naturale anche se in famiglia questo mio interesse non aveva nessuna corrispondenza⁷⁴

In tal senso, il cammino di Nanda Vigo ha diverse assonanze con quello di Cloti Ricciardi, Simona Weller e Grazia Varisco il cui avviamento al mondo dell'arte si

⁷² Cfr. L. Grisi, intervista in G. Celant, *A selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International Publications, New York 1990, p. 11.

⁷³ C. Folcarelli, *Lia Drei: pensieri e parole di una vita vissuta nell'arte*, in G. Simongini (a c. di), *Lia Drei anni Sessanta*, cat., Taverna, Museo Civico di Taverna, 23 giugno- 16 settembre 2007, Museo Civico, Taverna 2007, pp. 73-78.

⁷⁴ Cfr. N. Vigo, intervista in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 82. In riferimento a de Pisis, racconta Vigo: «Parlava poco e quasi con nessuno; mi si rivolse come se fossi un'adulta, come se avesse sentito che potessi comprendere la sua arte; la capii più tardi, vedendo il suo lavoro [...] Tuttavia per me rappresentò una rivelazione [...] fu così che più tardi, cominciai a dipingere». Cfr. D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cat., cit., p. 8.

consuma direttamente nel contesto scolastico, in modo del tutto autonomo e slegato dagli interessi coltivati dalla famiglia d'origine. In questi casi è stato piuttosto un docente a incoraggiarle ad approfondire la ricerca artistica. La vicenda personale di queste tre artiste, provenienti da famiglie di media borghesia, estranee al *milieu* culturale colto, le distingue dalle altre per coraggio e tenacia. Ricciardi rivendica con orgoglio la sua scelta di frequentare il Liceo Artistico contro la volontà dei genitori, desiderosi di una formazione classica o magistrale.⁷⁵ Analoga sorte per Nanda Vigo che riesce ad ottenere lo stesso diploma, sebbene sua madre avrebbe voluto che frequentasse un Liceo Linguistico o di Economia domestica.⁷⁶ Invece, è Leoncillo Leonardi, insegnante di disegno alle scuole medie di Spoleto a incoraggiare il precoce talento di Simona Weller che, terminato il Liceo Classico a Roma, supera con successo gli esami di ammissione all'Accademia di Belle Arti.⁷⁷

In parallelo, queste esperienze rivelano un atteggiamento di progressiva apertura da parte delle famiglie d'origine, disposte ad accettare di buon grado la volontà di autodeterminazione delle figlie. Indicativa in tal senso è la testimonianza di Grazia Varisco che rivela come i suoi genitori, pur non incoraggiandola, non hanno mai ostacolato il suo percorso dimostrando un grande rispetto per la personalità della figlia.⁷⁸

Infine, diametralmente opposto a quello di Giosetta Fioroni, è il percorso di Ketty La Rocca e Dadamaino, provenienti da contesti familiari e formazioni scolastiche estranee al mondo artistico. La loro scelta di diventare artiste prende corpo solo in una fase di vita adulta e assume la forma di una folgorazione sulla via di Damasco. Nel 1950, dopo la morte del padre Michele, ammiraglio in marina, Ketty La Rocca si trasferisce in un convento a Spoleto dove compie studi magistrali. A partire dal 1955, lavora prima come aiuto radiologa in una clinica medica, poi come insegnante in una scuola elementare, dove conosce Lelio Missoni, in arte Camillo e Eugenio Miccini. Si entusiasma alle ricerche dei poeti visivi, dando avvio solo a partire dal 1964-1965 alla sua produzione artistica.⁷⁹

⁷⁵ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/2014 (v. apparati).

⁷⁶ Cfr. N. Vigo, intervista a cura di S. Weller, in *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 82.

⁷⁷ V: S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cat., cit. e *Simona Weller. Biografia ragionata*, disponibile su <http://www.simonaweller.com/italiano/biografia.shtml> (accesso 20/9/2015).

⁷⁸ Conversazione privata con Grazia Varisco in data 4/12/2013.

⁷⁹ V: E. Del Becaro, *Cenni biografici*, in Ead., *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*,

Dadamaino, al secolo Eduarda Emilia Maino, nasce a Milano nel 1930 e intraprende per volontà dei genitori gli studi in medicina, mentre si dedica alla pittura da autodidatta. Solo nel 1958, passando in tram nel centro città, resta affascinata dalla visione di un'opera di Fontana, *Cosmo*, esposta in una vetrina di un negozio di elettrodomestici, e intraprende la sua ricerca in ambito spazialista.⁸⁰ Un *iter* simile si registra, nella generazione precedente, per l'artista Marisa Merz (n. 1926) che studia architettura e comincia a dedicarsi all'arte solo sul finire degli anni Cinquanta.

Ne deriva una molteplicità di percorsi formativi che nulla ha a che invidiare a quella dei colleghi maschi, va di pari passo con i cambiamenti di ordine storico e culturale a cui abbiamo accennato; ma non solo. La relativa facilità con cui alcune di queste artiste, pur sprovviste di una formazione di tipo istituzionale, riescono a ritagliarsi un posto nel campo dell'arte, è diretta conseguenza dei profondi mutamenti che investono l'assetto strutturale e ideologico del campo artistico. La rivoluzione nei criteri di giudizio estetico che si verifica nel Novecento, il fiorire e il coesistere di una galassia di tendenze artistiche tutte equamente valide e il rigetto delle tecniche tradizionali del mestiere, sono concause che abbattano i limiti fino ad allora posti alla partecipazione delle donne al campo dell'arte, facilitando loro anche quando prive di una formazione. Oltretutto, è proprio l'apertura di nuovi spazi di ricerca, sgombri dalle prescrizioni della tradizione accademica, che permette alle donne di approcciarsi a nuovi linguaggi senza timore, facendo anzi sfoggio di una certa disinvoltura.⁸¹

Tornando al contesto familiare, Trasforini segnala tra gli elementi ricorrenti nella biografia delle artiste anche la presenza di un «altrove geografico o linguistico», ovvero di un'esperienza con un contesto culturale differente che assume un peso determinante nella costruzione della loro personalità.⁸² Tale elemento è ricorrente nel vissuto di queste artiste seppur in misura e con modalità differenti. In certi casi, si tratta di un fattore congenito alla famiglia d'origine, visto che alcune artiste crescono in un ambiente poliglotta, per via della diversa nazionalità dei genitori. Elisabetta Gut, ad esempio, proviene da una famiglia di ascendenza italiana e svizzero-tedesca; Nanda

Milano, Electa, 2008, pp. 209-210.

⁸⁰ Cfr. E. Pontiggia, *Dadamaino*, cit. p. 10.

⁸¹ V. G. Romano, *Pratiche medialità nell'arte delle donne: 1977-2000*, in E. De Cecco; G. Romano (a c. di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, cit., pp. 33-65.

⁸² V. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, cit.

Vigo da una di origini francesi e austroungariche.⁸³ Erina Saporiti, madre di Dadamaino è di origine russa; mentre quella di Laura Grisi nasce a Istanbul da genitori italiani, trascorre l'infanzia in Turchia, conosce sei lingue e usa parlare francese in casa.⁸⁴ L'atmosfera cosmopolita che queste artiste respirano sin da bambine favorisce in loro sensibilità e apertura mentale, nonché un certo grado d'autonomia di giudizio rispetto ai retrogradi parametri culturali italiani.

Nella maggior parte dei casi, però, il vero distacco dall'*humus* culturale nazionale avviene solo in fase adulta, per lo più durante gli anni di formazione. Il momento in cui le artiste fanno concreta esperienza delle culture estere, allontanandosi dai genitori e dalla cultura borghese in cui sono cresciute, ha il valore del viaggio iniziatico, tra *grand tour* e percorso esoterico.

Qualche esempio. Conclusi i corsi presso il politecnico di Losanna, Nanda Vigo compie le prime esperienze lavorative negli stati Uniti. Il suo tragitto passa per un breve soggiorno nell'atelier di Frank Lloyd Wright, a Taliesin West, e prosegue con uno stage a San Francisco.⁸⁵

Prima di esordire sulla scena romana, Giosetta Fioroni trascorre tre anni a Parigi, dove vive in alberghi piccoli e poco costosi come il Village o il Cavados e ha inizialmente un piccolo studio senza riscaldamento nella mansarda di Tristan Tzara, una *chambre de bonne* da tempo inutilizzata dalla servitù. Grazie a Tzara, Fioroni entra in contatto con il collezionista Paul Facchetti, conosce Giacometti al Café de Flore e successivamente prende a frequentare il gruppo degli americani di Sam Francis e i corrispondenti italiani che vivono a Parigi, Sandro Viola, Giancarlo Marmori, il fotografo Sandro Volta. Qui conosce e convive con Germano Lombardi, romanziere poi membro del Gruppo 63 dei poeti novissimi. Si riunisce con gli amici al Petit Dôme, il Café di Montparnasse frequentato da Samuel Beckett e ai Deux Magots dove è facile incontrare Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre.⁸⁶

Anche Marina Apollonio, terminata l'Accademia di Belle Arti a Venezia, si reca a

⁸³ V. M. Bentivoglio (a c. di), *Elisabetta Gut: plume de poète*, cat., Roma 28 novembre - 30 dicembre 1989, Eralov, Roma 1989, s. n. p; D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cat., cit.

⁸⁴ Cfr. S. Cortina, *Una vita Dada. Breve e succinta biografia di Dadamaino*, in Id. (a c. di), *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, cat., cit., p. 9; L. Grisi, intervista in G. Celant, *A selection of works with notes by the artist*, cit., p. 11.

⁸⁵ Cfr. D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cat., Milano, Palazzo della Triennale, 2006, Johan & Levi, Milano 2006, p. 10.

⁸⁶ Cfr. R. Ferrario, *Le signore dell'arte*, cit., pp. 91-92.

Parigi nel 1963 dove lavora come progettista presso un importante studio di architettura.⁸⁷ Intrapresa già da un anno la sua ricerca sulla percezione e la comunicazione visiva, questa esperienza lavorativa accentua la piega ibrida, a metà tra arte e *design*, del suo futuro lavoro.

Controcorrente rispetto alla maggioranza degli artisti che in quel periodo guardano a New York e Parigi, per Simona Weller e Laura Grisi sarà cruciale l'incontro con, rispettivamente, la cultura dei paesi orientali e africani.

Weller, mentre frequenta l'accademia di Belle Arti di Roma, viaggia in Siam e Thailandia, poi in Egitto grazie a una borsa di studio UNESCO. Questo viaggio non solo le dà modo di osservare da vicino segni e grafemi dalla scrittura orientale, che rielaborerà nella sua poetica, ma anche d'inaugurare la sua prima mostra a Bangkok nel 1960, ospitata al Rasarom Club (Ministero degli Affari Esteri).⁸⁸

Prima della svolta poverista del 1968, Laura Grisi compie invece un lungo viaggio in Africa. L'artista ha già visitato New York, dove espone la prima volta nel 1966, ma questo soggiorno assume un'importanza cruciale per il futuro orientamento della sua ricerca. L'occasione per entrare in relazione con la natura incontaminata e impervia dell'Africa – dove visita la Nigeria, il Sahara, Upper Volta e il Chad – è un *reportage* che il suo compagno Folco Quilici, noto documentarista, deve girare sulla storia del continente. Un'esperienza di cui più volte Germano Celant ha evidenziato l'importanza nell'avvicinamento poetico a uno stato di natura originario, tipico dell'arte povera.⁸⁹

Pur nella loro diversità, questi viaggi presentano delle caratteristiche comuni di cui occorre tener conto. L'esigenza di allontanarsi dai genitori e dalla quotidianità, di mettersi alla prova, è un bisogno particolarmente sentito dai giovani di quella generazione: un chiaro sintomo di disagio sociale che trova, in parte, una soluzione nel distacco temporaneo dal sistema culturale di partenza. In questo percorso, la partenza implica anche l'abbandono dei punti di riferimento della quotidianità, e quindi costituisce una perdita rispetto alla sicurezza costituita dai riferimenti del contesto d'appartenenza. Viaggio come abbandono, che si traduce per la *beat generation* in

⁸⁷ Cfr. *Note biografiche* in A. Fioretto, C. Vernier, (a c. di), *Marina Apollonio: Dinamiche circolari (opere 1964-2011)*, cat., Montirone-Abano Terme-Padova Galleria comunale d'arte contemporanea, 24 settembre - 30 ottobre 2011, Grafiche Turato, Rubano 2011, p. 40.

⁸⁸ Cfr. S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cit., e *Simona Weller. Biografia ragionata*, disponibile su <http://www.simonaweller.com/italiano/biografia.shtml> (accesso 20/9/2015).

⁸⁹ L. Grisi, intervista a cura di G. Celant, in Id., *A selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International Publications, New York 1990, cit., pp. 24-25.

viaggio come rivolta, come esperienza conoscitiva in opposizione ai valori statici della società borghese. L'accostamento a realtà culturali eterogenee, che siano avanzate o arretrate rispetto a quella italiana, rinforza la personalità di quelle artiste, indirizzandone al contempo la futura produzione.

2.3 Percorsi di formazione e identità

Definiti l'orizzonte storico, il contesto familiare d'origine e alcune relative coordinate culturali, si vuole ora indagare in modo più approfondito l'identità della generazione delle artiste di neoavanguardia e le idiosincrasie che ne influenzano di riflesso la personalità.

Stretta tra due coorti di ben altro spessore – quella della Seconda guerra mondiale e quella sessantottina – la generazione dei giovani cresciuti negli anni Cinquanta ha visto una chiara definizione antropologica solo nell'ultimo ventennio.⁹⁰ Fino ad allora, la generazione in questione è stata generalmente descritta in opposizione a quella del decennio Sessanta; fattore che ha determinato, specialmente nel dibattito femminista, una frettolosa svalutazione della coorte di donne che precede quella del neofemminismo degli anni Settanta, gettata in una zona grigia che ne ha ulteriormente sbiadito i contorni e appiattito le sfaccettature.

Per un verso, l'opposizione tra questi due gruppi è tangibile. Se i giovani che trainano i movimenti studenteschi e operai del 1968 s'impongono per la forza del loro carattere e un crescente senso d'indipendenza dal contesto familiare, quelli della generazione precedente sono ancora legati al tessuto sociale d'appartenenza, nelle cui logiche plasmano modelli comportamentali, atteggiamenti e aspettative di vita. Inoltre, in mancanza di riferimenti generazionali e di politiche d'aggregazione, il portato del proprio strato sociale acquista maggiore rilevanza per i ceti più agiati, dove i cambiamenti socio-culturali si insinuano con lentezza. Peraltro, chi cresce negli anni Cinquanta vive fin da subito mutamenti come l'inurbamento, la diffusione dei mass

⁹⁰ V: C. Saraceno, *Pluralità e mutamento. Riflessioni sull'identità femminile*, Franco Angeli, Milano 1987; S. Piccone Stella, *Crescere negli anni Cinquanta*, cit.; P. Sorcinelli (a c. di), *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004.

media, il successo della televisione, l'espansione di nuovi consumi e l'imporsi di una crescente attenzione per fenomeni legati al sesso; cambiamenti che saranno tratti dominanti della società degli anni Sessanta.

L'intreccio tra questo ritratto generazionale e la condizione femminile del secondo dopoguerra lascia emergere spinte più o meno evidenti che orientano destino e poetiche delle neoavanguardiste. Simone de Beauvoir traccia di questo *iter* un ritratto lucido, distaccato e impietoso già nel 1949. «Donna non si nasce, lo si diventa»⁹¹ afferma nel *Secondo Sesso* giacché fin dall'infanzia maschi e femmine sono inseriti in due differenti percorsi di crescita, predisposti al soddisfacimento delle future aspettative sociali. La filosofa, antesignana del neofemminismo, analizza l'influenza del fattore biologico sul destino dell'individuo a partire dalla tenera età, dove educazione familiare e letteratura per l'infanzia tessono per le donne la trama di simbologie culturalmente associate alla "femmina" e alla "femminilità". Esortate all'indolenza, alla volubilità, all'asservimento, le bambine – continua de Beauvoir – sono al contempo ammaestrate sin da subito al lavoro di cura, così predisposte a ricoprire con dedizione il futuro ruolo di madre.⁹²

Ciò significa che fino alla stagione femminista degli anni Settanta, la "donna", il concetto di "femminilità", è pensato solo quale *alterità*, cioè come elemento di contrasto all'identità maschile. L'educazione di genere, che risente di modelli comportamentali ispirati dalla morale cattolica, ottiene due risultati: contribuisce a rafforzare la convinzione sociale di una naturale asimmetria gerarchica tra uomini e donne; e incoraggia quest'ultime a introiettare l'idea della propria *alterità*, intesa come ovvia inferiorità, precludendo ogni possibilità di autorappresentazione.

Consapevoli o inconsapevoli che siano, le scelte poetiche e di vita delle artiste risentono innanzitutto del grado di adesione a questo tipo di stereotipi e simbologie. Non a caso, i riferimenti a un'educazione difforme o estranea a schemi di genere precostituiti affiorano spesso nelle dichiarazioni delle artiste oltre la ritrosia a parlare del proprio vissuto.

Ad esempio, Lucia Marcucci confessa come il padre, desideroso di un figlio maschio, la spingesse a incarnarne le virtù virili, a essere coraggiosa, temeraria, a non lamentarsi mai, ad affrontare qualsiasi difficoltà con fermezza. La sollecitazione ad

⁹¹ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Paris, 1949, trad. it. *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 271.

⁹² Ivi, pp. 269-356.

adottare schemi comportamentali maschili, viene accettata di buon grado dall'artista che ammette «non giocai con le bambole, mai mi atteggiavo a mammina, mai ritagliai un vestito, mai lessi letteratura per bambine»,⁹³ dilettandosi piuttosto col gioco della guerra, delle costruzioni e degli indiani. Viceversa, Tomaso Binga (n. 1931), artista della stessa generazione, cresce in un ambiente familiare contrario alla tradizionale divisione dei ruoli. «In casa nostra» sostiene «non si parlava mai di matrimonio: la priorità era lo studio e l'indipendenza economica».⁹⁴

In generale, è plausibile che l'educazione progressista, improntata alla parità tra i sessi e alla piena realizzazione personale, abbia incoraggiato in certe artiste un maggior senso (auto)critico; oppure, al contrario, che il medesimo risultato sia raggiunto in reazione a un'educazione clericale particolarmente severa. Basti pensare che l'atteggiamento dissacratorio nei confronti della dottrina e della morale cattolica in Ketty La Rocca è verosimilmente radicato proprio nell'educazione ricevuta a Spoleto, in un collegio locale di religiosi, dove si trasferisce a seguito della morte del padre avvenuta nel 1950.⁹⁵ Simili percorsi educativi potrebbero dunque fornire una spiegazione allo sguardo distaccato e contestatario con cui, ad esempio, Lucia Marcucci oltre a Ketty La Rocca interpreta i *cliché* di genere del proprio tempo. Cionondimeno, il carattere corrosivo delle loro opere è connaturato al linguaggio proprio della poesia visiva degli anni Sessanta, che permette ad alcune neoavanguardiste di trasporre sul piano estetico la questione femminile.⁹⁶

All'educazione acquisita in famiglia si sommano poi le direttive dei percorsi pedagogici istituzionali, come pure i riferimenti simbolici dell'immaginario collettivo adulto. Come evidenzia Piccone Stella, i modelli femminili imposti negli anni Cinquanta sono numericamente circoscritti, preordinati alle logiche della famiglia patriarcale e si stagliano su un orizzonte simbolico piuttosto limitato.⁹⁷ D'altra parte, a

⁹³ L. Marcucci, *Memorie e incanti: extratinerario autobiografico*, Campanotto, Pasian di Prato 2005, p. 35.

⁹⁴ T. Binga, conversazione privata in data 10/10/2013.

⁹⁵ Cfr. E. del Becaro, *Cenni biografici*, in Ead., *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit., pp. 209-210.

⁹⁶ Questo argomento sarà trattato nel paragrafo 1.1 *La costruzione dell'immagine femminile nei media* della seconda parte della tesi.

⁹⁷ Afferma Piccone Stella che accanto alla figura della semplice lavoratrice si allineano quelle -di ben altro calibro- della donna tradizionale e dell'emancipata. La prima, madre, angelo del focolare, dedita alla cura della casa e dei figli, summa di *diktat* cattolici e morali. La seconda, presentata come figura tipico-ideale fuori scala ma, al contempo, di semplice imitazione; perché modellata sulla necessità di ricomprendere anche l'immagine della donna tradizionale; v. S. Piccone Stella, *Modelli di donne*, in Ead.,

lenire – o meglio a modificare – l’effetto del determinismo di genere nella costruzione dell’identità sociale femminile intervengono i cambiamenti introdotti nei percorsi di formazione istituzionale. Le forme di socialità tra i due sessi si trasformano, infatti, sotto gli impulsi dei profondi mutamenti che investono il sistema scolastico come l’avvento delle classi miste e il crescente ingresso delle donne nell’istruzione superiore. Questa sinergia impone a ragazzi e ragazze di confrontarsi su un terreno comune e in modo diretto, ossia facendo a meno della mediazione familiare; fattore che costringe soprattutto quest’ultime ad adottare nuove forme di autocontrollo e dialogo. Di contro, l’impossibilità di ricorrere a un codice comportamentale basato su rigidi dettami, non solo complica il dibattito con l’altro sesso, ma inibisce anche quello col proprio. Precisa Piccone Stella «le donne, soprattutto le giovani, vivono ignare l’una dell’altra, prive d’indicazioni politiche unificanti, frenate dalla solida presa di un sistema morale apparentemente in perfetta salute».⁹⁸

La mancanza di una salda trama d’interrelazione femminile si evince piuttosto facilmente dalle testimonianze delle artiste. Tra coloro che perseguono un percorso solitario predomina la sensazione di essere sole in un mondo affollato di presenze maschili. Certamente in parte hanno ragione, vista la pesante sproporzione numerica tra artisti e artiste negli anni Sessanta e considerato che l’inserimento delle donne in quasi tutte le correnti di neoavanguardia ne comporta la distribuzione in contesti diversi, talvolta geograficamente distanti e spesso non comunicanti. Ad ogni modo, la situazione cambia per le artiste coinvolte in gruppi di neoavanguardia, dove è più facile entrare in contatto con altre artiste e costruire anche legami di amicizia e stima reciproca. Ad esempio, Marina Apollonio, artista legata al Gruppo N di Padova, afferma:

Nanda Vigo l’ho incontrata solo un paio di volte e ricordo che aveva un carattere molto particolare. Invece ho stretto una profonda amicizia con Dadamaino, nonostante la differenza anagrafica. Aveva in grande considerazione il mio lavoro. Poi, frequentando il Gruppo T, mi sono confrontata spesso con Grazia Varisco⁹⁹

Crescere negli anni Cinquanta, cit., pp. 127-133.

⁹⁸ Ivi, p. 121.

⁹⁹ M. Apollonio, intervista rilasciata all’autrice in data 27/4/2015 (v. apparati).

Invece, Cloti Ricciardi che gravita attorno alla Scuola di Piazza del Popolo, spiega:

Conosco Giosetta Fioroni da una vita, ma ci siamo sempre frequentate con un certo distacco. Apparteniamo a due pianeti differenti anche a livello caratteriale. [...] Ad ogni modo, le artiste erano troppo poche per provare invidia l'una dell'altra. Quando ci si riuniva al bar Rosati, c'era la contentezza di trovare qualche compagna... l'alleanza veniva spontanea: ti dava più energia, più forza, più tranquillità.¹⁰⁰

Una volta inseritesi in un campo dell'arte ad ogni modo chiuso e misogino, si trovano a fronteggiare un duplice problema: la definizione di sé come artista donna, modello ancora privo del riconoscimento sociale, e l'identificazione da parte degli artisti uomini di un interlocutore di sesso femminile. Questione questa che solleva una riflessione pubblica già negli anni Sessanta, attraverso il rapporto dialettico tra Carla Lonzi e Carla Accardi. Nelle ultime pagine di *Autoritratto*, Accardi allude all'esistenza del conflitto di genere:

voglio che ci sia questo problema donna-uomo, e basta. Un giorno uno mi dice "non c'è tanto". No, no, no.. io la mattina dopo mi rialzo e il problema c'è. C'è anche se non è fatto per forza di... io non c'è l'ho fatto di astiosità, per niente, perché l'ho sviluppato come esami, come riflessione..(..) Tu [Lonzi] dicevi giustamente "però io sono un tipo che amo molto assicurarmi una felicità". Allora, ho pensato "questo è giusto": perché una donna se deve cambiare metodologia deve sempre aver presente il fatto che sta lottando, però, per poter godere di una parte di felicità.¹⁰¹

In realtà, capita spesso che le artiste considerate raggiungano consapevolezza solo qualche anno dopo il proprio esordio, a seguito di forme di discriminazione o prevaricazione subite in quanto donne. Nanda Vigo afferma:

Quand'ero giovanissima non mi rendevo neanche conto dell'esistenza del problema uomo-donna. Forse molta della mia sicurezza, della mia forza la devo a quella lontana forma d'incoscienza.¹⁰²

¹⁰⁰ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/2014 (v. apparati).

¹⁰¹ C. Accardi, in C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 300.

¹⁰² N. Vigo, intervista a cura di S. Weller in *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 82.

Anche Simona Weller dichiara:

ho capito di essere considerata più donna che artista, diversi anni dopo essere entrata in quel mondo maschile, competitivo, volgare, del sistema dell'arte¹⁰³

Ancora Lucia Marcucci confessa come proprio la contrapposizione uomo-donna sia stata la fonte ispiratrice della sua poetica:

Già all'inizio degli anni Sessanta tutti questi problemi agivano in me e nella mia opera: L'ansia e il malessere per trovare un rapporto con il contesto, vorticoso Kaos in cui era il mio corpo femminile e la mia mente maschile, il bisogno della concretizzazione fra le tradizioni di memoria e la tecnologia e altro ancora...la poesia visiva opera "impura", opera ambigua, poesia e pittura, ma non queste né quella, opera intermedia, inter-mass-media, poesia uscita dal libro, pittura entrata nel libro, poesia da gridare negli stati, pittura da guardare sui musci delle strade: fu la *mia* opera, la mia mania invasante, la mia riemersione.¹⁰⁴

L'incoscienza che anima sulle prime queste artiste, consentendo lo slittamento temporaneo della problematizzazione dell'identità di genere su un piano secondario, è probabilmente dovuta alle esperienze vissute durante il periodo scolastico. Molte delle artiste di neoavanguardia condividono gli anni della formazione accademica con i futuri colleghi, maturando sin da subito la volontà di confronto paritario e di condivisione. Ad esempio, Fioroni, Kounellis, Bignardi e Lombardo, sono reduci dall'Accademia di Belle Arti di Roma, in cui l'innovativa didattica di Scialoja li incoraggia verso uno sviluppo artistico istintuale, psichico e libero da qualsiasi logica di sistema.¹⁰⁵

Grazia Varisco pone l'accento sull'importanza che il *background* comune ha avuto nella formazione del Gruppo T, dove era presente come compagna di liceo di Boriani; solo dopo la maturità stringe amicizia con Colombo e infine Devecchi, che pur non avendo frequentato l'Accademia è parte integrante dal gruppo.¹⁰⁶

Significativo poi è il caso del Gruppo 63, formato a Roma da Lucia Di Luciano e

¹⁰³ S. Weller, intervista rilasciata all'autrice in data 1/2/2013 (v. apparati).

¹⁰⁴ L. Marcucci, *Il guerriero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva*, in D. Corona (a c. di) *Donne e scrittura*, Atti del seminario internazionale, Palermo 9 - 11 giugno 1988, La luna, Palermo 1990, p. 398.

¹⁰⁵ Cfr. G. Celant, *Giosetta Fiorini*, cit.

¹⁰⁶ G. Varisco, conversazione con l'autrice in data 4/11/2013.

Giovanni Pizzo, Lia Drei e Francesco Guerrieri, due coppie di coniugi rispettivamente colleghi all'Accademia di Belle Arti e a quella del Nudo di Roma.

Queste nuove forme di aggregazione fungono da volano al consolidamento di una cultura giovanile che si distacca da quella dei padri, ponendovisi in antagonismo. La condivisione di un retroterra comune e simili esperienze di solidarietà sono, dunque, alla base della struttura duttile, orizzontale e versatile dei gruppi della neoavanguardia.¹⁰⁷

Al contempo, il cameratismo che ne deriva innesca un rapporto dialogico nuovo tra i sessi, predisponendo il cambiamento dell'identità femminile secondo una logica generazionale, oltre che di emancipazione. Prive di un esplicito codice di autorappresentazione e accomunate dal desiderio di miglioramento personale e di benessere, nonché da una certa indifferenza per gli stereotipi femminili imposti,¹⁰⁸ le artiste di neoavanguardia tendono a modificare se stesse spinte dal desiderio di assorbire modi di pensare e di agire suggeriti dai fermenti critici che attraversano la cultura circostante. Di contro, il percorso di formazione che coinvolge queste artiste non perde la sua carica d'ambiguità, perché mentre consente e incoraggia il confronto paritario con l'altro sesso, lo predispone in un'asimmetria di genere socialmente istituita. Vale a dire che questo cammino educativo riscrive solo in parte, la rigida divisione dei percorsi di vita maschili e femminili, al punto da velare d'ambivalenza le attitudini e i comportamenti adottati di volta in volta dalle donne.

2.4 Sotto la maschera

La fase di vita adulta delle neoavanguardiste è quella che presenta più difficoltà a essere inquadrata in modo esauriente. Dietro la completezza d'analisi che riguarda la sfera pubblica delle artiste, si fa largo, nella maggior parte dei casi, la frammentarietà che connota la loro vita privata.¹⁰⁹ Il più delle volte, quest'ultima resta avvolta nel

¹⁰⁷ L'argomento verrà affrontato nel paragrafo 3.2. *Artiste e gruppi di neoavanguardia* della prima parte della tesi.

¹⁰⁸ V: S. Piccone Stella, *Crescere negli anni Cinquanta*, cit.

¹⁰⁹ Ciò è particolarmente evidente nei casi di studio meno storicizzati come quello di Cloti Ricciardi, Elisabetta Gut, Marina Apollonio, Lucia Di Luciano; di cui la letteratura di riferimento spesso neppure

mistero, censurata o solo rapidamente accennata. Generalmente, gli elementi che arricchiscono e integrano le biografie maschili - relazioni sentimentali, matrimoni e genitorialità - svaniscono in quelle femminili, dove l'attenzione della critica tende a focalizzarsi in modo quasi esclusivo sul percorso artistico. Ciò avviene nonostante gli studi di genere insistano sulle linee di tensione tra la sfera pubblica e quella privata; con il risultato che, nei processi di narrazione e di autonarrazione, il privato delle donne finisce per ricalcare in modo ambiguo *pattern* narrativi stereotipati, più che (cor)rispondere a quelli delle biografie femminili coeve.

Evidentemente, questa tendenza all'occultamento è la conseguenza di un'economia di significazione dove la fissità dei ruoli di genere attribuisce un valore differente al privato delle donne e degli uomini. La differenziazione di compiti, responsabilità, spazi e tempi d'azione tra i sessi mal s'incasta con l'identità (maschile) neutrale dell'artista di stampo romantico. I colleghi non vivono una frattura tra vita pubblica e privata. La sfera professionale è ben distinta da quella affettiva e il carico di lavoro quotidiano è normalmente assolto dalle proprie compagne o da terzi. Lo stile di vita *borderline* che molti di loro conducono, accresce la reputazione di cui godono come artisti, senza ledere la rispettabilità sociale. Negli anni Sessanta, alcuni tra questi vestono perfettamente i panni del *bohémien*, quasi a volersi fregiare del titolo di 'ultimi romantici'. Si pensi solo a Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Pino Pascali e Mario Schifano che hanno fatto della propria sregolatezza virtù, incarnando il mito dell'artista dannato, dalla vita smoderata e breve.

Impossibile per le neoavanguardiste competere con certi modelli. Per quelle che non hanno rinunciato alla realizzazione familiare, il privato è una dimensione ingombrante che inevitabilmente richiama lo sdoppiamento dell'identità femminile in quella di compagna, moglie e madre.¹¹⁰ Una sfera esistenziale che la morale comune regola severamente attraverso limiti che se oltrepassati comportano perdita di dignità e reputazione. Nondimeno, in questo spazio fisico e simbolico si sviluppa la trama di relazioni personali che ne rende possibile il percorso d'affermazione; un elemento proprio delle biografie degli artisti di ambo i sessi, ma che in quelle femminili mostra un peso specifico maggiore alla luce dei più numerosi ostacoli posti sul loro cammino.

chiarisce se siano sposate o abbiano avuto dei figli.

¹¹⁰ Su alcune implicazioni dello sdoppiamento dell'identità femminile nelle professioni creative si veda: R. Caccamo, *Il filo di Arianna. Una ricerca sulle professionalità creative*, Franco Angeli, Milano 1987.

In assenza di genealogie di genere, la conquista della dimensione pubblica è per le donne un traguardo agognato, ottenuto a danno della visibilità dei colleghi e contro il comune senso di femminilità.¹¹¹ Le prime a esserne consapevoli sono le artiste stesse, che si trovano spesso a disagio nel parlare di alcuni aspetti del proprio vissuto. Afferma Elisabetta Gut:

Ho sempre raccontato pochissimo della mia vita e ho rifiutato le interviste perché mi portavano alla mente dei periodi di grande sofferenza. C'è da parte delle artiste un atteggiamento a tenere nell'ombra il loro privato quasi come se ne provassero vergogna.¹¹²

Nel tempo, la diffusa reticenza delle artiste a parlare di sé si è sposata con lo scarso interesse della critica tradizionale verso la questione di *gender*, ma anche con quella femminista. Quest'ultima infatti, a dispetto delle battaglie sulla politicizzazione del privato, si è ben guardata dal dare, di quel privato, una lettura approfondita. Al contrario, nel timore che le artiste potessero uscirne ulteriormente pregiudicate, ha preferito gettarlo nell'ombra.

Nel complesso, l'idea preconcepita della figura dell'artista, ha portato la storiografia a scindere la vita della professionista da quella della donna-moglie-madre, la cui quotidianità è vincolata a necessità e obblighi considerati tipici del suo sesso. Ovviamente, le artiste dal percorso di vita più conforme alle aspettative sociali dell'epoca sono anche le più riluttanti a riconsiderare oggi il loro passato. Per Simona Weller, l'artista donna del secondo Novecento:

[...] è molto più anticonformista e avventurosa dei suoi colleghi, spesso legati alla professione con l'atteggiamento di impiegati al catasto; gira il mondo da sola, affronta problemi sentimentali e d'isolamento sociale con incredibile coraggio, contraddicendo a tutti i ruoli comuni che la vogliono sottomessa e succuba.¹¹³

¹¹¹ Per un approfondimento su questo tema si veda: S. de Beauvoir, *La donna e la creatività*, Mimesis, Milano 2001 e S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, in G. Statera (a c. di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, Lerici, Cosenza 1977, pp. 193-210; E. Emmy, *L'arte cambia sesso*, C. Tringale, Catania 1975 e *Donna, arte, marxismo: con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività*, Bulzoni, Roma 1977.

¹¹² E. Gut, intervista rilasciata all'autrice in data 6/6/2014 (v. apparati).

¹¹³ S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, G. Statera (a c. di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, cit., p. 196.

Quello tracciato da Weller è il profilo di una minoranza che riecheggia di orgoglio e di senso di *revenge* femminista. Ma, mentre le donne ottengono su larga scala maggiore mobilità e potere di autodeterminarsi, la vita delle neoavanguardiste resta comunque in bilico tra rivendicazioni proto-neofemministe e il rispetto di una morale retrograda. Per la maggior parte di quelle cresciute negli anni Cinquanta, in realtà, lo stridente contrasto tra determinismo biologico e possibilità di realizzazione personale pare risolversi, in un primo momento, secondo le logiche del «progresso regressivo».¹¹⁴ Quasi tutte si sposano tra 18 e i 22 anni, hanno figli e riescono a coordinare la carriera artistica con un lavoro in grado di garantirgli un reddito primario, come l'insegnamento in ambito di belle arti o nel settore pubblicistico.¹¹⁵

Tra i loro compagni si annoverano spesso artisti, critici, letterati e personaggi pubblici.¹¹⁶ Laura Grisi sposa il documentarista Folco Quilici nel 1958, mentre Elisabetta Gut il produttore cinematografico Luigi Martello. Simona Weller convola a nozze con Roberto Veller Fornasa nel 1961, mentre Giosetta Fioroni dopo il breve matrimonio con Ippolito Nievo (che dura dal 1955 al 1958) ha una lunga relazione con il poeta, scrittore e giornalista Goffredo Parise, conosciuto nel 1964. Nel 1955 Lucia Marcucci si unisce in matrimonio Enrico Sirello, pittore dell'avanguardia programmatica livornese, mentre Lucia Di Luciano sposa l'artista Giovanni Pizzo, conosciuto all'Accademia di Belle Arti di Roma, nel 1959. Infine, Marina Apollonio convola a nozze con Giancarlo Zen, esponente del Gruppo F1 nel 1970.¹¹⁷ Della stessa generazione, Tomaso Binga è moglie del critico Filiberto Menna dal 1959 e Giovanna Sandri di Giorgio Manganelli. Un andamento in linea con le scelte della generazione precedente se si pensa a Titina Maselli, moglie di Toti Scialoja; a Carla Accardi che convola a nozze con il collega Sanfilippo; a Lia Drei che sposa Francesco Guerrieri e Marisa Merz che si unisce in matrimonio con l'artista Mario Merz, capofila dell'arte Povera.

¹¹⁴ S. Piccone Stella, *Crescere negli anni Cinquanta*, cit.

¹¹⁵ Il dato concorda con l'indagine di M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, cit. Tra i casi esaminati, fanno eccezione Cloti Ricciardi e Marina Apollonio che si sposano ad un'età più avanzata rispetto alle coetanee, rispettivamente nel 1972 e nel 1970 (v. apparati).

¹¹⁶ Sulle dinamiche relazionali all'interno di coppie composte da artista-artista e artista-critico si veda: C. Lonzi, *Vai pure: dialogo con Pietro Consagra*, Scritti di rivolta femminile, Milano 1981; L. Mattarella, E. Pontiggia, T. Sparagni, *Arte in due: coppie di artisti in Europa 1900-1945*, cat., Torino 2003, Mazzotta, Milano 2003; G. Pulce (a c. di), *Costruire ricordi: ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, Archinto, Milano 2003.

¹¹⁷ Cfr: E. Gut, L. Grisi, C. Ricciardi, interviste rilasciate all'autrice (v. apparati).

Non mancano neppure i casi in cui, le artiste hanno relazioni con uomini estranei al campo dell'arte. Ad esempio, Grazia Varisco sposa nel 1964 Stefano Maiorana, docente di chimica; Cloti Ricciardi è moglie di un medico dal 1972; e Ketty La Rocca convola a nozze nel 1955 con Silvio Vasta, direttore di banca. Infine, le uniche a rinunciare alla vita matrimoniale sono Dadamaino e Nanda Vigo; quest'ultima vive, senza mai sposarsi, un breve quanto intenso rapporto sentimentale con Piero Manzoni.¹¹⁸

A volte, i legami sentimentali fioriscono nella cerchia di conoscenze familiari,¹¹⁹ ma più spesso all'interno del contesto accademico o lavorativo che le artiste frequentano. Salvo rare eccezioni,¹²⁰ l'esigua differenza anagrafica che le separa dai loro partner, crea le condizioni per una condivisione profonda delle problematiche della prima età adulta. Per chi si lega a un artista, inoltre, il continuo confronto intellettuale è il più delle volte tramite di contaminazioni artistiche e di comuni strategie d'affermazione. Basti pensare ai membri del già citato Gruppo 63 o a Marina Apollonio, che frequenta negli anni Sessanta l'artista Getulio Alviani e ricorda:

Ho lavorato sin da giovanissima, ma fino ai 23 anni non ho avuto il coraggio di esporre sia per la posizione di mio padre – temevo di metterlo in imbarazzo- sia perché non ero tanto sicura di me. Il mio compagno di allora, Getulio Alviani, mi ha aiutato a superare la mia timidezza. Aveva molta stima nei miei confronti e grazie a lui ho cominciato a esporre e a mostrare i miei lavori.¹²¹

Lo stesso vale per Marisa Merz (n. 1926) che entra a far parte del movimento dell'arte povera sulla spinta del marito Mario Merz. In questi casi, l'unione coniugale

¹¹⁸ Cfr. F. Bonazzoli, «*Mi innamorai delle sue visioni e lo seguii fino all'ultimo bar*», «Corriere della Sera», 3 giugno 2007; disponibile su http://archiviostorico.corriere.it/2007/giugno/03/innamorai_delle_sue_visioni_seguii_co_9_070603083.shtml (accesso 6/6/2015).

¹¹⁹ A proposito del suo matrimonio con Filiberto Menna, Tomaso Binga racconta: «Avevo 14 anni quando ho conosciuto Filiberto, perché amico di amici. L'ho rincontrato dopo diversi anni a Roma, per caso, alla fermata di un tram, dove viveva da qualche mese [...] Ci siamo frequentati per alcuni anni come semplici amici, andavamo a vedere le mostre, a sentire qualche concerto, a scoprire qualche angolo di Roma antica. L'amore reciproco tra noi scoccò dopo qualche anno e nel 1959 siamo convolati a giuste nozze. [...] Andando in giro per musei vedemmo per la prima volta Mondrian in una mostra straordinaria alla Galleria d'Arte Moderna di Roma che a lui cambiò la vita e a me il marito. Avevo sposato un medico, mi ritrovai a convivere con un critico d'arte» Cfr. M. de Leonardis, *Tomaso Binga. Back to the Future: L'intervista*, «Art a part of the cult(ure)», 6 novembre 2011, disponibile su <http://www.artapartofculture.net/2011/11/06/tomaso-binga-back-to-the-future-lintervista-di-manuela-de-leonardis/> (accesso 7/7/2014).

¹²⁰ Fa eccezione Elisabetta Gut, diversi anni più giovane del marito Luigi Martello.

¹²¹ M. Apollonio, intervista rilasciata all'autrice in data 27/4/2015 (v. apparati).

agevola il processo di affermazione delle artiste, garantendo loro un ingresso preferenziale nel mondo artistico, elitario e fortemente connotato al maschile. Ma a ben vedere tali benefici sono controbilanciati da svantaggi altrettanto tangibili. Il sessismo che contrassegna il campo dell'arte si riflette non di rado sulla coppia di artisti, intensificando le tensioni interne. Ad esempio, parlando di Piero Manzoni, Nanda Vigo confessa:

Possedeva due lati che confliggevano: da una parte l'anticonformismo totale del suo lavoro, dall'altro certi retaggi dell'educazione borghese. Per esempio guai se alzavo l'orlo delle sottane sopra il ginocchio. Non sopportava nemmeno i miei progetti di artista. Le parole esatte del Piero erano: «Non siamo la famiglia Curie: l'artista sono io, tu stai a casa»¹²²

O ancora, in riferimento al suo percorso artistico, Marcucci ammette:

L'unico che mi abbia ostacolato è stato il mio ex-marito, Enrico Sirello. Pensi che lui disponeva di uno studio a casa, mentre io ero costretta ad arrangiarmi in cucina. Dopo dieci anni, l'ho lasciato, ho preso mio figlio e sono tornata dalla mia famiglia.¹²³

La prevaricazione di molti artisti sulle proprie compagne affonda in un innato senso di superiorità maschile misto alla consapevolezza delle reali difficoltà per le donne di realizzarsi nel settore artistico. A ciò si aggiunge spesso il timore che le capacità creative di queste siano superiori; nonché il retaggio culturale del ruolo vicario tradizionalmente svolto dalle mogli artiste impegnate a seguire il lavoro del marito, a cimentarsi nell'opera scomoda di promozione presso gallerie e musei, a intessere i contatti con i critici e ad assolvere le faccende quotidiane di accudimento della prole.¹²⁴

Tuttavia, per quanto il matrimonio imponga alle artiste di riscrivere tempi e modalità d'azione in base alle priorità familiari, si dimostra comunque la scelta più ricorrente. La cornice matrimoniale funziona infatti da compensazione all'ombra di sospetto che la professione artistica getta sulla reputazione della donna: garantisce loro una certa libertà

¹²² Ripr. in F. Bonazzoli, *«Mi innamorai delle sue visioni e lo seguii fino all'ultimo bar»*, «Corriere della Sera», 3 giugno 2007; disponibile su http://archivistorico.corriere.it/2007/giugno/03/innamorai_delle_sue_visioni_seguii_co_9_070603083.shtml (accesso 6/6/2015).

¹²³ Cfr. L. Marcucci, intervista rilasciata all'autrice in data 2/12/2012 (v. apparati).

¹²⁴ Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., p. 149.

di manovra trincerandole nella rispettabilità. Dichiara Weller:

Le strade aperte ancora oggi sono tre: moglie, prostituta, monaca; che equivalgono ad inserirsi socialmente, essere disprezzata o essere sola. Chiaro che il matrimonio rimane la scelta meno negativa, anche se come professione non ha la possibilità di carriera, è mal retribuito e rischia il licenziamento in tronco.¹²⁵

Una volta sposate, la maggior parte delle neoavanguardiste si trova a incastrare il proprio lavoro artistico con quello domestico ed eventualmente extradomestico. Ad esempio, Lucia Marcucci, trasferitasi dopo il matrimonio a Livorno, lavora come aiuto regista e costumista in un piccolo teatro d'avanguardia a Livorno, il Grattacielo. Cloti Ricciardi, Ketty La Rocca, Simona Weller e Elisabetta Gut insegnano presso scuole primarie o secondarie pubbliche e private. Grazia Varisco si adopera come grafica per la Rinascente di Milano. Prima di esordire nel mondo dell'arte, Lucia Di Luciano lavora come stilista, Nanda Vigo come architetta, Marina Apollonio come *industrial designer*.¹²⁶

La triangolazione tra maternità, impegno artistico e occupazione extradomestica si fonda su un equilibrio piuttosto delicato reso possibile dalla diminuzione del tasso di natalità, dal sostegno della rete parentale e dalla condizione di diffusa agiatezza economica. Va comunque segnalato che il lavoro extradomestico in rari casi è assolto in modo continuativo: talvolta si tratta di un impiego temporaneo, utile ad aumentare il reddito familiare in un momento di difficoltà economica;¹²⁷ ma più spesso è dettato dalla volontà di conservare una propria autonomia e di distaccarsi dall'ambito strettamente domestico. Già Carla Accardi, che pure lavora come insegnante, è di

¹²⁵ Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit. p. 21.

¹²⁶ In riferimento alle professioni delle artiste si veda: per Lucia Di Luciano: S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, Lithos Editrice, Roma 2002, p. 77; per G. Fioroni: scheda informativa, in Galleria Nazionale d'arte moderna, Archivio iconografico e biografico: UA756/cassetto 12/4; per E. Gut: Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale di Venezia, scheda informativa, in Galleria Nazionale d'arte moderna, Archivio iconografico e biografico: UA1903/cassetto 15/4; per C. Ricciardi, E. Gut, Marina Apollonio, le interviste rilasciate all'autrice (v. apparati); per Lucia Marcucci, *Nota bibliografica ragionata* in L. Marcucci, *Memoria e incanti, Extratinerario autobiografico*, cit., pp. 67-70; per K. La Rocca, E. del Becaro, *Cenni biografici*, in Ead., *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit., pp. 209-210; per Dadamaino: E. Pontiggia, *Dadamaino*, cit; per N. Vigo: D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cit.; per S. Weller: S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cit., e *Simona Weller. Biografia ragionata*, disponibile su <http://www.simonaweller.com/italiano/biografia.shtml> (accesso 20/9/2015).

¹²⁷ Ne fanno esplicito riferimento L. Marcucci e S. Weller nelle interviste rilasciate all'autrice (v. apparati).

quest'idea:

Avevo la baby-sitter a casa per cui non ho fatto mai il ménage della mamma. E nemmeno quello della casalinga. Giudicavo che fosse meglio faticare fuori casa, che fare completa vita familiare, vita che, allora mi pareva annullasse la mia realtà di artista.¹²⁸

Questa forma di emancipazione economica e morale dal proprio compagno è tipica di una generazione di donne che vive in prima persona il radicarsi nel secondo dopoguerra di stili di vita tesi all'«individualizzazione», ovvero alla programmazione autonoma della propria biografia.¹²⁹ Se la possibilità di progettare indipendentemente il proprio futuro era riconosciuta solo agli uomini fino alla prima metà del Novecento, ora ambo i sessi possono fare esperienza dei benefici e degli oneri della propria vita, seppur in misura diversa. Conseguentemente, l'opportunità per le donne di accedere a ogni tipo di formazione e di aspirare a quasi tutte le professioni allarga notevolmente il bacino delle lavoratrici, alimentando in loro l'aspettativa di maggiore controllo sulla propria vita e il desiderio di realizzazione personale al di fuori dell'ambito domestico.

Per contropartita, questo processo si scontra con un assetto socio-culturale, in cui perdura praticamente intatta la distinzione sessuale dei ruoli e degli spazi di competenza, dove varia semmai il repertorio di pratiche e simbologie a essi associati. In quest'ottica, il sostentamento economico della famiglia resta onere del marito e le priorità professionali femminili sono sempre rinegoziabili a fronte di quelle familiari. Ricorda Marina Apollonio:

Nel 1976 è nato il nostro unico figlio. Pensavo che mi sarei dedicata a tempo pieno a lui solo per un anno invece da quel momento mi è cambiata la vita, mi ha assorbito completamente ed è stato durissimo per me continuare a lavorare e accudirlo. Mentre mio marito essendo chiaramente più libero poteva continuare senza problemi il suo lavoro artistico e l'insegnamento. Mi sarebbe piaciuto avere altri figli, ma non è stato possibile perché non avevo nessun appoggio, nessun aiuto¹³⁰

¹²⁸ Cfr. C. Accardi, intervista, in F. Betto (a c. di), *Il secolo veloce. Conversazioni sul passato, il presente e il futuro dell'Italia attraverso le parole di una generazione nata intorno agli anni Trenta*, Skira, Milano 2007, p. 22.

¹²⁹ V. P. Sorcinelli (a c. di), *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, cit.

¹³⁰ M. Apollonio, intervista rilasciata all'autrice in data 27/04/2015 (v. apparati).

Da un punto di vista simbolico la famiglia va assumendo sempre più, per Beck, il carattere di una «comunità dei sentimenti»,¹³¹ dove lo spazio interno funge da compensazione emotiva, da rifugio, come porto da un mondo divenuto estraneo e inospitale. Il crescente carico di pressioni esogene sul nucleo familiare, la rigida scansione degli orari e la scissione tra lo spazio adibito al lavoro e quello lasciato al privato, grava quest'ultimo di un pesante investimento simbolico. In altre parole, più l'uomo viene caricato di responsabilità nel pubblico e del sostentamento economico della famiglia, più la donna – secondo il sociologo – assurge a simbolo di incontaminata beatitudine e spensieratezza.¹³²

Pertanto, nonostante i profondi cambiamenti sociali e l'approvazione di norme che ampliano gli spazi di autonomia degli individui, in generale le donne restano vincolate a subordinare il proprio progetto di realizzazione professionale a quello del marito, nel rispetto della coesione familiare. Questa coercizione, codificata nel linguaggio dell'epoca come «armonico equilibrio»,¹³³ è per le donne cresciute negli anni Cinquanta, un assunto da cui partire più che un obiettivo da raggiungere.¹³⁴ La sua influenza è tale che quasi tutte fanno esperienza, più o meno profonda, della *routine* casalinga, adattando il proprio lavoro creativo a tempistiche e modalità operative dettate da esigenze familiari.¹³⁵ Ciò avviene poi in concomitanza con la rivoluzione del concetto di casa e d'impiego domestico avviata dai processi di modernizzazione del lavoro. L'avvento di numerosi apparecchi, macchine, prodotti di consumo allevia e svuota il lavoro in famiglia; mansione che si trasforma in un «invisibile e mai esauribile lavoro residuo»¹³⁶ tra produzione industriale, prestazioni retribuite e dotazione interna tecnicamente perfezionata di economia domestica. Nondimeno, in questo nuovo orizzonte pratico prende forma l'immagine stereotipata della casalinga. Concepita in ogni suo dettaglio proprio negli anni Sessanta, Chiara Saraceno evidenzia come il suo profilo non sia altro che il risultato dell'intreccio tra l'andamento del mercato del

¹³¹ Cfr. U. Beck; E. Beck-Gernsheim, *Dall'amore alla relazione? Mutamenti nel rapporto fra uomo e donna nella società industrializzata*, in Idd., *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1990; trad. it., *Il normale caos dell'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 69-105.

¹³² Ivi.

¹³³ A. Ardigò, *Emancipazione femminile e urbanesimo*, Morcelliana, Brescia, 1969.

¹³⁴ Ivi.

¹³⁵ Cfr. R. Caccamo, *Lavoro intellettuale: frammentazione versus costruzione*, in Ead., *Il filo di Arianna. Una ricerca sulle professionalità creative*, cit., pp. 86-94.

¹³⁶ U. Beck e E. Gernsheim, *Dall'amore alla relazione? Mutamenti nel rapporto fra uomo e donna nella società industrializzata*, in Idd., *Das ganz normale Chaos der Liebe*, cit., p. 49.

lavoro, le politiche sociali e legislative, lo sviluppo dei consumi e i modelli dei media; fattori quest'ultimi due che la rendono una figura appetibile, moderna, in qualche modo emancipata.¹³⁷

La *routine* casalinga condiziona fortemente la produzione delle artiste esonerate dal lavoro extradomestico, inevitabilmente più coinvolte nel *ménage* familiare. Spesso parte dello spazio casalingo è adibito a studio o atelier; senza contare che, ritmo di lavoro e modalità operative sono scanditi secondo le esigenze pratiche delle faccende quotidiane. L'investimento di energie e tempo nella cura della casa e nell'accudimento dei figli è sì causa di discontinuità lavorativa ma crea al contempo i presupposti per un approccio al processo creativo che ricalca la specificità della loro esperienza di vita. Afferma Mirella Bentivoglio:

Non è affatto vero che la maternità impedisca lo sviluppo di un'artista anzi l'alimenta, le dà la verginità della conoscenza¹³⁸

In questo orizzonte, alcune maturano una riflessione acuta e disincantata rispetto alla propria condizione che permea il loro linguaggio espressivo e diviene un tratto distintivo e di rottura rispetto a quello dei colleghi. Significativa, in tal senso, è la testimonianza di Marisa Merz:

Dunque c'era Bea, piccola. Mi chiedeva delle cose, mi alzavo, le facevo. Tutto sullo stesso piano. Bea e le cose che cucivo. Avevo la stessa disponibilità per tutto. Però diventava un po' meccanico. Allora mi sono fermata. Seduta su questa poltrona. Due anni seduta. Solo per Bea continuavo ad alzarmi. Sì, per lei ho sempre continuato. Lei era fantastica, ho imparato tanto da lei e niente da me, perché il gioco che faceva era bello. Inventava, faceva. In questi due anni ho voluto vedere il *mio sistema nervoso, intero*.¹³⁹

Nondimeno, l'emergere d'istanze artistiche di marcata ascendenza femminil/ta è favorito dal radicarsi di tendenze poetiche che fanno del soggettivismo e della memoria personale uno dei filoni tematici portanti degli anni Sessanta. In questa direzione, lo

¹³⁷ Cfr. C. Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in P. Aries; G. Duby (a c. di), *La vita privata: il Novecento*, cit.

¹³⁸ M. Bentivoglio, intervista rilasciata all'autrice in data 16/2/2013 (v. apparati).

¹³⁹ Cfr. M. Merz, in A. M. Boetti Sauzeau, *Lo specchio ardente. Marisa Merz*, cit., pp. 51-52.

sguardo introspettivo che alcune tra queste artiste adottano non può che portare a galla pratiche e rituali propri della vita domestica. Afferma Simona Weller:

i quaderni dei miei figli mi rivelarono un materiale poetico molto emozionante. Raccontare la loro vita scolastica me li faceva sentire più vicini. Anche perché non avevo saputo né difendermi né difenderli e durante la separazione dal loro padre, me li avevano tolti, affidandoli ai nonni paterni. Quindi anche la scoperta del mondo infantile mi arrivava da un trauma.¹⁴⁰

Nella convenzionalità della loro *routine*, la dimensione artistica segna il vero piano di rottura con le prescrizioni sociali: l'arte è vissuta come una pratica d'evasione necessaria, condotta quotidianamente, perseguita con costanza nonostante la scarsità di tempo e gli obblighi familiari.¹⁴¹ La commistione di questi fattori eterodossi è causa, non di rado, di attriti e contrasti tra i coniugi che portano diverse artiste a separazioni e divorzi, consumati nei primi anni di affermazione o in una fase di notorietà ormai consolidata. Qualche esempio: nel 1965 Lucia Marcucci, esordiente nel Gruppo 70, abbandona il marito pittore Enrico Sirello; prima del lungo legame con Goffredo Parise, Giosetta Fioroni si separa da Ippolito Nievo dopo solo tre anni di matrimonio; Simona Weller lascia Roberto Veller Fornasa nel 1970, Cesare Vivaldi nel 1982 e sposa infine il critico Sandro Babargallo nel 2004. E ancora il matrimonio di Laura Grisi con il documentarista Folco Quilici finisce dopo quindici anni, mentre Grazia Varisco interrompe il suo rapporto coniugale nel 1984.¹⁴²

La fine di queste unioni non sembra incidere in modo significativo sul percorso poetico, sebbene le artiste si trovino a dover fronteggiare talvolta situazioni d'ingerenza e isolamento sociale. D'altra parte, il fallimento matrimoniale, di cui diverse neoavanguardiste fanno esperienza, è il risultato di uno stato d'insofferenza ben più ampio, che incrina la coesione della famiglia italiana sin dagli anni Sessanta. Se da un lato, infatti, la tendenza all'«individualizzazione» conferisce un maggior desiderio di controllo sulla propria vita, dall'altro il processo di laicizzazione svuota di significato

¹⁴⁰ Cfr. S. Weller, intervista rilasciata all'autrice in data 1/2/2013 (v. apparati).

¹⁴¹ V: M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in Ead. (a c. di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 158-163.

¹⁴² In riferimento si veda: *Nota bio-bibliografica ragionata* in L. Marcucci, *Memoria e incanti, Extratinerario autobiografico*, cit., pp. 67-70; G. Celant, *Giosetta Fioroni*, cit.; *Simona Weller. Biografia ragionata*, disponibile su <http://www.simonaweller.com/italiano/biografia.shtml> (accesso 20/9/2015); G. Varisco, conversazione privata con l'autrice in data 4/12/2013.

l'unione matrimoniale come legame indissolubile. Nel complesso, non molte possono vantare un'esperienza di coppia lunga e soddisfacente. La tenuta della famiglia tradizionale si registra nei casi di Cloti Ricciardi, Elisabetta Gut, Marina Apollonio, Lucia Di Luciano. Per alcune tra queste, condizioni di benessere economico o l'assenza di figli alleggeriscono il peso delle incombenze domestiche e di cura, concedendo loro tempo ed energia per concentrarsi sul proprio lavoro. Per altre, la longevità del rapporto è favorita dalla sensibilità e la devozione dei rispettivi compagni, capaci di guardare con favore alle aspirazioni delle proprie mogli, attenti a incoraggiarle e sostenerle moralmente ed economicamente.

Pur non avendo pretesa d'esaustività, questo *excursus* attraverso il privato delle neoavanguardiste consente di trarre alcune interessanti riflessioni. Al di là delle singole traiettorie di vita, le linee di tensione che scorrono tra sfera pubblica e quella privata sembrano risolversi attraverso soluzioni individuali non lontane dalle rivendicazioni collettive del movimento femminista degli anni Settanta. Nella sfera pubblica queste artiste pretendono di affermarsi al pari dei loro colleghi, superando le idiosincrasie di uno status, quello della donna artista, ancora privo di un pieno riconoscimento sociale. In quella privata, sono funambole capaci di districarsi tra gli impegni familiari, la professionalità artistica e la difesa di una propria autonomia economica. Abilità che, insieme a uno spiccato senso di autodeterminazione, impedisce loro di cedere a forme di abnegazione, sottomissione e alienazione. Al contempo, proprio l'accettazione di una dimensione privata ordinaria e comune, per quanto silenziosa, crea le condizioni affinché traumi e nevrosi del vissuto femminile travalichino la soglia del privato acquisendo una valenza estetica, pubblica e politica.

2.5 Traiettorie di emancipazione

L'assenza di rapporti diretti tra le artiste considerate e i movimenti di emancipazione femminile degli anni Sessanta ha scoraggiato nella critica il tentativo di analizzare l'influenza di quest'ultimi nei confronti della neoavanguardia. Si tenta qui d'offrire, di tale influenza, una prima disamina prendendo in considerazione percorsi di

emancipazione apparentemente slegati – movimenti socio-politici, collettivi studenteschi, studi sulla condizione femminile e la sessualità – al fine di valutarne il peso sull'identità e la poetica delle artiste. Ciò consente, in seconda battuta, di mettere in risalto alcune differenze tra il processo di gestazione del movimento femminista in Italia e quello di altri paesi Occidentali al fine di delineare – cronologicamente e culturalmente - l'*humus* in cui prende corpo la produzione *proto-feminist* di neoavanguardia.

2.5.1 Tendenze e controtendenze

Fino al decennio Sessanta, la questione femminile in Italia è concepita politicamente come processo emancipatorio, più che liberatorio. Unico paese in Europa a disporre sin dal secondo dopoguerra di ben due movimenti occupati sul fronte dell'emancipazione - il Centro Italiano Femminile (CIF) e l'Unione Donne Italiane (UDI) ¹⁴³ questo orientamento impone l'adesione a un diritto asessuato, per cui le donne sono formalmente uguali all'uomo nella sfera pubblica e naturalmente vincolate al lavoro di cura in quella privata. La politica dell'UDI è subordinata ai partiti di sinistra, la cui ideologia rifiuta la differenza sessuale come principio esistenziale e quindi politico, ma al contempo legittima tale differenza come principio organizzatore della struttura sociale.¹⁴⁴ In questa prospettiva, le rivendicazioni del movimento sono orientate ad allargare la sfera di potere delle donne e a migliorarne le condizioni di lavoro. Tra le battaglie più importanti degli anni Sessanta, si ricordano quella per le pensioni alle

¹⁴³ Il primo, fortemente voluto della Democrazia Cristiana durante gli anni della Resistenza, resta ancorato alla morale cattolica e poco radicato sul territorio. Nata nel 1945, l'Unione Donne Italiane è l'organizzazione di massa capofila delle rivendicazioni femminili degli anni Sessanta. V: F. Lussana, *Equalitarismo e antiequalitarismo: la specificità del femminismo italiano*, in *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie e memorie*, Carocci, Roma 2013, pp. 32-36.

¹⁴⁴ Fino al 1959 l'UDI asseconda la politica di sinistra rispettando il «rifiuto del femminismo individuale, fondato sul concetto dell'individuo femminile come soggetto e fonte di diritto». Negli anni a seguire, nonostante la rivendicazione di autonomia programmatica, promuove una politica aderente al tradizionalismo del partito. V: M. Michetti, M. Repetto; L. Viviani, *UDI: laboratorio di politica delle donne: idee e materiali per una storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998; G. Tedesco, *Tra emancipazione e liberazione. L'Udi negli anni Sessanta*, in A. M. Crispino (a c. di), *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea: atti del seminario*, Udi, Roma 1988, pp. 15-23; A. Ribero, *La politica dell'Unione donne italiane*, in Ead., *Una questione di libertà: il femminismo degli anni Settanta*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999, pp. 51-65.

casalinghe, per la parità del lavoro, per l'accesso alle carriere, per l'annullamento della clausola di nubilato e, infine, per i servizi sociali.

È chiaro che queste campagne, rispondendo alle esigenze delle donne appartenenti alla classe media e proletaria, maggiormente sfruttate e prive di tutele assistenziali, hanno scarso *appeal* sulle neoavanguardiste. Nessuna tra le artiste interpellate sembra aver fatto parte dell'UDI, né tantomeno ha dimostrato interesse verso le sue rivendicazioni. Tuttavia, quest'ultime volgono comunque a beneficio di quelle artiste impegnate, ad esempio, nel lavoro extradomestico giacché ottengono l'abolizione di norme contrattuali sessiste a cui vanno soggette.¹⁴⁵ Inoltre, per quanto le artiste non vantino una militanza all'interno del movimento e talvolta ne ignorino addirittura l'esistenza, è l'Unione Donne Italiane a dettare, ad ogni modo, l'immagine della donna emancipata degli anni Sessanta, in cui molte di loro si riflettono. Ad esempio, il rispetto «dell'armonico equilibrio», fronte dove si misurano destreggiandosi abilmente tra lavoro extradomestico, impegni familiari e professione artistica, si confà perfettamente alla visione di femminilità poliedrica ma tradizionalista ricercata all'epoca.

Alla complementarità dei sessi difesa dall'UDI, il neofemminismo degli anni Settanta oppone un approccio «differenziativo» o «antiegalitario» che rifiuta *in toto* l'assimilazione dei generi come traguardo della liberazione femminile. Tale discorso prende forza già nel decennio precedente grazie al Movimento di Demistificazione Autoritarismo (DEMAU), fondato a Milano da Daniela Pellegrini, Elena Rasi e Lia Cigarini.¹⁴⁶ Questo si oppone all'inserimento della donna nel regime sociale esistente; assetto che la emancipa dal suo ruolo biologico, mediante una legislazione egualitaria, ma che conferma i suoi doveri per mezzo di «trattamenti e accorgimenti di favore».¹⁴⁷ È necessario, invece, un percorso di affermazione autonomo del soggetto femminile; in caso contrario, alle donne restano solo due alternative: la «mascolinizzazione»¹⁴⁸ secondo quanto prospettato dalla parità dei diritti sociali, oppure la ricaduta in un ruolo chiaramente esaurito e anacronistico.

¹⁴⁵ Ciò vale soprattutto per l'approvazione della parità di salario e l'abolizione della clausola di nubilato, con la legge del 9 gennaio 1963 – *Divieto di licenziamento delle lavoratrici per causa di matrimonio*.

¹⁴⁶ Cfr. Gruppo Demistificazione Autoritarismo (1966/1967), in R. Spagnoletti, *I movimenti femministi in Italia*, Savelli, Roma 1978, pp. 36-63.

¹⁴⁷ *Manifesto programmatico del Gruppo DEMAU*, ivi., p. 38; per un approfondimento sulla storia del Gruppo DEMAU si veda inoltre: A. R. Calabrò; L. Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Angeli, Milano 2004.

¹⁴⁸ *Manifesto programmatico del Gruppo DEMAU*, in R. Spagnoletti, *I movimenti femministi in Italia*, cit., p. 39.

Lontane dalla politica dell'UDI, le neoavanguardiste dimostrano una totale estraneità alle rivendicazioni del DEMAU; complice la natura confidenziale del gruppo che impedisce una partecipazione ampia e la mancanza di visibilità immediata.¹⁴⁹ In aggiunta, vi partecipano donne e uomini di sinistra, ex cattolici, casalinghe e studenti tra i venti e i trent'anni, soggetti lontani dalle frequentazioni di queste artiste.

Pur non avendo contatti diretti con il DEMAU, le neoavanguardiste vivono in prima persona i mutamenti socioculturali che influenzano la posizione teorica del movimento. La necessità di un percorso autonomo di costruzione dell'identità femminile nasce da una riflessione culturale più ampia, i cui effetti massificatori si riverberano soprattutto sulla sfera personale, influenzando stili e scelte di vita delle donne, sedimentando una coscienza collettiva anticonformista, ma ancora inconsapevole della sua carica eversiva.

Punto di partenza è la generalizzata attenzione posta sulla questione femminile che, nel dibattito del secondo dopoguerra, registra una massiccia partecipazione da parte delle donne stesse. Dalla metà degli anni Cinquanta, *Il Secondo sesso* di Simone de Beauvoir comincia a circolare in Italia, soprattutto tra le giovani impegnate politicamente,¹⁵⁰ divenendo nel giro di pochi anni uno dei riferimenti critici delle nuove generazioni. Il lucido ritratto di subordinazione sociale e culturale a cui Beauvoir lega le donne della sua epoca, detta la direzione per studi sociologici che dagli anni Cinquanta riescono a dar voce al profondo disagio personale, sentimentale e lavorativo covato nel privato. In Italia, le indagini che s'inseriscono in questo solco spaziano dalle inchieste di Gabriella Parca a *La donna contro se stessa* di Carla Ravaoli.¹⁵¹ Negli stessi anni la questione femminile viene approfondita da studi italiani e internazionali che restituiscono una subalternità dai confini globali: *Il sesso inutile*¹⁵² di Oriana Fallaci, reportage sulla condizione delle donne nel mondo trova conferma, per gli Stati Uniti, ne *La mistica della Femminilità*¹⁵³ di Betty Friedan che lascia emergere la dimensione

¹⁴⁹ Senza contare che la portata del movimento è valorizzata solo a partire dagli anni Settanta, a seguito della nascita dei primi gruppi femministi e vista la necessità di storicizzarne l'attività.

¹⁵⁰ La traduzione italiana è edita da Il Saggiatore nel 1961 dopo dieci anni di travagliato iter editoriale e l'inclusione del testo nell'Indice dei Libri Proibiti. Sul testo è chiamato a esprimersi tra i maggiori intellettuali dell'epoca anche il critico Giulio Carlo Argan. Cfr. L. Rampello, *Postfazione. Voci d'Italia, Breve storia della ricezione italiana del Secondo sesso*, in S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 701-715.

¹⁵¹ C. Ravaoli, *La donna contro se stessa*, La Terza, Bari 1969.

¹⁵² La giornalista viaggia in Medio e Estremo Oriente, attraversa gli Stati Uniti d'America e torna in Italia, concludendo che – nonostante le forti disparità tra Oriente e Occidente – quello femminile si dimostra, in definitiva, un sesso di nessuna importanza. O. Fallaci, *Il sesso inutile*, Rizzoli, Roma, 1961.

¹⁵³ Betty Friedan, sulla scorta degli studi di Margaret Mead, fa luce sul vissuto delle casalinghe della

alienante vissuta delle casalinghe della classe media.

La testimonianza incrociata di soggetti apparentemente distanti per geografia culturale, età anagrafica ed estrazione sociale, restituisce una situazione generale deplorabile, fino a quel momento taciuta. *Fil rouge* di questi studi è l'impiego di dichiarazioni raccolte sul campo; la partecipazione diretta consente, infatti, di analizzare il problema da un'ottica non più mediata da sovrastrutture sociali e cogliere così il grado d'insofferenza e frustrazione delle donne dietro la rassicurante quanto fittizia immagine delle emancipate.

A fronte di uno scenario denso d'impulsi culturali eterogenei, sarebbe ingenuo sottovalutare il portato degli studi sulla vita delle neoavanguardiste. Specialmente quelle che vantano negli anni Settanta un'esperienza di militanza femminista riconoscono l'importanza che certe pubblicazioni hanno avuto sin dalla loro giovinezza. Ad esempio, Simona Weller spiega:

Il secondo sesso di Simone de Beauvoir uscì, mi sembra, nel 1948 per diventare la mia Bibbia quando ero adolescente. Inoltre *Memorie di una ragazza perbene* sempre della de Beauvoir mi fece compagnia durante il mio primo grande viaggio in oriente. A Betty Friedan e a *La politica del sesso*, nonché a *L'eunuco femmina* arrivai più tardi in pieni anni Settanta, quando insieme a *Paura di Volare* di Erica Jong si leggerà *Porci con le Ali* della Lidia Ravera e Lombardo Radice¹⁵⁴

Ancora, Cloti Ricciardi afferma:

Non ti so dire se ho letto Beauvoir già negli anni Sessanta o solo dopo. Per me il femminismo e la mia storia come artista sono un tutt'uno. Io nasco un po' prima, ma il femminismo ci rientra subito, anche se in forme confuse, non così chiare ma da subito¹⁵⁵

Nonostante le testimonianze di quelle che ricordano di aver letto o sentito parlare di Simone de Beauvoir, molti testi sembrano essere passati in sordina. Se è verosimile che

classe media e delle classi lavoratrici: donne istruite e apparentemente realizzate, ma per lo più afflitte da una «malattia senza nome», ovvero depresse per l'alienazione derivante dai lavori domestici e dalla cura dei figli. Il libro è pubblicato negli Stati Uniti nel 1963 e tradotto in italiano l'anno seguente. B. Friedan, *The feminine mystique*, Dell, New York 1964; trad. it., *La mistica della femminilità*, Castelvechi, Roma 2012.

¹⁵⁴ S. Weller, intervista rilasciata all'autrice in data 1/2/2013 (v. apparati).

¹⁵⁵ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/2014 (v. apparati).

non ne abbiano avuto notizia, è meno credibile che siano rimaste del tutto estranee al dibattito pubblico sollevato da quei lavori negli anni Sessanta. D'altra parte, molte di queste artiste non hanno fatto mistero di aver mal sopportato gli obblighi domestici e l'asservimento al proprio compagno; e pertanto dimostrano una partecipazione quantomeno apparente al clima d'insoddisfazione denunciato dalle inchieste sociologiche. Tuttavia, gli aspetti infelici del proprio vissuto trapelano nel racconto biografico solo dagli anni Settanta, sulla spinta dei primi studi femministi e a fronte di una mutata percezione di sé, ereditata dal femminismo. Allora, una delle cause dell'ignoranza degli studi sulla condizione femminile da parte delle artiste potrebbe essere la lacunosità dei loro ricordi; oppure, al contrario, il considerare alcuni di quei libri come simboli di un movimento da cui in molte hanno voluto prendere le distanze.

Parallelamente, il processo di liberalizzazione dei costumi e l'interesse crescente verso comportamenti sessuali portano, nel secondo dopoguerra, a un'inedita apertura rispetto a temi fino a quel momento considerati tabù. Indagini scientifiche e sociologiche internazionali indagano aspetti della sessualità di ambo i sessi fino ad allora proibiti o inquadrati sotto una lente distorta. Nella prima metà degli anni Cinquanta, ad esempio, sono tradotti e pubblicati in Italia i rapporti Kinsey sul comportamento sessuale dell'uomo e della donna. Due anni dopo, è la volta de *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici* a cura di William H. Masters e Virginia E. Johnson. Nato come trattato clinico, lo studio ottiene ampia risonanza, nonostante l'astrusità del suo linguaggio tecnico, giacché riesce a smontare molte delle convinzioni dell'epoca sulla sessualità maschile e femminile e di restituire alle donne una complessità anatomica ed erotica superiore o perlomeno pari a quella degli uomini.¹⁵⁶ Argomenti scabrosi – come la masturbazione, l'orgasmo e i rapporti extraconiugali femminili – non solo diventano di pubblico

¹⁵⁶ I due rapporti Kinsey, *Sexual Behaviour in the Human Male* e *Sexual Behaviour in the Human Female* sono tradotti e pubblicati rispettivamente in Italia a cura di Bompiani nel 1950 e nel 1953. V: A. Kinsey, W. Pomeroy, W. Martin, *Sexual behavior in human male*, Saunders Company, Filadelfia 1948; trad. it *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Bompiani, Milano 1950; A. Kinsey, W. Pomeroy, W. Martin, P. Gebhard, *Sexual behavior in human male*, Saunders, Filadelfia 1953; trad it., *Il comportamento sessuale della donna*, Bompiani, Milano 1953; W. H. Masters; V. E. Johnson; *Human sexual response* (1966); trad. it., *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, Feltrinelli, Milano 1967; Infine, Anne Koedt pubblica nel 1968 *The Myth of Feminin Orgasm*, sulla cui teoria le femministe rivendicheranno il diritto delle donne al piacere sessuale. A. Koedt, *The Myth of the Vaginal Orgasm*, in «Notes from the First Year», New York Radical Feminists, New York 1968, p. 11; poi in versione ampliata in «Notes from the Second Year», New York Radical Feminists, New York 1970, pp. 37-41.

dominio, alimentando un'accesa discussione, ma cominciano a modificare abitudini tradizionali. In aggiunta, nel dibattito sulla frigidità femminile Anne Koedt sostiene la necessità di porre in termini diversi il rapporto con l'uomo, con se stesse e con le altre donne, aprendo a una rinegoziazione del rapporto sessuale.

Questi studi eterodossi, hanno ricadute non trascurabili tanto sulle trasformazioni di stili di vita quanto sull'evoluzione della percezione di sé delle generazioni degli anni Sessanta. In questo senso, già all'inizio del decennio, sulla scia dei valori culturali della Beat generation, gli *hippy* professano l'amore libero e forme di convivenza non convenzionali. In Italia, l'impatto di tale rivoluzione culturale è in parte mitigato dall'influenza della morale cattolica. Proprio a fronte dei radicali cambiamenti in atto – la diffusione di contraccettivi, la riduzione del tasso di natalità e l'aumento dei divorzi – la Chiesa sente l'urgenza di esprimersi in merito. Il Concilio Vaticano II dedica ampio spazio alla riforma della famiglia cattolica: con l'enciclica *Humanae Vitae* del 1968, la Chiesa aggiorna la dottrina sulla procreazione, riconoscendo la legittimità di una responsabile regolazione delle nascite; fermo restando illiceità dei metodi anticoncezionali e dell'aborto.¹⁵⁷

Nel complesso, la spinta progressista di questi studi sembra avere ricadute profonde sulla vita e la poetica delle neoavanguardiste. Già Trasforini traccia di quest'ultime un ritratto di donne audaci e disinibite.¹⁵⁸ Inoltre, dai loro percorsi biografici si registra, proprio sul finire del decennio, un cambiamento di rotta verso schemi comportamentali più liberi e sempre meno condizionati dalle convenzioni sociali. Forti del credito di cui cominciano a godere, le artiste sembrano rapidamente distaccarsi dal modello di donna della fase d'esordio, sono più attente al raggiungimento del benessere personale, anche a costo di rinunciare alla stabilità matrimoniale, economica e sociale.

2.5.2 Il risveglio delle coscienze

Prima che il neofemminismo formuli la teoria sulla differenza sessuale, il percorso di

¹⁵⁷ Papa Paolo VI, *Humanae vitae*, lettera enciclica del sommo pontefice alla regolazione della natalità, Libreria S. Vittore, Varese 1968.

¹⁵⁸ M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, cit.

costruzione identitaria si snoda per le donne lungo un sentiero solitario, insidioso, privo di riferimenti culturali e che rivela fin da subito la scarsa utilità del dialogo intersessuale. Il più delle volte, infatti, tale confronto è viziato da pregiudizi sui ruoli di genere che rendono impossibile una soluzione pacifica della sottomissione sociale, culturale ed economica imposta alle – e generalmente accettata dalle – donne. Nella seconda metà del decennio, l'impossibilità di relazionarsi alla pari con l'altro sesso si rafforza proprio all'interno di ambiti culturali in apparenza più progressisti. Basti pensare ai collettivi studenteschi che mentre rivendicano il rifiuto della struttura sociale data, della politica delegata, delle sue forme di organizzazione partitiche e statali, sono ben lungi dal mettere in discussione la sua intrinseca gerarchia sessista.¹⁵⁹ Proprio perché enfatizzano le aspettative di una generazione ardente di cambiamento, la marginalizzazione delle donne nei collettivi acuisce la frizione tra i sessi. L'impossibilità di uguaglianza effettiva porta le donne a solidarizzare tra di loro, a discutere sulla propria condizione e a ricercarne le motivazioni.¹⁶⁰ I gruppi femminili che ne derivano corrispondono a una mobilitazione di ben più ampia scala che a livello internazionale assume una precisa fisionomia già diversi anni prima.¹⁶¹ Già nel 1966 Betty Friedan istituisce il National Organization of Woman (NOW), fondendo i vari gruppi di attiviste, mentre in Inghilterra Juliet Mitchell dà vita a un movimento analogo e pubblica *Donne. La rivoluzione più lunga*, uno dei capisaldi teorici del femminismo. Tentativi questi che non avranno un immediato sbocco in Italia, arroccata fin sul finire

¹⁵⁹ V: P. Ortoleva, *I movimenti del '68 in Europa e America*, Editori Riuniti, Roma 1988; N. Balestrini, Nanni; P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 2007; B. Cartosio, *I lunghi anni Sessanta: movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2012.

¹⁶⁰ A Roma, la scissione interna è siglata nel 1968 dal ciclostilato elaborato dai collettivi femminili dell'università che recita: «sono i compagni stessi di lotta che non conoscono la portata dell'emarginazione della donna dal suo ruolo storico e produttivo, che non vedono la sacca di sottosviluppo e la sua funzionalità al sistema capitalistico in cui è relegata la donna, che non avvertono il ghetto economico e ideologico che essi contribuiscono a perpetuare, e che fa della donna il naturale alleato del sottoproletariato e del negro, un potenziale eversivo enorme, che ben poco ha da perdere se non la sua schiavitù "dorata", ma che anche per la sua condizione sottoproletaria, ideologicamente instabile, è la più importante massa di manovra del sistema» Ciclostilato, in G. Parca, *L'avventurosa storia del femminismo*, Mondadori, Milano 1976, p. 123. A Trento, invece, viene istituito il Cerchio Spezzato, gruppo autogestito di donne fuoriuscite dalla sinistra e impegnato nell'analisi marxista di tutti i meccanismi e condizionamenti dell'economia capitalista, considerati responsabili dell'oppressione femminile.

¹⁶¹ V: E. J. Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1999*, Michael Joseph, London 1994, trad. it., *Il secolo breve, 1914-1991*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2007. Per un approfondimento sullo sviluppo dei movimenti femministi negli Stati Uniti si veda: F. Davis, *Moving the Mountain: The Women's Movement in America since 1960*, University of Illinois press, Urbana e Chicago 1999.

del decennio sulla linea politica indicata dall'UDI.

Proprio sulla spinta delle rivendicazioni d'oltreoceano e delle mobilitazioni europee vengono istituiti il Movimento di Liberazione della Donna (Mld) voluto dal Partito Radicale e il Fronte Italiano di Liberazione Femminile (Filf), ispirato al femminismo americano e impegnato prevalentemente sul terreno dei diritti civili e legislativi.¹⁶²

Nonostante l'impatto che il movimento studentesco ha sull'evoluzione artistica e critica di quegli anni, è difficile cogliere ricadute dirette sulle neoavanguardiste. La risposta estetica alle mobilitazioni studentesche si rintraccia nell'adozione di comportamenti anti-artistici, tesi a rivendicare per l'arte una funzione sociale e a denunciare il sistema borghese della mercificazione degli oggetti.¹⁶³ Si lotta essenzialmente contro il sistema arte, in quanto mondo chiuso nelle proprie logiche e nelle proprie sacralità istituzionali, mosso soltanto da esigenze mercantilistiche, contro la necessità di ricerca e sperimentazione propria del linguaggio artistico. Vanno modificandosi i rapporti tra artisti e mondo dell'arte, prende forma la consapevolezza dell'inutilità sociale e politica del fare arte dentro le gallerie, a favore dell'uscita dai luoghi di potere, di azioni collettive, di processi condivisi. L'artista deve rivedere il suo ruolo, ripulirsi dalle sovrastrutture della cultura borghese e adottare nuove pratiche di coinvolgimento del pubblico. Muovendosi nel cuore di questa rivoluzione, sicuramente le artiste si assicurano un maggior margine di manovra. Ciò le induce ad avviare – più o meno inconsapevolmente – un'indagine introspettiva, a trasporre sul piano estetico la memoria del proprio vissuto e a cimentarsi in nuove forme d'intermediazione col pubblico; con il risultato di accentuare il taglio di genere della loro produzione.

Tuttavia i movimenti artistici condividono con i collettivi studenteschi anche la volontà d'ignorare l'asimmetria sessuale da cui nascono e che alimentano. Le donne, dunque, continuano a occupare una posizione complessivamente meno rilevante rispetto a quella dei loro colleghi, a subire pregiudizi di genere e ad avere un accesso molto più limitato al mercato. Inoltre, a differenza di quelle impegnate nei collettivi studenteschi, le neoavanguardiste mostrano una presa di consapevolezza ancora *in fieri*, che impedisce loro di assumere un atteggiamento di rivalsa. Sicché, sono portate ad

¹⁶² V: F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie e memorie*, cit.

¹⁶³ V: E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977; L. Vergine, *Attraverso l'arte, pagare il '68*, Ed arcana, Milano 1976; L. Vergine, *L'arte in gioco: La funzione del critico il ruolo dell'artista: dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Garzanti, Milano 1988.

adeguarsi, come si vedrà in seguito,¹⁶⁴ alle logiche maschiliste del campo dell'arte in cambio di un seppur limitato riconoscimento. Per alcune di loro, la prospettiva cambia solo sulla spinta del dibattito femminista, che sin dal 1969 prende forma attorno alla figura di Carla Lonzi; dibattito a cui aderiscono, come già detto, oltre alle attiviste di Anabasi e del DEMAU, alcune artiste e scrittrici – Carla Accardi, Ginevra Bompiani e Cloti Ricciardi -.¹⁶⁵

Questa ricostruzione consente di chiarire il diverso tessuto culturale in cui nasce la produzione di neoavanguardia degli anni Sessanta. A dispetto dell'orientamento internazionalista e filoamericano che mostra il neofemminismo degli anni Settanta, nel periodo d'incubazione di tale fenomeno, l'Italia si presenta come una realtà culturale non del tutto assimilabile a quella estera.¹⁶⁶ Qui la stagione femminista deve dunque farsi strada in un contesto reazionario, quanto stratificato in materia d'emancipazione, segnato dalla contrapposizione tra la linea ufficiale dell'UDI e controtendenze di liberazione scarsamente radicate sul territorio o poco influenti. In questo panorama, il percorso d'emancipazione disegnato dalle neoavanguardiste è individuale, solitario e ambiguo, antitetico a quello neofemminista e, nella sua specificità, ne getta le premesse.

¹⁶⁴ Questo argomento sarà trattato nel paragrafo 3.2.2 *Strategie d'affermazione* della prima parte della tesi.

¹⁶⁵ Ciò avviene solo agli inizi del decennio successivo su sollecitazione dei documenti del femminismo statunitense portati a Roma tra l'autunno del 1969 e il gennaio 1970 e presentati da Massimo Teodori al *Seminario di lavoro politico sulla liberazione delle donne*. V: V. Angelini e A. Sabatini, *Prime esperienze del neofemminismo in Italia*, in A. M. Crispino (a c. di), *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, cit., pp. 77-88.

¹⁶⁶ Cfr. E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in E. De Cecco; G. Romano (a c. di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, cit., pp. 13-29.

3.

Donne degli anni Sessanta: che genere di artiste?

Dopo aver ripercorso alcune tappe della vita privata delle neoavanguardiste, questo capitolo vuole considerare il loro percorso di affermazione. Nello specifico s'intendono analizzare tre aspetti fondamentali: i condizionamenti di ruoli e stereotipi di genere sulla carriera delle donne, le peculiarità della loro traiettoria professionale e la presenza nei circuiti espositivi istituzionali e privati degli anni Sessanta.

Queste artiste esordiscono sul finire degli anni Cinquanta in uno scenario ancora chiuso nei confronti del lavoro femminile. Sulla loro produzione pesa il pregiudizio del diletterismo, la parzialità della critica sessista e la reticenza del mercato, che è restio a investire su chi presumibilmente subordinerà la produzione all'assolvimento degli obblighi familiari. Nonostante le difficoltà pratiche e le conseguenze psicologiche che i ruoli di genere comportano, le artiste riescono tuttavia a emergere sin da giovanissime e a imporsi al pari dei colleghi come interpreti del loro tempo.

Questo successo è dovuto in primo luogo all'abilità che dimostrano nell'inserirsi in gruppi e movimenti internazionali. Tuttavia, il loro percorso di affermazione va riconsiderato a fronte dei macrocambiamenti socio-culturali che ne costituiscono i presupposti; e perché tale rilettura sia obiettiva, occorre correggere la deformazione prospettica che le poche carriere femminili fruttuose di quel periodo hanno determinato nella critica di oggi.

L'apertura del mondo dell'arte alla partecipazione attiva delle donne è solo una faccia di un più ampio fenomeno di democratizzazione; il limite di questa apertura democratica, però, emerge negli anni Sessanta nel numero delle donne che espongono alle mostre d'arte: una presenza altalenante e limitata da molti fattori.

Gli aspetti del percorso d'affermazione di seguito esaminati consentono allora di far

luce sul profilo della donna artista degli anni Sessanta: figura che se da un lato rompe coi modelli precedenti, dall'altro si fa strada sfruttando a proprio vantaggio le dinamiche della società patriarcale. Così ricostruito, nella coralità del panorama espressivo, il percorso delle neoavanguardiste appare individualistico, solitario e pragmatico.

3.1 Gli effetti dei ruoli di genere

3.1.1 Il dilettantismo colto

Fino agli anni Settanta del Novecento la pratica artistica delle donne è ancora segnata dal retaggio del dilettantismo colto; vale a dire che viene considerata come mero coronamento delle virtù borghesi. L'origine di questo fenomeno va rintracciata nel XIX secolo, quando nonostante l'alfabetizzazione, l'accesso alle accademie pubbliche e al mondo del lavoro, la ricerca artistica delle donne non riesce a elevarsi alla dignità di carriera professionale: la loro arte nasce per essere un'attività amatoriale. A determinare questa situazione contribuiscono l'immutabilità dei ruoli di genere e lo sviluppo del mercato dell'arte, che fa da sfondo al processo di professionalizzazione dell'artista.¹⁶⁷ La ridefinizione complessiva del campo artistico genera nuove dinamiche di inclusione ed esclusione, abbattendo le barriere socio-culturali precedentemente poste. Sicché, né le protagoniste dell'Ottocento francese – tra cui Rosa Bonheur, Camille Claudel, Suzanne Valadon – né le artiste coinvolte nelle avanguardie storiche – le futuriste Regina e Benedetta, l'espressionista tedesca Gabriele Münter e le russe Natalja Gončarova, Ljubov Popova, Olga Rozanova – riescono a consegnare agli anni Sessanta un immaginario simbolico alternativo a quello ufficiale, complice il processo di occultamento storico dell'arte al femminile, che mina all'origine il consolidarsi di una

¹⁶⁷ Non più assoggettato al controllo delle congreghe accademiche, l'artista infatti deve rispondere sin dall'Ottocento alla logica del mercato, conciliando le esigenze del sostentamento con gli ideali artistici. Perciò interagisce con due figure di mediazione: il mercante dell'arte che lavora sul piano economico e il critico d'arte su quello simbolico. Per un approfondimento sul percorso di professionalizzazione delle artiste tra XIX e XX secolo, si veda: M. A. Trasforini, *Artiste accademie e scuole d'Arte in Italia*, in Ead., *Nel segno delle artiste, donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 74-78; E. Imarisio, *Donna poi artista: identità e presenza tra Otto e Novecento*, F. Angeli, Milano 1996.

genealogia di genere. Perciò, nonostante in questo lasso di tempo i mutamenti della condizione femminile vadano di pari passo al successo raggiunto da alcune figure *borderline* e alla messa a punto di strategie collettive di affermazione,¹⁶⁸ la situazione giunge pressappoco immutata al secondo dopoguerra.

Per certi aspetti, la connotazione fortemente maschile del campo dell'arte trova ragion d'essere più sul piano narrativo che su quello fattuale. Essa è radica innanzitutto sul concetto di maschio inteso, a detta di Battersby, quale parametro dell'evoluzione culturale dell'uomo in senso generale che dei modelli di creatività. Di conseguenza il 'genio' è costruito attorno a una precisa identità sessuale, pensato sempre al maschile, si oppone per statuto - e sopperisce - al potenziale creativo delle donne, portatrici di nuova vita.¹⁶⁹ Come afferma Griselda Pollock, ciò rivela quanto l'arte sia stata condizionata dalle costruzioni di genere, o meglio quanto le costruzioni di genere abbiano contribuito a definire ciò che è arte e ciò che non lo è, a dichiarare chi è artista e a decidere chi vada ricordato e chi no.¹⁷⁰ La struttura del campo dell'arte e il dilettantismo colto femminile appaiono, dunque, due aspetti antitetici e in parte collaterali alla mancanza di una genealogia di genere.

In quest'ottica, l'arte delle donne non viene percepita come il prodotto di un percorso evolutivo, ma come espressione estemporanea dell'alterità, almeno fino al neofemminismo degli anni Settanta. Il lavoro artistico continua a essere ritenuto poco adatto alle donne che, perseverando in questo cammino, si rendono responsabili di un disordine simbolico, giacché incrinano l'investimento sociale che si sta compiendo sul loro corpo di madri. A ridurre la distanza con la cultura di fine XIX secolo contribuisce, in maniera considerevole, il processo di controrivoluzione sessuale trainato, come già visto, dalla Chiesa e dalla politica nel secondo dopoguerra. Il recupero di attitudini

¹⁶⁸ L'associazionismo tra donne costituisce già nella prima metà del Novecento un mezzo di accreditamento individuale e di riconoscimento collettivo; ma al contempo crea un diverso limite, nella misura in cui ghettizza la produzione delle donne entro lo spazio e la visibilità concessi dal sistema. Ad esempio, l'A.N.F.D.A.L. (Associazione Nazionale Fascista Donne Professioniste Artiste e Laureate), sindacato nato nel Ventennio fascista per valorizzare le qualità intellettuali delle donne, finisce per svolgere un'indiretta funzione di arginamento, sulla base delle condizioni imposte dal regime che permette alle donne di dedicarsi all'arte a patto che non venga pregiudicato il ruolo all'interno della famiglia. V: S. Spinazzè, *Artiste nel ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in M. A. Trasforini (a c. di), *Donne d'arte: storie e generazioni*, cit., pp. 57-77.

¹⁶⁹ Per un approfondimento sul tema si veda: C. Battersby, *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*, cit.

¹⁷⁰ V: G. Pollock, *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London New York 1988.

comportamentali e occupazioni tradizionali incoraggiano le donne a cimentarsi nell'arte quale forma di diletto. A ciò si aggiungono il ritorno a un regime di netta separazione tra pubblico e privato e la rigida distinzione tra i ruoli di genere e le rispettive aree – territoriali, culturali, professionali - di competenza.

Ne *L'arte cambia sesso*¹⁷¹ del 1975, Elsa Emmy offre un ritratto lucido e disincantato della pittrice italiana contemporanea, che ne rivela idiosincrasie congenite e culturali. Antitetica all'artista *borderline* ottocentesca spesso additata come *fallen woman*, la pittrice italiana proviene da una famiglia alto-borghese, dispone dei titoli e delle risorse finanziarie per sostenere i costi della produzione artistica e per garantirsi l'attenzione di riviste specializzate. Potenzialmente competitiva sul mercato, il suo carattere e la sua indole sono però forgiati su modelli femminili della società capitalistica, che ne fanno un soggetto dedito alla famiglia e al consumismo sfrenato, desideroso di rifuggire la noia della vita casalinga gettandosi nell'hobby artistico, ma incapace di maturare una coscienza critica rispetto alla realtà e alla propria condizione sociale. In tale prospettiva, Elsa Emmy assimila il «modello della pittrice» a un vero e proprio prodotto di classe: una sorta di *alter ego* della donna oggetto della società dei consumi. L'hobby artistico funge infatti da antidoto allo stato depressivo della «casalinga inattiva, la cui caratteristica è di voler sostituire la funzione perduta in famiglia con l'affermazione di sé in forma di esibizionismo patologico».¹⁷² D'altra parte, già un decennio prima, Betty Friedan evidenzia ne *La mistica della femminilità* come il ritorno delle donne ai lavori tradizionali rinfocoli la visione amatoriale dell'arte al femminile:

a prima vista le arti sembrerebbero la soluzione azzeccata per una donna: in fondo, possono essere praticate anche a casa. Non comportano necessariamente il temuto professionalismo: sembrano fatte proprio per le donne, offrono uno spazio indefinito allo sviluppo personale e alla soggettività, senza alcun bisogno di concorrere per ottenere una retribuzione¹⁷³

In altri termini, nella società degli anni Sessanta, l'arte al femminile è generalmente tollerata come pratica d'evasione, conserva intatta la parvenza del riscatto nell'atto

¹⁷¹ V: E. Emmy, *L'arte cambia sesso*, C. Tringale, Catania 1975.

¹⁷² Ivi, p. 312.

¹⁷³ B. Friedan, *The Feminine Mystique*, Dell, New York 1964; trad it., *La mistica della femminilità*, cit., p. 289.

liberatorio del gesto creativo, purché rispetti la sua natura autoreferenziale, privata, rinunciataria. Ne consegue che il profilo della pittrice ricalca spesso lo stereotipo di femminilità angelica, infantile e priva di volontà d'affermazione. Se da una parte lascia intatte le sue caratteristiche di leggerezza ed eterea beatitudine, questa rappresentazione consolatoria esclude *ab origine* le donne dalla scalata al successo, inibendo il loro potenziale competitivo.

Per costruire la propria credibilità, le neoavanguardiste devono distaccarsi innanzitutto dal «modello della pittrice»; un processo che avviene in modo piuttosto graduale e spesso tortuoso. Oltre al ceto sociale d'appartenenza, molte artiste condividono infatti con le pittrici dilettanti diversi aspetti della vita pratica. Uno fra tutti è l'organizzazione spazio-temporale del proprio lavoro. A differenza dei colleghi, è più facile che lo spazio destinato al lavoro artistico venga ritagliato all'interno di quello domestico. Scrive Fioroni in riferimento all'inizio della sua attività:

Avevo brevemente lavorato come costumista per l'allora nascente Televisione italiana [...], ma avevo lasciato anche quella attività e mi ero messa a dipingere nella veranda della casa dove abitavo con Ippolito in via Cirillo 15 ai Parioli.¹⁷⁴

D'altra parte, tra Otto e Novecento, gli studi d'artista contemplano una vasta gamma tipologica che spazia dall'atelier classico per artisti maturi e consolidati fino a soluzioni estemporanee, talvolta precarie o anche inesistenti. L'ampliamento di tale orizzonte operativo va di pari passo alla diffusione di manufatti – *collage*, libri d'artista - e di esperienze artistiche – *performance*, *happening* - che non necessitano né di grandi spazi né di attrezzature specifiche.

In generale per le artiste di neoavanguardia il passaggio dalla fase amatoriale a quella professionale è più lento che per i colleghi e risente di maggiori resistenze esterne. In aggiunta, il ricorso a sistemazioni provvisorie risponde, nel loro caso, anche a specifiche esigenze di genere. Per molte, la pratica artistica deve conciliare con le mansioni familiari e la ritualità domestica. Soprattutto tra quelle sposate, poche sono le artiste che possono permettersi uno studio indipendente e hanno la possibilità di lavorarvi per molte ore al giorno. Ad esempio, Lucia Marcucci, Elisabetta Gut e Ketty

¹⁷⁴ G. Fioroni, *Autobiografia* 1990, ripr. in *Giosetta Fioroni*, cat., Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo -18 aprile 2004, Skira, Milano 2004, p. 196.

La Rocca portano avanti la propria attività in casa negli anni Sessanta, adibendo un vano dell'abitazione a proprio studio o lavorando in cucina o in soggiorno.¹⁷⁵ Diversamente, Cloti Ricciardi, Giosetta Fioroni e Nanda Vigo posseggono un piccolo studio, necessario per la creazione di opere particolarmente ingombranti o funzionale anche allo svolgimento di un'altra professione.¹⁷⁶

In aggiunta, in una condizione di totale responsabilità del *ménage* familiare, la maternità e l'accudimento dei figli impongono tempistiche operative discontinue rispetto a quelle dei colleghi; ciò implica periodi d'inattività e l'adeguamento del proprio impiego a un diverso ordine di priorità giornaliera. Fanno eccezione le poche artiste che seguono una traiettoria di vita più individualistica – Fioroni, Vigo e Dadamaino – o coloro che non hanno avuto o preferito non avere figli, come Ricciardi.

3.1.2 *Stereotipi d'artista*

Come esito dei ruoli di genere, il fenomeno del diletterismo colto dimostra la correlazione dei ruoli con gli «stereotipi» sociali. Con *stereotipo* si allude qui a un modello di comportamento, prodotto attraverso un processo discorsivo di categorizzazione, a cui gli individui di un dato gruppo sociale ricorrono per elaborare e interpretare l'immagine del femminile o del maschile. Gli stereotipi non sono fissi ma risentono dei cambiamenti nei contesti culturali che pure influenzano. Il peso dei ruoli e degli stereotipi di genere sulla mentalità degli agenti sociali condiziona in modo più o meno palese le dinamiche del campo dell'arte. Ovviamente, esiste anche uno stereotipo dell'artista in senso assoluto (ossia maschile); ma qui si prenderanno in esame soltanto gli effetti dello stereotipo femminile sulla pratica delle artiste durante il periodo in questione.

Negli anni Sessanta, infatti, gli stereotipi non solo incidono a fondo sulla psicologia

¹⁷⁵ L. Marcucci, intervista rilasciata all'autrice in data 2/12/2012; E. Gut, intervista rilasciata all'autrice in data 6/6/2014; riguardo a K. La Rocca, l'informazione è stata fornita dal figlio Michelangelo Vasta, intervistato il 30 aprile 2015.

¹⁷⁶ Nel decennio Sessanta, Ricciardi ha in affitto un piccolo studio in via della Stelletta (vedi intervista negli apparati); Nanda Vigo apre il suo studio come architetta nel 1959 a Milano; nel 1958 Giosetta Fioroni stabilisce il suo studio in vicolo delle Orsoline 31, dove va ad abitare, e successivamente in via delle Zoccolette. Cfr. G. Celant, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 90 e p. 172.

delle singole artiste ma agiscono a livello macroscopico, influenzando i meccanismi di riconoscimento della critica, le modalità d'accreditamento nel *mainstream* e l'andamento del mercato in senso generale. Sul piano economico, la non commerciabilità dell'arte delle donne rappresenta il risvolto più evidente degli stereotipi. Ciò è dovuto, in primo luogo, al radicato preconconcetto dell'epoca che le donne siano prive di talento. Come testimonia Francesco Guerrieri:

[...] ciò non esclude che circolassero maldicenze e insinuazioni calunniose specialmente nei confronti di donne di bella presenza, per il pregiudizio in quel tempo ancora dominante che per essere veri artisti bisognava essere maschi. Citando il detto di Renoir che per essere veri pittori occorre avere due buoni testicoli, i collezionisti rifiutavano di acquistare quadri dipinti da donne.¹⁷⁷

Anche davanti a opere d'indubbio valore, il giudizio del gallerista è sempre condizionato dal timore di lanciarsi in un investimento rischioso o infruttuoso, dal momento che, nella prospettiva dello stereotipo, l'impegno di una donna al lavoro artistico è inevitabilmente destinato a venir limitato o interrotto dal matrimonio e dalla maternità. Numerose sono le testimonianze delle artiste in tal senso.¹⁷⁸

Un maggiore incoraggiamento arriva talvolta da artisti più maturi e già affermati. Ad esempio, agli inizi del decennio Sessanta Grazia Varisco vende la sua prima opera *Sferisterio semidoppio* a Lucio Fontana per ventimila lire: un gesto di stima e di attenzione solitamente rivolto dal Maestro dello Spazialismo ai giovani artisti nei quali riscontra affinità o comunque delle evidenti qualità.¹⁷⁹

Il diffuso disinteresse per la produzione artistica delle donne è oltremodo aggravato dall'inconsistenza del mercato dell'arte italiana e riflette un più generale dissenso diffuso tra gli artisti europei rispetto alla mercificazione delle opere d'arte. Negli anni

¹⁷⁷ F. Guerrieri, comunicazione e-mail inviata all'autrice in data 3/02/2015.

¹⁷⁸ Cfr. L. Marcucci, C. Ricciardi e M. Bentivoglio, interviste rilasciate all'autrice (v. appendice). Per un'analisi sull'evoluzione di tale tendenza, si veda M. A. Trasforini, *Donne artiste e mercato*, in Ead., *Arte in Città. Arte, pubblici e gallerie a Bologna*, «Misure/Materiali di ricerca dell'Istituto Cattaneo», febbraio 2003, pp. 44-45; disponibile su: [http://www.cattaneo.org/pubblicazioni/misure/Misure%20n.%2026%20\(Trasforini\).pdf](http://www.cattaneo.org/pubblicazioni/misure/Misure%20n.%2026%20(Trasforini).pdf) (accesso 1/6/2014)

¹⁷⁹ G. M. Accame, *Grazia Varisco*, cit., p. 11.

Sessanta raramente le mostre costituiscono occasioni di vendita e gli artisti contribuiscono alle spese degli eventi cedendo qualche lavoro, da cui i galleristi avrebbero ricavato dei guadagni solo nei decenni a venire.¹⁸⁰

Tuttavia, qualora le opere delle donne s'inseriscano nel lavoro collettivo di un gruppo, le diffidenze del mercato possono essere in buona parte superate; così come accade quando le artiste ricevono il supporto di padri, mariti o compagni, ovvero di figure già affermate e influenti nel settore. Afferma Nanda Vigo al riguardo:

Pregiudizi molti, mercato, poco. A meno che non fossi la compagna di un critico, di un politico o di un ricco imprenditore, intendo un garante. Il sistema è in funzione tutt'oggi. Rigettare il sistema, significa: castigo.¹⁸¹

Si può considerare la posizione marginale che le neoavanguardiste occupano tuttora nel panorama sovranazionale come una conseguenza del fatto che al tempo le donne potevano emergere solo attraverso la mediazione maschile. Salvo rari casi, il loro ingresso nelle collezioni permanenti dei musei è avvenuto di recente ed è stato soprattutto il risultato di donazioni o di acquisizioni a basso costo. A distanza di decenni, il valore del loro lavoro continua a essere quantomeno irrisorio sul mercato internazionale, nonostante il processo di storicizzazione delle neoavanguardie abbia considerevolmente innalzato le quotazioni dei colleghi maschi.

Se sul piano economico la discriminazione sessuale è lampante, su quello critico ed espositivo assume contorni più sfocati e controversi. Gli stereotipi di genere condizionano in modo differente gli *stakeholder*, ovvero le figure influenti del campo dell'arte, a seconda del loro sesso. Un elemento da prendere in analisi in tal senso è l'atteggiamento di critiche e galleriste rispetto alla produzione artistica delle donne; un dato ancora più significativo in rapporto alla ridefinizione degli equilibri di genere nel campo dell'arte di questo periodo.

Tanto il mondo della critica che i circuiti espositivi pubblici e privati registrano nel

¹⁸⁰ Cfr. P. De Martiis, *Intervista a cura di Federica Pirani*, in M. Calvesi e R. Siligato, (a c. di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cat., cit., pp. 336-338; e G. T. Liverani, *L'ultima intervista a Gian Tommaso Liverani* a cura di L. Schermi, «Arte e Critica», VI, 24, ottobre/dicembre Roma 2000, disponibile su <http://www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=0000000012> (accesso 3/9/2015). Sul diverso approccio degli artisti europei e di quelli statunitensi rispetto al mercato dell'arte si veda: A. Bonito Oliva, *Europe/America: the different avant-gardes*, Deco Press, Milano 1976.

¹⁸¹ N. Vigo, intervista rilasciata all'autrice in data 13/09/2014 (v. apparati).

decennio l'affermazione di personalità femminili in posizioni di rilievo. Nel primo, transitano tra le altre Carla Lonzi, Lea Vergine, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi, Sandra Pinto, Daniela Palazzoli e Sandra Orienti: figure versatili che riescono a guadagnarsi una certa reputazione nel dibattito teorico in corso e che giocheranno oltretutto, in alcuni casi, un ruolo strategico nel neofemminismo. Nel mondo espositivo, invece, oltre alla ben nota Palma Bucarelli, soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna, s'impongono sin dagli anni Quaranta nel circuito privato le galleriste romane Linda Chittaro, che apre Lo Zodiaco nel 1943; Irene Brin, dal 1946 impegnata con il marito Gaspero del Corso nella gestione della galleria L'Obelisco; Nini Pirandello, cofondatrice con Plinio de Martiis della galleria La Tartaruga nel 1954; Topazia Allia, proprietaria dell'omonima galleria dal 1959; Liliana Sisti a L'Appia Antica dal 1957; e Mara Coccia che inaugura L'Arco d'Alibert nel 1963. A Roma operano inoltre, nell'ambito del fervido interscambio culturale tra artisti italiani e statunitensi, Frances McCann, proprietaria della Rome-New York Art Foundation dal 1957; Carla Panicali, direttrice con Bruno Herlitzka della Galleria Marlborough dal 1962; e Ileana Sonnabend, giunta nella capitale nel 1961, dove collabora per breve tempo con Plinio de Martiis.¹⁸²

Sebbene in misura minore, anche altri importanti centri italiani vedono la presenza di galleriste: a Milano, Zita Vismara con l'omonima galleria fondata nel 1965 e Beatrice Monti inaugura nel 1955 la Galleria dell'Ariete;¹⁸³ a Torino, Margherita Stein con la Galleria Stein nel 1966; a Venezia si registra la presenza di Peggy Guggenheim la cui collezione è esposta sin dal 1951; e a Firenze, Fiamma Vigo gestisce la galleria Numero.

¹⁸² Sulla situazione artistica a Roma negli anni Cinquanta e Sessanta la bibliografia è molto ricca e particolareggiata, si rinvia pertanto, per una prospettiva generale, ai seguenti saggi e cataloghi di mostre: N. Ponente; M. Calvesi; et al. (a c. di), *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, cat., Palazzo delle Esposizioni, Roma 1981; F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Politi, Milano 1988; M. Calvesi; R. Siligato (a c. di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cat., cit.; M. Sassone (a c. di), *Voci: 1948 Roma 1960*, cat., Studio Sotis, Roma 1998; C. Salaris, *La Roma delle avanguardie, dal futurismo all'underground*, Editori Riuniti, Roma 1999; L. Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e il "sogno degli anni Sessanta"*, in V. Baradel, et al. (a c. di), *La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, cat., Padova Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre, Padova 2003, Skira, Milano 2003, pp. 82-91.

¹⁸³ Sulla situazione artistica milanese tra gli anni Cinquanta e Sessanta e l'attività espositiva su piano privato e istituzionale, si rimanda a: F. Gualdoni (a c. di), *Miracoli a Milano 1955-1965: artisti, gallerie, tendenze*, cat., Museo della Permanente, 5 luglio - 21 settembre, Comune Museo della Permanente, Milano 2000; L. M. Barbero (a c. di) *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla 10 maggio - 31 luglio 2011, Skira, Milano 2011.

Randy Rosen, impegnata nell'analisi del processo di affermazione delle artiste statunitensi nel XX secolo, sostiene che l'elemento differenziale tra l'attività femminile prima e dopo lo spartiacque del neofemminismo si ravvisa nella partecipazione al potere a cui le donne giungono.¹⁸⁴ Considerando l'ampio numero di galleriste e critiche in settori cruciali del campo artistico, è chiaro che per l'Italia tale partecipazione sia in gran parte compiuta già negli anni Sessanta. Tuttavia questa non si risolve a vantaggio delle artiste, restando in qualche maniera sottomessa alle logiche della cultura patriarcale. Difatti, passando al setaccio le mostre personali e collettive delle neoavanguardiste, quest'ultime sembrano essere perlopiù ignorate dalle *stakeholder* del proprio sesso, che generalmente non compaiono né come curatrici né come galleriste di riferimento.¹⁸⁵ Fanno eccezione, per i casi esaminati, Fiamma Vigo che ospita presso la Galleria Numero di Roma una personale di Lucia Di Luciano nel 1965, di Laura Grisi nel 1970 e di Elisabetta Gut nello stesso anno; Angelica Savinio che invita Laura Grisi per la mostra d'esordio alla Galleria Il Segno di Roma nel 1964; Zita Vismara che espone nel 1968 le opere di Grisi e di Gut;¹⁸⁶ e Mara Coccia che mette a disposizione la galleria L'Arco d'Alibert per una mostra di Grisi nel 1965. La situazione cambia leggermente quando le artiste si presentano come esponenti di un progetto artistico di gruppo.¹⁸⁷

Ad ogni modo, in assenza di un sistematico studio di genere su critiche e galleriste italiane del Novecento, questo sentimento d'indifferenza può essere ricondotto tanto al tipo di formazione accademica quanto al loro stesso profilo generazionale, segnato da

¹⁸⁴ Cfr. R. Rosen, *Moving into the mainstream*, in R. Rosen; C. Brawer, *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970-85*, Abbeville, New York 1989, pp. 7-25.

¹⁸⁵ In assenza di letteratura specifica, questo sentimento di indifferenza è emerso dall'analisi dei cataloghi delle mostre collettive e personali del decennio Sessanta relative alle artiste considerate. Nel caso di mostre personali, non si registra la presenza di critiche di riferimento. Riguardo al percorso di militanza critica di alcune donne attive negli anni Sessanta si v. L. Vergine, *Parole sull'arte: 1965-2007*, Il Saggiatore, Milano 2008; L. Trucchi, *1957-2004: cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi*, Marsilio, Venezia 2009; C. Lonzi, *Scritti sull'arte* a cura di L. Iamurri; L. Conte; V. Martini, Et al, Milano 2012; M. Volpi, *Una testimonianza autobiografica*, in L. Iamurri; S. Spinazzè (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit., pp. 169-180.

¹⁸⁶ È interessante notare che sia Zita Vismara che Fiamma Vigo nascono come artiste e poi decidono di reinventarsi come galleriste. È dunque probabile che la disponibilità dimostrata verso le donne sia in parte radicata nell'aver sperimentato personalmente le difficoltà del percorso artistico.

¹⁸⁷ In questo scenario, Lea Vergine e Lara Vinca Masini si dedicano a Nanda Vigo e Dadamaino nell'ambito dei loro studi sull'arte cinetica e programmata. Tra le artiste della generazione precedente va segnalato inoltre l'interesse di Carla Lonzi per Carla Accardi che presenta alla Biennale di Venezia nel 1964, intervista su Marcaté nel 1966 e inserisce come unica donna tra gli artisti di *Autoritratto* del 1969; come pure l'attenzione di Sandra Orienti per Lia Drei, di cui cura la mostra personale nel 1968 (Cagliari, Centro di Cultura Democratica).

una scarsità grave di informazioni sul femminile.¹⁸⁸ Per sentirsi legittimate, molte donne tendono ad assumere schemi comportamentali maschili, piuttosto che sviluppare autonomamente la propria personalità. Al pari delle artiste, anche le critiche, operando in forte minoranza e prive di coordinate culturali di riferimento, sembrano aderire in maniera incondizionata alle dinamiche paternaliste del sistema.¹⁸⁹ Inoltre, le forme in cui si manifesta in questo periodo la solidarietà tra le donne in Italia sono molto diverse, condizionate dalla struttura dei rapporti familiari e dal sistema educativo, proiettate verso l'esterno e relative alla sfera della rappresentazione e della politica.¹⁹⁰

La crescente e massificata presenza femminile nell'ambito scolastico, lavorativo e pubblico, porta le donne a riconfigurarsi sulla spinta di logiche generazionali, assumendo gli uomini come interlocutori privilegiati, a discapito del confronto con le altre donne. Ciò chiarisce, indirettamente, anche la diffidenza che le neoavanguardiste dimostrano rispetto alle loro colleghe. L'esiguità numerica e la tendenza a solidarizzare più con l'altro sesso che col proprio, potrebbe in parte spiegare le deboli relazioni tra artiste professionalmente vicine; legami spesso segnati da reciproco distacco quando non da aperto antagonismo.

Ma nel complesso, entrambe le parti – critiche/galleriste e artiste - puntano ad accreditarsi rispetto all'immaginario simbolico maschile. Perciò, mentre le prime si mostrano scettiche verso il lavoro delle donne, il cui profilo professionale non è ancora completamente riconosciuto, le artiste ricercano la considerazione e il supporto di critici o colleghi uomini, la cui influenza supera di gran lunga quella delle rispettive colleghe. Basti pensare a Carla Lonzi, il cui percorso personale e professionale restituisce in modo emblematico le idiosincrasie che caratterizzano la riconfigurazione dell'identità delle donne nel campo dell'arte degli anni Sessanta. Studi recenti sulla sua figura hanno evidenziato come l'insofferenza per l'asimmetria tra i sessi assuma, proprio in questi anni, un peso crescente. Analogamente alle artiste di neoavanguardia, Lonzi non sembra

¹⁸⁸ V: M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia* (1900-40), Carocci, Roma 2009; S. Piccone Stella, *Crescere negli anni Cinquanta*, cit.

¹⁸⁹ Significativa a tal proposito è la testimonianza di Lorenza Trucchi: «Non mi sono mai dedicata ad artiste. Ho avuto tre massimi interessi: Burri, Dubuffet e Bacon. Non ho mai fatto discriminazioni tra donne e uomo. Ma nel secondo dopoguerra, la maggioranza schiacciante delle persone che faceva arte era composta da uomini e poi tra le artiste, non c'era un Fontana, non c'era un Burri, non c'era un Capogrossi. Ad ogni modo, non sono mancate figure notevoli come Titina Maselli, Bice Lazzari e Carla Accardi».

¹⁹⁰ Cfr. P. di Cori, *Unite e divise. Appunti su alcuni problemi di storia della solidarietà tra donne*, in L. Ferrante; M. Palazzi; G. Pomata (a c. di) *Ragnatele di rapporti: patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988, pp. 481-494.

vivere come limitante la sua situazione, ma è fortemente consapevole della subalternità che comporta. Intervistata da Julienne Travers, restituisce un'immagine risolta dell'intreccio tra identità individuale e identità sociale. Incoraggiata a riflettere sul pro e il contro della sua professione di critica, afferma:

non esiste nessun lato negativo perché il vincolo di esperienza che mi lega al mondo, all'esperienza comune di tutti gli altri, è il vincolo attraverso il quale posso verificare tutto ciò che succede nell'umanità¹⁹¹

D'altra parte, Lonzi è tra le poche esperte a rivolgere la sua attenzione verso le artiste. Nell'intento di contrastare il potere della critica, lavora con Carla Accardi e con altri artisti alla costruzione di una dialettica paritaria, riuscendo a toccare, come si vedrà in seguito anche tematiche di genere.

Ma in generale il riconoscimento delle neoavanguardiste passa quasi esclusivamente attraverso l'interpretazione dei critici uomini. Un passaggio obbligato, evidenziato da Carla Lonzi quando scrive in *Sputiamo su Hegel* che il raggiungimento della parità sul piano creativo «definito storicamente dal maschio» è per la donna «alienante e riconosciutole dall'uomo con indulgenza».¹⁹²

L'indulgenza di cui parla Lonzi serpeggia capziosamente nella critica dell'epoca. La correlazione viziata tra arte prodotta dalle donne e gli stereotipi di genere, induce spesso a inquadrare la prima in accordo o in contrapposizione al concetto di femminilità dell'epoca. Questa tendenza si riscontra soprattutto nelle correnti di nuova figurazione, che si prestano con facilità a mantener saldi i dualismi donna/dilettantismo e donna/stile femminile. Ad esempio, in occasione della mostra d'esordio di Elisabetta Gut nel 1956, Felice Casorati scrive:

Un amico mi annuncia la visita della pittrice Elisabetta Gut, e mi prega di guardare i suoi lavori. Un'altra donna che dipinge... io non sono contrario alle donne che dipingono... anzi qualche tempo fa, a proposito della mostra di una mia valorosa allieva dichiaravo la mia simpatia, la mia fiducia nella pittura delle donne (com'è provinciale e meschino – dicevo - il preconconcetto di molti artisti italiani, soprattutto dei mediocri, contro le donne che dipingono),

¹⁹¹ J. Travers, *Dieci donne anticonformiste*, Laterza, Bari 1968, p. 119.

¹⁹² Rivolta Femminile, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, 1970, ripr. in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Et al., Milano 2010, p. 50.

che con la loro sensibilità, con il loro entusiasmo e non di rado con la loro abilità possono essere preziose divulgatrici di cultura, di gusto e di civiltà¹⁹³

Pur condannando il pregiudizio di molti colleghi, Casorati non nasconde il sentimento di sorpresa di fronte al lavoro di Elisabetta Gut; anzi considera questa reazione l'*incipit* migliore per introdurre la pittrice al grande pubblico, riscattandola dalla schiera delle dilettanti. Si sofferma poi sulle peculiarità stilistiche cosiddette femminili, capaci di apportare, secondo le convenzioni dell'epoca, sensibilità, entusiasmo e talvolta abilità al dibattito artistico.

Molto spesso, il profilo delle artiste è codificato solo per analogia o contrasto ai modelli imposti, quale identità speculare al maschile e espressione dell'alterità. Emblematico è il caso di Giosetta Fioroni, la cui opera ha catalizzato meglio di altre le idiosincrasie della critica maschile. Scrive Vedova nel testo di presentazione alla prima personale:

Per questo quando ti sono venuto a trovare nel tuo semplice, "antifemminile" studio, ho guardato con simpatia al tuo lavoro: per aver trovato degli equivalenti interiori, per aver riscontrato la volontà di stampare nel quotidiano lavoro, registrazione della tua indecisione, del tuo "non sapere". Moralità questa che nel bel mezzo di quella tanto oltranzistica "sicurezza" simile alla incosciente misura del quotidiano dataci dalla televisione e dai rotocalchi.¹⁹⁴

«Antifemminile» è un termine che ricorre frequentemente nelle presentazioni delle artiste dell'epoca, quasi a marcare la distanza tanto dal dilettantismo, quanto dalla serie di connotazioni negative tradizionalmente attribuite alle donne: debolezza, superficialità, isteria. Tuttavia, se per Vedova l'«antifemminilità» dello studio di Fioroni ne attesta la professionalità, viceversa per la critica le opere della giovane artista sono generalmente la perfetta trasposizione della femminilità contemporanea. Scrive nel 1965 Goffredo Parise:

I soggetti di Giosetta Fioroni sono tutte donne, e donne giovani. E, va detto subito, la sua è una pittura dei soggetti femminili o, per meglio dire, dell'essenza femminile. I quadri

¹⁹³ F. Casorati, presentazione di Elisabetta Gut, brochure, Milano, Galleria d'arte Cairola, 26 ottobre - 8 novembre 1956.

¹⁹⁴ E. Vedova, presentazione di Giosetta Fioroni, Galleria Montenapoleone 1957, Milano 1957.

rappresentano momenti, istanti, rapidissimi segmenti di tempo e di movimenti: si pensi alle istantanee di ragazze, scattate apparentemente a caso che tuttavia assommano, concentrano e restituiscono, per mezzo di un solo atteggiamento della mano, o la formazione e la direzione di uno sguardo, tutte insieme le componenti e dunque l'essenza di un carattere.

Che il carattere dei soggetti e dunque dei quadri di Giosetta Fioroni sia autobiografico, appare con evidenza dal fatto che tutte le opere esposte possiedono una costante lo smalto d'argento che, ad eccezione di un quadro, è la sola materia impiegata, costituisce un'altra costante parallela a quella già indicata. E mostra la necessità e il grande pudore dell'artista nel vedere e toccare la realtà; di sfuggita, per accenni, rapidissimi istinti.¹⁹⁵

L'insistenza sul senso di leggerezza, pudicizia, istintività e sentimentalismo ricalca le prerogative dello stile femminile tradizionalmente inteso. Significati simili si ritrovano, in modo in parte velato, nella critica ai lavori di Simona Weller e Lucia Marcucci, come pure in quella relativa alle artiste internazionali coeve.¹⁹⁶ Tra l'altro, in questo gioco d'attribuzioni lo slittamento semantico dal piano espressivo a quello identitario è piuttosto rapido. Sempre in riferimento a Fioroni, scrive nel 1967 Raffaele La Capria:

A volte penso che Giosetta giri attorno al suo traslucido, esorbitante, fuggevole, embrionale, perituro, fragile, ipnotico, negativo, come una farfallina intorno alla fiamma di una candela, lei per prima esposta alla seduzione-distruzione che vorrebbe esorcizzare. Cerca di difendersene raggelando con eleganza il suo naturale sentimentalismo che la porta alla memoria e al sogno, ma finisce per soggiacervi e darcene un'incenerita testimonianza¹⁹⁷

Nel suo lirismo, questa descrizione attinge al repertorio ambiguo e controverso di significati inerenti l'idea di femminilità dell'epoca, sulla quale l'immagine dell'artista si fonda.

Cionondimeno, va sottolineato che gli effetti della critica sessista risultano limitati e complessivamente di scarso impatto sulle artiste considerate. A favorire lo scollamento simbolico dallo stereotipo della «pittrice» agisce indirettamente la metamorfosi in atto nel campo dell'arte, le cui correnti si affrancano dalla tradizione, aprendosi a nuove

¹⁹⁵ G. Parise, *Roma Pop Art*, «Corriere d'Informazione», 5-6 febbraio, Milano 1965.

¹⁹⁶ Basti pensare all'interpretazione critica relativa alle opere di O'Keeffe, Helen Frankenthaler, Alice Neel; cfr. E. G. Landau, *Tough Choices: Becoming a women artist, 1900-1970*, in R. Rosen; C. Brawer, *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970-'85*, pp. 27-42.

¹⁹⁷ R. La Capria, in Giosetta Fioroni, brochure della mostra, Milano, Galleria Naviglio, 22 marzo - 4 aprile 1967, ripr. su G. Celant, *Giosetta Fioroni*, Skira, Milano 2009, p. 154.

sperimentazioni e al processo di smaterializzazione. Tuttavia neanche nelle correnti meno vincolate dalla tradizione mancano stoccate ironiche contro le donne. Basti pensare all'articolo *Anche le donne bucano i quadri* di Monteverdi volto a demolire la ricerca che Dadamaino intraprende sulla scia dei tagli di Fontana.¹⁹⁸

Ma in generale, la critica prende atto del mutamento che riguarda l'identità sociale dell'artista: una figura che riacquista poliedricità, operando allo stesso tempo su più livelli – espressivo e teorico - e in più ambiti espressivi. In questo senso, le neoavanguardiste volgono a proprio vantaggio il contrasto tra la versatilità di tale immagine e la rigidità dei modelli femminili coevi. Ad esempio Nanda Vigo e Marina Apollonio nascono come architetture o *designer*: sono dunque professioniste prestate all'arte, attive in poetiche multidisciplinari e difficilmente ascrivibili a una cornice di genere di matrice convenzionale. Anche per la maggior parte di quelle che seguono un binario tradizionale, l'impegno artistico si affianca, come già detto, a un impiego professionale conforme alle loro competenze o di tutt'altro tipo. Molte lavorano come scenografe, costumiste, grafiche, stiliste, altre insegnano in istituti superiori e scuole medie.¹⁹⁹

In aggiunta, ad aggirare l'approccio sessista di certa critica gioca la scelta delle artiste di lavorare in campi espressivi nuovi, estranei da classificazioni di genere. Molte tra queste si adoperano nell'ambito dell'arte cinetico-visuale, della poesia visiva, dell'architettura e del *design*. Come si vedrà in seguito, la predilezione per strumenti innovativi, l'abile utilizzo di attrezzi di pertinenza maschile e la contiguità espressiva con le opere dei colleghi scompaginano i tradizionali criteri di giudizio critico. Ciò è di certo il risultato di una propensione naturale, ovviamente influenzata dal gusto del periodo. Tuttavia, non è da escludere che tale decisione sia stata consapevolmente o inconsapevolmente dettata anche dalla volontà di allontanarsi il più possibile dalla produzione convenzionale delle pittrici. Come sostiene Weller: «il traguardo più importante per queste donne coincide con il dimostrare che le proprie opere non sono e non sembrano opere di una donna».²⁰⁰

¹⁹⁸ Mont. (Monteverdi), *Anche le donne 'bucano' i quadri*, in «Corriere Lombardo», 31 dicembre 1959 - 1 gennaio 1960, Milano.

¹⁹⁹ È il caso di E. Gut, L. Marcucci, S. Weller, K. La Rocca, C. Ricciardi, G. Varisco; v: 2.4 *Sotto la maschera* nella prima parte della tesi.

²⁰⁰ S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, in G. Statera (a c. di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, cit., p. 203.

3.1.3. *Il complesso di Michelangelo*

Riconoscere e circoscrivere l'effetto degli stereotipi di genere dietro le scelte artistiche non è mai semplice, perché ogni indagine tocca necessariamente la vita privata delle artiste e deve quindi fare i conti con l'incapacità o la riluttanza delle stesse a rievocare in maniera lucida e imparziale il periodo storico in questione.

Tuttavia, già il dibattito neofemminista ha tentato di chiarire alcune tendenze comportamentali frequenti tra le artiste fino agli anni Settanta.²⁰¹ La volontà di accreditarsi davanti al mondo maschile, l'indifferenza per le colleghe e la perenne preoccupazione di schivare gli stereotipi rivelano un diffuso complesso d'inferiorità, che si manifesta più o meno apertamente nel contraddittorio atteggiamento delle artiste verso il mercato e nell'autosvalutazione del proprio lavoro.

L'uscita dal sottobosco del dilettantismo obbliga le artiste ad allontanarsi dal prototipo della «pittrice»; una mossa che spesso complica il processo di affermazione pubblica pregiudica purtroppo l'autostima di chi la compie. Il desiderio di essere assimilate ai colleghi uomini – si torna a ripetere – spinge molte donne ad adottare schemi comportamentali maschili. Questa scelta non si limita al perseguire uno stile di vita più individualista e carrierista, ma si riverbera anche sul piano linguistico. Se c'è un dato che più di altri accomuna le dichiarazioni delle neoavanguardiste è il rifiuto dell'etichetta di «donna artista» o di «pittrice». La reticenza a declinare secondo il genere la loro professione è sintomatica di una volontà di autonarrazione che va di solito oltre la percezione di sé all'interno dell'ordine simbolico maschile/neutrale. Già Carla Accardi è di questo avviso:

Ero certa di voler fare qualcosa di diverso da quello che facevano le “donne artiste”. Per me queste ultime erano soprattutto delle pittrici, delle signore che si dilettevano. Mi volevo

²⁰¹ Per un approfondimento su questo argomento si veda: S. de Beauvoir, *La donna e la creatività*, cit.; S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit.; S. Weller, *La donna italiana e la creatività*, in G. Statera, (a c. di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, cit.; A. M. Boetti Sauzeau, *Arte femminista e arte femminile*, in *Lessico Politico delle Donne*, cit.; E. Emmy, *Donna, arte, marxismo: con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività*, Bulzoni, Roma 1977.

allontanare il più possibile da quella immagine. Mi facevo chiamare artista e non pittrice²⁰²

Infatti, se da un lato la rivendicazione del titolo di «artista» o più spesso di «pittore» sancisce il distacco formale dal *cliché* della pittrice, dall'altro rivela la sostanziale adesione ai presupposti della cultura sessista da cui vorrebbe emanciparsi. In tal modo, le neoavanguardiste ricadono senza volerlo nel dominio della cultura patriarcale, compromettendo la già scarsa credibilità di cui godono nel campo dell'arte.

D'altra parte, come sottolinea Griselda Pollock, il genere si definisce quale «risultato del processo culturale di definizione dell'identità sociale, che colloca gli individui, a seconda del loro sesso, in una posizione asimmetrica rispetto al linguaggio, al potere sociale ed economico e ai significati».²⁰³ Un'asimmetria percepita in modo disomogeneo dalle artiste. La gran parte afferma infatti di non essersi mai sentita da meno dei colleghi. Ad esempio, Lucia Marcucci sostiene:

Ho avuto sempre un carattere forte, mai preda di debolezze. Certo, ho anch'io alti e bassi e le mie malinconie, ma non mi sono mai sentita inferiore a nessuno. Eppure nel contesto lavorativo avverto ancora oggi delle discriminazioni: a parità di successo, la donna è sempre inferiore agli uomini.²⁰⁴

Tuttavia, specialmente chi ha alle spalle un percorso di militanza femminista, ammette apertamente di aver subito delle discriminazioni. Così parla Cloti Ricciardi dei suoi compagni di strada:

L'idea di competere con una femmina li insultava, poiché si sentivano superiori. Il pensiero di confrontarti con loro in merito al tuo lavoro era oltraggioso²⁰⁵

Per aggirare lo scetticismo con cui è accolto il lavoro artistico delle donne, alcune fanno ricorso al travestimento del *nom de plume* asessuato o maschile. Questo agisce quale dis-identificatore — nel senso indicato da Goffman — per ridurre il pregiudizio e lo svantaggio sociale dell'essere donna. Ad esempio, Simona Weller firma i suoi primi

²⁰² G. Politi, *Carla Accardi, la forza del segno*, Flash Art, XXXVII, 245, aprile – maggio 2004, p. 95.

²⁰³ G. Pollock, *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*, cit., p. 56.

²⁰⁴ L. Marcucci, intervista rilasciata all'autrice in data 2/12/2012 (v. apparati).

²⁰⁵ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/ 2014 (v. apparati).

quadri con la “V.” in rimando al cognome del marito Roberto Veller Fornasa; Eduarda Emilia Maino esordisce nell’ambiente milanese con il nome Dada (diminutivo di Eduarda) e dal 1961 è conosciuta come Dadamaino a seguito di un errore di stampa sulla *brochure* della mostra itinerante dedicata agli artisti di Zero e Nul e al Nuovo Realismo internazionale.²⁰⁶ A questi si possono aggiungere gli esempi di Marisa Merz, che usa il cognome del marito, e quello di Bianca Menna che esordisce nel 1970 con lo pseudonimo maschile di Tomaso Binga, adottato proprio per demistificare il potere di cui godono gli uomini nel campo dell’arte. Una strategia diffusa anche a livello internazionale: si pensi solo all’artista belga Evelyne Devaux (1935-1972), debuttante come attrice di teatro e televisione, che decide di mutare il suo nome in Evelyne Axell nel 1956; e di ridurlo in seguito ad Axell, per contrastare le resistenze delle gallerie verso le esordienti; e all’artista austriaca Valie Export (n. 1940), al secolo Waltraud Lehner che nel 1967 abbandona il proprio nome da nubile e quello da sposata per adottare lo pseudonimo ispirato alla marca di sigarette Smart Export.²⁰⁷

Per riflettere sul diverso grado di coscienza con cui uomini e donne si relazionano in questo periodo, è utile considerare che già negli anni Venti, Duchamp assume l’identità femminile di Rose Sélavy, con il medesimo intento di mettere in discussione la nozione di genio creatore.²⁰⁸ Il ricorso a un’identità fittizia, culturalmente ritenuta inferiore a quella maschile, sottende il distacco in termini di autoconsapevolezza rispetto allo stratagemma ottocentesco ancora adottato quarant’anni dopo da alcune neoavanguardiste.

La scarsa autostima porta alcune tra le artiste ad assumere anche atteggiamenti autolesionisti: si mostrano approssimative nella presentazione del proprio lavoro, rivelano in questo periodo uno scarso spirito di competitività rispetto ai colleghi e tendono a vivere in modo contraddittorio la notorietà acquisita nel mondo dell’arte.²⁰⁹ Tale aspetto è ben evidenziato ne *Il complesso di Michelangelo* del 1976, testo di

²⁰⁶ Cfr. *Mikro Zero/Nul – Mikro Nieuw Realisme*, cat., Rotterdam, Galerie Delta, 7-9 agosto 1961; Jeugdfestival, Velp, 24-29 agosto 1961, Galerie Amstel 47, Amsterdam, 31 agosto -19 settembre 1961.

²⁰⁷ Cfr. J. Antoine, *Stages in a Life Cut Short. Biography of Evelyne Axell*, in *Evelyne Axell: from pop art to paradise*, cat., Namur e Jambes, Musée Felicien Rops, 2004, Namur e Somogy, Parigi 2004, p. 10. A. Husslein-Arco; S. Rolling; A. Nollert (a c. di), *Valie Export: Zeit und Gegenzeit*, cat., Vienna, Belvedere e Linz, Lentos Kunstmuseum, 16 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011, Bolzano, Museion, 19 febbraio - 1 maggio 2011, König, Köln 2010; trad. it., *Valie Export: tempo e controtempo*, Museion, Bolzano 2010.

²⁰⁸ Secondo la rilettura proposta da Zapperi, il travestimento di Duchamp può essere interpretato come un dei primi tentativi di decostruzione del genere. V: G. Zapperi, *L’artista è una donna: la modernità di Marcel Duchamp*, Ombre corte, Verona 2014.

²⁰⁹ Cfr. M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, cit., p. 157.

Simona Weller con introduzione di Cesare Vivaldi, dove il contributo italiano femminile alle correnti del XX secolo ottiene un suo primo riconoscimento. L'autrice lamenta il dilagare di una certa superficialità e vaghezza nel momento in cui le donne sono chiamate a documentare il proprio lavoro.²¹⁰ Tra monito e denuncia, questa accusa è funzionale a giustificare gli esiti lacunosi e parziali di un'analisi autocritica condotta in chiaro stile femminista, in controtendenza ai tradizionali metodi selettivi e dove le stesse artiste sono chiamate in prima persona a un atto di auto-riconoscimento.

In aggiunta, come nella prima metà del Novecento, molte artiste mantengono nei confronti del proprio lavoro un atteggiamento ambiguo, trascurandolo o relegandolo nella sfera privata, o preferendo ad esso altre forme d'impegno.²¹¹ Senza contare che la fatica all'autopromozione «finisce per colludere, in questo modo, con un'effettiva tendenza a rendere le artiste invisibili».²¹² È complicato riportare esempi concreti in tal senso, perché nella maggior parte dei casi gli atteggiamenti descritti da Bentivoglio appartengono alla sfera del non-detto o si esplicitano nella scarsa disponibilità alla ricostruzione puntuale del proprio vissuto. Al contrario, le artiste della generazione precedente si sono spesso espresse con più franchezza in merito all'ambiguità del proprio comportamento. Ad esempio, Marisa Merz si distacca sin dall'inizio dalla competitività del sistema artistico e dalle pressioni del mercato. Questo prendere le distanze è spiegato da lei stessa quando scrive «A me non interessa né il potere né la carriera, m'interessano soltanto io e il mondo. Posso fare poco, pochissimo».²¹³

Per Simona Weller, tutti questi fattori rappresentano le diverse facce del «complesso di Michelangelo»,²¹⁴ ovvero del senso d'inferiorità che normalmente attanaglia le artiste; un complesso derivante in primo luogo dalla mancanza di una genealogia femminile. Per l'opinione comune, l'assenza di un corrispettivo donna del Maestro, il genio artistico per antonomasia, è la dimostrazione lampante dell'incapacità delle donne di raggiungere livelli di eccellenza nelle arti. Pochi anni prima che Linda Nochlin

²¹⁰ Weller fa direttamente o indirettamente riferimento anche a Grisi, Apollonio, Vigo, Fioroni coinvolte tra le altre nel suo studio.

²¹¹ Questo atteggiamento è in linea con quanto evidenziato da Pancotto in relazione alle artiste della prima metà del Novecento. Cfr. P. P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, cit., p. 11.

²¹² Cfr. M. Bentivoglio, *Post-scriptum*, in A. M. Baraldi (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cat., cit., p. 4.

²¹³ M. Merz, *Come una dichiarazione*, in «Bit», II, marzo-aprile 1968, p. 29, poi in R. Flood; F. Morris (a c. di), *Zero to infinity: arte povera 1962-1972*, cat., Londra, Minneapolis, Los Angeles e Washington 2001-2003, Walker Art Center, Minneapolis; Tate Modern, London 2001, p. 262.

²¹⁴ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 12.

cominci a decostruire tale visione, sondando le vere ragioni ideologiche a monte dell'assenza di grandi artiste nel mondo dell'arte,²¹⁵ le neoavanguardiste cercano di farsi strada superando pragmaticamente il disagio derivante dall'assenza di riferimenti culturali del proprio sesso e dalle barriere simboliche e pratiche del campo dell'arte.

3.2 Artiste e gruppi di neoavanguardia

Le neoavanguardiste esordiscono a partire dagli anni Cinquanta in uno scenario contrassegnato da poetiche plurali e di rottura. Mentre la maggior parte delle colleghe della prima metà del XX secolo persegue un linguaggio svincolato da qualsivoglia programmazione estetica e intellettuale,²¹⁶ le neoavanguardiste viaggiano nel solco delle correnti coeve. Attive nel superamento dell'informale, le ricerche di quest'ultime spaziano dall'arte ghestaltica alla neofigurazione per poi attraversare le principali tendenze degli anni Sessanta - Body art, Land art, Arte povera, *performance*.

Questo cambio di rotta si sostanzia nell'emergere di un nuovo profilo di donna artista, complici i mutamenti della condizione femminile e le trasformazioni strutturali in atto nel campo dell'arte, a partire dal secondo dopoguerra. Capofila ideale di tale cambiamento è Carla Accardi, cofondatrice nel 1947 del gruppo Forma 1, firmataria del manifesto e fin da subito in prima linea nel dibattito teorico che distingue la fine degli anni Quaranta.²¹⁷ Proveniente da una famiglia alto-borghese imparentata con l'aristocrazia, comunista militante e compagna di Sanfilippo, Accardi è l'unica donna in un consesso interamente maschile a guadagnarsi un posto stabile e una crescente credibilità nel circuito espositivo nazionale. Il suo percorso artistico resta per più ragioni un *unicum*, se solo lo si confronta con altre artiste della sua generazione –

²¹⁵ V: L. Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, in V. Gornick e B. K. Moran (a c. di) *Woman in a sexist society*, cit.

²¹⁶ V: P. P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, cit. e L. Iamurri; S. Spinazzè (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit.

²¹⁷ In fase d'esordio, il percorso di Carla Accardi si staglia su un quadro storico particolarmente favorevole per le donne: la partecipazione alla Resistenza, il suffragio universale (1947) e l'ingresso nella vita politica sono i tratti più significativi di una stagione fulgida per quanto breve segnata dalle conquiste postbelliche e antecedente alla controrivoluzione femminile. V: G. Celant, *Carla Accardi*, Edizioni Charta, Milano 1999. Sul panorama artistico italiano del secondo dopoguerra e sulla storia del Gruppo Forma 1 si veda: E. Cristallini (a c. di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952*, Lithos, Roma 1999; S. Lux, E. Cristallini; A. Greco, *Forma 1 e i suoi artisti*, Gangemi Editore, Roma 2000.

Mirella Bentivoglio, Lia Drei, Marisa Merz - che esordiscono o ottengono visibilità solo un decennio più tardi e a un'età già avanzata.

Per certi versi, l'esperienza di Accardi dissoda il terreno alle neoavanguardiste italiane. Tra quelle considerate, solo Simona Weller, Laura Grisi e Elisabetta Gut perseguono un percorso solitario; scelta riconducibile a ragioni personali, più che a specifici orientamenti poetici.²¹⁸ Tutte le altre debuttano all'interno di gruppi o di movimenti internazionali. Qualche esempio: Grazia Varisco si fa strada nel Gruppo T, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca fanno parte del Gruppo 70, Lucia Di Luciano del Gruppo 63 e poco dopo, di Operativo "r"; Marina Apollonio è in contatto con Gruppo N di Padova, Dadamaino e Nanda Vigo lavorano alla costituzione del Gruppo Punto Uno; infine Giosetta Fioroni e Cloti Ricciardi gravitano a diverso titolo attorno alla Scuola di Piazza del Popolo.

Partendo dal caso di Lucia Di Luciano, Simonetta Lux allarga la riflessione al panorama neoavanguardistico degli anni Cinquanta e Sessanta affermando: «le donne nei gruppi e nelle poetiche ad esse connesse hanno avuto una peculiarità che sarebbe interessante esplorare».²¹⁹ Proprio in questa direzione, il capitolo si sofferma sui presupposti storico-sociali che rendono possibile la diffusa partecipazione di donne ai collettivi di neoavanguardia, sulle modalità e le tempistiche di riconoscimento e sugli effetti espressivi di questo *iter* d'affermazione. Di sicuro, l'esperienza professionale di gruppo è coerente con lo scenario europeo del secondo dopoguerra, caratterizzato da un vasto numero di collettivi artistici che gettano le basi per il superamento dell'informale.²²⁰ In tale orizzonte, molti artisti tendono ad aggregarsi spontaneamente per rafforzare l'identità del proprio lavoro e contrastare le resistenze del *mainstream*; altri invece sono raccolti sotto una denominazione comune imposta dalla critica allo scopo d'inquadrare personalità vagamente unite per intenti e affinità stilistiche sotto un profilo identificativo.

²¹⁸ I lunghi soggiorni all'estero per le prime due e l'attraversamento di una fase di transizione espressiva per le altre non consentono l'adesione volontaria o indiretta a movimenti o gruppi emergenti.

²¹⁹ Oltre a Lucia Di Luciano, la critica fa riferimento a Lia Drei, Paola Levi Montalcini, Dadamaino, Grazia Varisco e Nanda Vigo. S. Lux, *Una lettera manifesto*, in S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, cit., p. 25.

²²⁰ Tra questi: il gruppo spagnolo Equipo 57, il Gruppo Zero di Düsseldorf, Azimuth, il Gruppo T e il Gruppo Punto di Milano, il Gruppo N di Padova, il Gruppo G.R.A.V. di Parigi, il gruppo MID, il Gruppo Uno di Roma. V: L. Vergine (a c. di), *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, cat., Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983 – 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano 1983; G. Granzotto e M. Margozi (a c. di) *Arte programmata e cinetica: da Munari a Biasi a Colombo e...*, cat., Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 marzo - 27 maggio 2012, Il Cigno Edizioni, Roma 2012.

D'altra parte, il prestigio che i collettivi acquisiscono sul piano concettuale, consentendo alle donne una base stabile e accreditata da cui partire, trascende la sua diffusione territoriale. Questo è piuttosto il risultato di una sottile manovra culturale che permette all'entità-gruppo di travalicare il livello operativo, rivendicando per sé anche un valore ideologico, se non etico.²²¹ Tale slittamento vale soprattutto per gli ambiti di ricerca ghestaltica, quelli che riattualizzano il costruttivismo dell'avanguardia storica, ponendosi idealmente a servizio della società industriale. La loro investitura gioca un ruolo non trascurabile nell'equilibrio del sistema artistico, giacché influenza *in nuce* i processi creativi, le modalità d'interazione tra gli artisti e, di riflesso, l'atteggiamento della critica. In tal senso, cruciale è il passaggio che si consuma nel 1963: in luglio, la Biennale di San Marino, *Oltre l'informale*, fa da consuntivo alle ricerche post-informali che spaziano dall'arte ghestaltica al Nouveau réalisme, dal Neo-dada alla Nuova figurazione. Ai premi elargiti al Gruppo N di Padova, al Gruppo 63, al Gruppo 70 e al Gruppo Uno, fa seguito l'ampio dibattito teorico del Convegno di Verucchio, che avalla le modalità operative dei gruppi cinetico-visuali e di arte programmata. Giulio Carlo Argan, nelle vesti di Presidente di giuria a San Marino e in quelle di Presidente dell'Associazione internazionale Critici d'Arte a Verucchio, è l'autore principale del loro successo. Forte della sua formazione razionalista, Argan preme sulla necessità dell'azione corale come unico superamento dell'informale e della sua angoscia esistenziale. Il che è possibile solo su modelli di lavoro collettivo, come quelli dei gruppi d'arte cinetica e programmata, che si avvalgono dello sviluppo scientifico della civiltà industriale. Nel celebre articolo, *Le ragioni del gruppo*, contrastando le «poetiche del disimpegno» Pop art e Neo-dada, Argan si scaglia contro la protesta del singolo perché alimentata dall'individualismo esasperato e causa di «una vile autoesclusione dalla società».²²² Questa posizione perentoria è contestata sia dagli artisti, ventiquattro dei quali rifiutano l'invito al convegno denunciando l'invasività della critica nei processi creativi,²²³ sia da un'ampia frangia colleghi che prendono le

²²¹ Alcuni aspetti di questa questione sono affrontati in *Le problematiche artistiche di gruppo*, in «Arte oggi», 17, luglio-settembre, Roma 1963.

²²² G. C. Argan, *Le ragioni del gruppo*, «Il Messaggero», 21 settembre 1963, p. 3.

²²³ Gli stessi decidono di disertare il Convegno di Verucchio, protestando con una lettera contro «un costume critico divenuto perentorio al punto da voler intervenire nel vivo dell'arte, nel momento stesso del suo elaborarsi e progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni» ripr. in R. Siligato, *I dibattiti degli anni Sessanta*, in M. Calvesi; R. Siligato, (a c. di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, cat., cit., p. 44; v. AA.VV. (a c. di), *Dodicesimo Convegno*

distanze dal radicalismo di tale interpretazione. Quest'ultimi danno seguito al dibattito su diverse testate giornalistiche, contribuendo ad arricchire l'articolato processo di rinnovo critico che negli anni Sessanta segue di pari passo quello estetico.

Tra gli antagonisti di Argan, si pone Carla Lonzi il cui percorso, come si è detto, getta in questo decennio le basi ideologiche del neofemminismo italiano degli anni Settanta. Portatrice di una visione critica altra, Lonzi interviene all'interno dei maggiori tavoli di confronto e si oppone alla critica quale strumento di potere.²²⁴ Grazie a lei, il *focus* si sposta rapidamente dall'opera all'artista, il quale viene investito d'autorità a dispetto del giudizio del critico. Segna il traguardo di tale approccio metodologico *Autoritratto*²²⁵ del 1969, dove Lonzi registra le testimonianze di 14 artisti - raccolte in diversi momenti e fasi d'affermazione degli stessi - e le ricompone come se si trattasse di un convivio. Nell'ampiezza di questo confronto, demistifica il gioco delle parti, scompagina i ruoli e restituisce un'immagine non filtrata dei protagonisti. A detta di Boccia, l'atteggiamento di Lonzi forza i limiti della critica tradizionale, si appella alla dimensione umana, esperienziale, nel «tentativo di rendere reciproco il riconoscimento, di sperimentare la possibilità che, abbandonata la posizione del critico e dello spettatore, l'altro sia dall'artista riconosciuto nell'autenticità del suo *diverso* apporto creativo».²²⁶ Vista la svolta femminista che si consuma nei mesi a seguire, è facile cogliere in questa differente maniera di porsi rispetto all'altro, la volontà di essere riconosciuta e legittimata anche nella sua alterità di donna.²²⁷ Il tutto avviene sullo sfondo di un perpetuo avvicinarsi di correnti artistiche, i cui interpreti – a detta di Danto – hanno «un forte senso del limite, animato di volta in volta da un concetto

internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, Rimini, Verucchio, Riccione, 1963, Gattei, Rimini 1963 e A. Trimarco; F. Menna, *Arte e critica d'arte in Italia, 1960-1980*, La città del sole, Napoli 2008.

²²⁴ Per un'analisi sul contributo di Carla Lonzi al dibattito critico del periodo, v: L. Conte, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in L. Conte; V. Fiorino e V. Martini, (a c. di), *Carla Lonzi. La duplice radicalità*, cit., pp. 87-109.

²²⁵ C. Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (1969), a cura di L. Iamurri, Et al./Edizioni, Milano 2010.

²²⁶ M. L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 58.

²²⁷ Nel passaggio di Carla Lonzi dalla critica militante alla militanza femminista, gli studi concordano ormai nel considerare *Autoritratto* l'acme della ricerca di una nuova pratica critica, ma anche la presa di coscienza del fallimento nel rapporto egualitario ricercato con l'artista. Evidentemente, tale fallimento è sintomatico di una sconfitta ben più ampia, che attiene alla possibilità di libera espressione e di mutuo riconoscimento dell'alterità di genere. Cfr. L. Iamurri, *Prefazione*, in C. Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, cit., pp. VII – XV; L. Conte; V. Fiorino e V. Martini, (a c. di), *Carla Lonzi. La duplice radicalità*, cit.

filosofico dell'arte»²²⁸, e la progressiva erosione di tali limiti apre allo scenario attuale. In aggiunta, il processo di democratizzazione dei linguaggi artistici, pur non rinunciando a un valore di matrice occidentale dominante, esige dagli anni Cinquanta una maggiore tolleranza reciproca verso le diverse manifestazioni dell'esistere. Per Celant, la tolleranza, valore di per sé monovalente cede a sua volta il passo al dialogo, una forma d'interazione sensibile e rispettosa dell'alterità.²²⁹

Nel complesso, dunque, tanto la fisionomia dei gruppi emergenti quanto il rinnovamento teorico in atto consentono alle donne, che difficilmente avrebbero avuto successo altrimenti, di prendere parte attiva nel campo dell'arte occupando anche ruoli di primo piano. In alcuni gruppi di neoavanguardia, le artiste spiccano sin da subito quali cofondatrici, firmatarie di manifesti e teoriche, in altri subentrano in *équipe* già strutturate, guadagnando non di rado posizioni di rilievo. Se tutti i gruppi di neoavanguardia sono grossomodo assimilabili sotto il profilo organizzativo, il prestigio e la libertà di manovra delle donne che ne fanno parte sono condizionati dalla natura dei legami interpersonali tessuti coi colleghi, ma anche dal contesto geografico e poetico in cui lavorano. Le singole esperienze corali compongono infatti un mosaico complesso, ancora in parte lacunoso e non immune da discriminazioni sessuali.

Gruppo T

Il Gruppo T nasce a Milano nel 1959 per opera di Davide Boriani, Gabriele Devecchi, (Grazia Varisco), Giovanni Anceschi e Gianni Colombo.

I primi tre sono stati compagni di banco al liceo, mentre Colombo si unisce a loro solo dopo la maturità. Insieme frequentano le lezioni di Funi all'Accademia di Belle Arti di Brera, abbandonata ben presto da Devecchi, mentre Anceschi partecipa solo saltuariamente alle riunioni del gruppo.²³⁰ Durante i loro incontri ragionano sul concetto

²²⁸ A. Danto, *After The End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, The National Gallery of Art, Washington 1997; trad. it., *Dopo la fine dell'arte: l'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 2008, p. 14.

²²⁹ Cfr. G. Celant, *Arte povera, storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 27.

²³⁰ G. M. Accame, *Grazia Varisco, l'apertura sull'inatteso*, in Id., *La forma plurale: opere e artisti in Italia, 1947-2000*, Charta, Milano 2010, pp. 267-279.

del tempo inteso quale nuova variabile del divenire, come teorizzato poi nel manifesto dell'ottobre 1959:

da ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO - TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione.²³¹

Firmata da Anceschi, Boriani, Colombo e Devecchi, la dichiarazione d'intenti precede di poco la prima mostra del gruppo, tenutasi a Milano presso la Galleria Pater nel gennaio 1960. Intitolata, secondo il suggerimento del pittore Enrico Bordini *Miriorama 1* - dal greco 'mille immagini' o 'immagine infinita' - si tratta più propriamente di una manifestazione in cui i quattro artisti affiancano i propri «esperimenti» alle opere di Baj, Munari, Manzoni e Tinguely. Successivamente, la stessa galleria ospita quattro personali – in ordine, Boriani, Devecchi, Colombo e Anceschi – incentrate sul lavoro dei singoli membri e a cui viene dato il titolo di *Miriorama* seguito da numerazione progressiva. Nel marzo del 1960, chiude il ciclo di esposizioni alla Galleria Pater una mostra consuntivo sul gruppo, dove sono incluse anche le *Tavole Magnetiche* di Grazia Varisco.²³²

Pur collaborando attivamente e fin da subito nel gruppo, Varisco non compare tra i firmatari del manifesto, è esclusa dalla prima collettiva e non figura nel documento riassuntivo redatto su richiesta da Schwarz nei mesi (gennaio e febbraio) che precedono la sua affiliazione; documento poi stampato da Antonio Maschera in forma di manifesto su carta gialla dopo la mostra *Miriorama 7*.²³³ A questa data (marzo 1960) l'ingresso di Varisco nel collettivo è dunque testimoniato solo dalla presenza delle sue opere, giacché per l'occasione non viene stilato alcun documento specifico.

Di fatto, quello di Varisco più che un invito ufficiale si attesta come il riconoscimento di una cooperazione già consolidata, ma fino a quel momento rimasta in sordina. Stando alla testimonianza dell'artista, le motivazioni di questa scelta vanno

²³¹ Gruppo T, *Dichiarazione Miriorama 1*, (15 ottobre 1959), ripr. in A. Pasotti; F. Padovani (a c. di), *Gruppo T: Miriorama, le opere, i documenti*, cat., Bologna, Galleria P240, 15 maggio - 26 settembre 2010, P240, Bologna 2010, p. 27.

²³² Cfr. A. Vettese, *Gruppo T*, in Ead., *Milano et mitologia: i poli della ricerca visiva (1958-1964)*, Centro culturale d'arte Bellora, Milano 1989, pp. 64-71.

²³³ A. Pasotti; F. Padovani (a c. di), *Gruppo T: Miriorama, le opere, i documenti*, cat., cit., p. 38.

ricercate nell'impatto negativo che la presenza di una donna avrebbe avuto nella critica quanto nel pubblico. A ciò si aggiunge la minore libertà di manovra consentita a una ragazza ventenne dallo stile di vita piuttosto conformista; racconta infatti «...io, donna, non particolarmente spregiudicata, né trasgressiva ho tempi un po' diversi dai loro che usano con disinvoltura anche orari notturni».²³⁴ Perciò, conscia dello scarso prestigio di cui godono le artiste e frenata da difficoltà pratiche, Varisco si accontenta, sulle prime, di aderire al collettivo ufficiosamente.²³⁵ Solo con il passare dei mesi e la crescente visibilità del gruppo, l'artista comprende i risvolti negativi dell'adeguamento alla linea strategica dei suoi compagni e chiede espressamente di essere riconosciuta quale membro:

Il gruppo si definisce ma il manifesto mi esclude dalla firma e dalla partecipazione a Miriorama 1, alla Galleria Pater, che dura tre giorni. Io mi rammarico dell'esclusione. Perché io no? e loro ammettono «...già perché lei no?! Del resto altri gruppi, anche storici, hanno contato su presenze femminili». Quasi per giustificare una debolezza²³⁶

La sua volontà di autoaffermazione trova, in ultimo, riscontro positivo e l'artista riesce ad imporre la sua presenza alla mostra *Miriorama 6*. Nonostante l'apprezzamento personale dei colleghi, la sua (re)inclusione nel gruppo T deve essere, ad ogni modo, giustificata da precedenti storici di rilievo.

Da questo momento al 1964, Varisco prende parte alle collettive organizzate a Genova, Milano, Tokyo, Roma, Padova Venezia, Ulm e ad altre occasioni espositive nazionali e internazionali; negli stessi anni lavora inoltre come grafica pubblicitaria alla Rinascente di Milano.²³⁷ In tale segmento temporale, la sua poetica matura tosto incanalandosi lungo binari espressivi plurali. Dalle *Tavole Magnetiche*, opere in cui lo spettatore può modificare la geometria di elementi mobili, passa agli *Schemi luminosi variabili* (1962) dove la continua alternanza di luce e oscurità sottopone a costante verifica la capacità di reazione del pubblico.

²³⁴ F. Sardella, *La stagione dei gruppi, intervista a Grazia Varisco*, su «Arte e Critica», 39, ottobre 2004, p. 46.

²³⁵ Conversazione privata con Grazia Varisco in data 4/12/2013.

²³⁶ F. Sardella, *La stagione dei gruppi, intervista a Grazia Varisco*, cit., p. 46.

²³⁷ L'artista ha dichiarato che nei sette anni di grafica pubblicitaria, è riuscita a conciliare l'impegno lavorativo con l'esperienza del Gruppo T, passando la mattinata alla Rinascente e incontrando quasi quotidianamente i suoi compagni. Conversazione privata con Grazia Varisco in data 4/12/2013.

Come sottolinea Accame, la poetica di Varisco coniuga recettività e approfondimento delle ricerche cinetico-visuali a un linguaggio distintivo e singolare: legato al gioco, all'infanzia, alla manualità, al contrasto tra caso e programmazione.²³⁸ Tale connubio le consente di aderire alla linea programmatica del Gruppo T pur preservando una marcata impronta individualistica. Una tendenza che va ad accentuarsi con il passare del tempo, complici i cambiamenti nella vita personale: con il matrimonio e la nascita dei due figli, diventa più complicato per l'artista coniugare il lavoro d'*équipe* con gli impegni familiari. Durante la maternità e i primi anni di vita dei bambini, Varisco vive ritirata e il legame coi colleghi va inevitabilmente allentandosi.²³⁹ Intorno al 1965, il venir meno dello scambio interpersonale iniziale induce l'artista a considerare conclusa la sua esperienza nel gruppo dopo soli cinque anni, mentre Boriani, Devecchi e Anceschi continuano a lavorare insieme per diverso tempo ancora.²⁴⁰

Gruppo Punto

Nell'agosto del 1961, Nanda Vigo, Dadamaino, Antonio Calderara, Kengiro Azuma, Hsiao Chin e Li Yuan-Chia firmano a Milano la dichiarazione d'intenti del Gruppo Punto.²⁴¹ Il collettivo si ispira alle teorie spazialiste di Fontana, il quale viene personalmente coinvolto nella redazione del manifesto in quattro punti, poi annesso al Manifesto Blanco e ai manifesti dello spazialismo. I suoi membri s'impongono di abbandonare ogni sentimentalismo di ascendenza ancora informale e di rinunciare a ogni ricordo legato alla retorica della pittura, giacché è nella condizione finita dell'uomo-artista che vanno individuate le proprie necessità.

Il gruppo Punto opera dal 1961 al 1966 esponendo in varie occasioni con formazioni differenti, dove all'altalenante presenza dei suoi fondatori fa da contrappeso, di volta in

²³⁸ G. M. Accame, *Grazia Varisco: 1958/2000*, cit., p. 58; alcuni aspetti della produzione dell'artista saranno affrontati nel paragrafo 2.4 *Ordine e casualità* della seconda parte della tesi.

²³⁹ Nel 1964 Varisco sposa Stefano Maiorana, sul finire dell'anno nasce Diego e tre anni dopo Cecilia.

²⁴⁰ Per quanto non esista un atto di scioglimento del gruppo, l'ultimo momento di unità d'intenti tra i suoi membri si registra alla mostra *Miriorama 14* nel 1965.

²⁴¹ Manifesto del Gruppo Punto (1961), ripr. in D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cit., p. 16.

volta, la collaborazione di altri gruppi o singoli artisti.²⁴² Non trattandosi di un'*équipe* chiusa e fissa, è complicato tentare un'analisi di genere dei rapporti interpersonali che si instaurano al suo interno. Anche la mancanza di una linea programmatica rigida, oltre la volontà di superamento dell'*empasse* informale sull'esempio di Fontana, induce a considerare i suoi membri come una compagine eterogenea, meglio identificata sotto un'etichetta critica distintiva. Sicché, in assenza di una ricostruzione storiografica esaustiva sull'argomento, l'esperienza del Gruppo Punto compare nelle biografie dei singoli artisti secondo versioni anche piuttosto discordanti, andandosi a sommare o consumandosi in parallelo ad altre esperienze corali nazionali e internazionali che gli stessi vivono tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi del decennio successivo. In tale segmento cronologico Milano è una delle principali piazze in Europa, dove prendono forma esperienze artistiche di rinnovamento post-informale. Lo scenario risente dell'influenza di Lucio Fontana e dell'apporto di gruppi internazionali – il Gruppo Grav di Parigi, il Nul di Amsterdam e il Gruppo Zero di Düsseldorf – e assiste alla nascita nel 1959 del Gruppo Azimut di Piero Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, del già citato Gruppo T e del Gruppo N di Padova.²⁴³

Dadamaino e Nanda Vigo muovono i primi passi in questo *humus* culturale, frequentando il quartiere di Brera, il bar Jamaica e stringendo rapporti coi maggiori interpreti della scena milanese. Tuttavia, quando le loro strade s'incrociano nella formazione del Gruppo Punto, le artiste hanno alle spalle un trascorso artistico ed espositivo piuttosto differente. Dadamaino esordisce in ambito informale nel 1956, sebbene già vada maturando una riflessione sulle teorie spazialiste di Fontana che sfocerà due anni dopo nei *Volumi*, squarci ovoidali su tele monocrome o grezze; uno dei quali è esposto alla mostra *La donna nell'arte contemporanea* sul finire del 1959.²⁴⁴ A partire da quest'anno, comincia inoltre a collaborare con Piero Manzoni presso la Galleria Azimut, partecipando a mostre collettive di respiro internazionale.²⁴⁵ I due

²⁴² Del nucleo originario, solo Calderara, Hsiao Chin e Li Yuen Chia partecipano alle iniziative del gruppo fino al 1966. Per ulteriori dettagli, v: *Mostra del Gruppo Punto*, cat., Ancona, Galleria Fanesi, 1966, Galleria Fanesi, Ancona 1966.

²⁴³ Per un approfondimento sulla situazione artistica milanese degli anni Cinquanta-Sessanta, v: A. Vettese, *Milano et mitologia*, cit.; E. Pontiggia; C. Casero (a c. di), *Nati nei '30: Milano e la generazione di Piero Manzoni*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 9 aprile – 15 giugno, Skira, Milano - Ginevra 2014.

²⁴⁴ V: *La donna nell'arte contemporanea. Esposizione internazionale*, cat., Milano, Brera, Galleria d'arte, 18 dicembre 1959 - 12 gennaio 1960, Galleria Brera, Milano 1960.

²⁴⁵ Tra queste: *Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Dadamaino, De Vecchi, Manzoni, Mari*,

avviano un sodalizio intellettuale che li renderà tra i principali esponenti della poetica d'azzeramento della retorica legata al quadro e della rinascita del codice visivo. Nell'estate del 1960, Dadamaino prende parte per la prima volta ad Albisola alla mostra collettiva *Castellani Maino Manzoni Pisani Santini* al Circolo degli Artisti di Albisola Mare; in autunno entrambi espongono alla Galleria Trastevere di Roma con Marco Santini, Agostino Bonalumi, Alberto Biasi e Manfredo Massironi alla mostra *Sculture da viaggio*.²⁴⁶ Nel 1961, partecipano al XII Premio Lissone nella sezione 'Informativo Sperimentale' con Enrico Castellani e Agostino Bonalumi come Gruppo Milano 61: un nucleo così chiamato per l'occasione probabilmente dagli organizzatori stessi.²⁴⁷ Nello stesso anno, Manzoni presenta la personale di Dadamaino nello spazio gestito dal Gruppo N evidenziando la capacità dell'artista di superare «la 'problematica pittorica': altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di 'dire diversamente': dicono cose nuove»;²⁴⁸ da parte sua, Dadamaino si presta come personaggio del pubblico a essere trasformata in *Scultura vivente* alla galleria La Tartaruga.²⁴⁹

Ben diverso è il trascorso di Nanda Vigo al momento della formazione del gruppo. Sei anni più giovane di Dadamaino, anche Vigo s'inserisce dal 1959 nel *milieu* culturale milanese, ma come giovane architetta e compagna di Piero Manzoni. A partire da quest'anno, apre il proprio studio a Milano, frequenta quello di Fontana e partecipa a cene e iniziative delle neonate *équipe*, maturando un'idea di arte ibrida che viaggia sul crinale tra arte, architettura e *design*.

Come sottolinea Gualdoni, Vigo «agli inizi non è strettamente una figura d'artista»²⁵⁰

Massironi, Pisani, Zilocchi, Milano, Galleria Azimut, 1959; Biasi, Breier, Castellani, Ganci, Landi, Mack, Dadamaino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Pisani, Santini, Milano, Galleria Azimut, 1960. Sul ruolo giocato dalla Galleria Azimut di Piero Manzoni e Enrico Castellani e dalla rivista «Azimuth» nell'ambito della neoavanguardia degli anni Sessanta, v: L. Vergine, *Azimuth*, cat., Roma, Galleria d'arte primo piano, novembre - dicembre 1974, Galleria primo piano, multi grafica, Roma 1974 e M. Meneguzzo, (a c. di), *Azimuth & Azimut*, cat., Milano 1984, Mondadori, Milano 1984; L. M. Barbero (a c. di), *Azimut/h: continuità e nuovo*, cat., Venezia, Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 - 19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014.

²⁴⁶ Per una cronologia degli eventi a cui partecipano Dadamaino e Piero Manzoni si veda A. Pasotti; F. Padovani (a c. di), *Dadamaino Piero Manzoni. Storia di un grado Zero 1956-1963: le opere, i documenti*, cat., Bologna, P420, 23 gennaio - 6 marzo 2010, P420, Bologna 2010, s. n. p.

²⁴⁷ Cfr. F. Gualdoni, *Piero Manzoni, vita d'artista*, Johan & Levi, 2013, p. 200.

²⁴⁸ P. Manzoni, in *Dada Maino*, brochure, Padova, Studio del Gruppo N, 20 maggio 1961.

²⁴⁹ *Castellani & Manzoni*, cat., Roma, Galleria La Tartaruga, 1961; v: M. Meneguzzo (a c. di), *Zero. Tra Italia e Germania 1958-1968*, cat. Siena, Palazzo delle Papesse, 9 maggio - 19 settembre 2004, Silvana Editoriale, Milano 2004, p. 175.

²⁵⁰ F. Gualdoni, *Piero Manzoni, vita d'artista*, cit., p. 205.

per quanto si dedichi a progetti d'architettura d'interni come *Interno Bianco* a Milano (1959-1963) e metta a punto i Cronotopi (1959-1960), strutture luminose che sfruttano la sovrapposizione di vetri a diversa trama o gli effetti derivanti da tubi florescenti. La sua prima personale viene inaugurata nel 1962 a Venezia presso la Galleria S. Stefano, mentre la prima collettiva risale solo al 1964 ma non come membro del Gruppo Punto: qui, la partecipazione di Nanda Vigo si limita alla stesura del manifesto.

Nonostante l'impegno profuso nella fase di gestazione del gruppo, dall'artista non prende parte all'attività espositiva successiva a causa di divergenze metodologiche con gli altri membri.²⁵¹ Nello specifico, stando alla testimonianza di Vigo, la sua uscita di scena pare essere determinata dalla stessa Dadamaino, curatrice della prima mostra del Gruppo Punto presso la Galleria di Cadario. Racconta Vigo al riguardo:

Chissà poi perché [Dadamaino] si dedicò anche a clonare fatti miei, come quello del manifesto '61 di Lucio Fontana, per il quale avevo lavorato parecchi mesi alla stesura, con lui stesso che non era mai soddisfatto, fino alla sintetizzazione in una frase breve ma intensa che lo convinse. Quasi neppure terminato, ma già con alcune firme di artisti – dovevano essere una decina – lei me lo soffiò facendone una mostra da Cadario intitolata *Punto Uno*, ovviamente escludendomi all'insaputa dello stesso Lucio.²⁵²

Le tensioni personali e professionali che intercorrono tra le due artiste, inducono Vigo a rimanere fedele ai presupposti del manifesto, defilandosi delle manifestazioni pubbliche del gruppo. Mentre la prima abbandona il campo, la seconda assume una posizione cruciale, coordinando le due mostre successive del gruppo: *Punto 2* al Palacio de la Virreina di Barcellona e *Punto 3* alla Galleria La Palma ad Albisola Mare.²⁵³ A ogni esposizione, il gruppo si ridefinisce nel numero, potendo contare sulla collaborazione di altre *équipes* o di singoli artisti. La predisposizione al lavoro curatoriale emerge sin dagli esordi di Dadamaino nella ricerca di un discorso diretto con il pubblico. Ad esempio, in occasione della personale organizzata alla Galleria Prisma

²⁵¹ Cfr. D. Stella (a c. di), *Nanda Vigo: Light is Life*, cit., pp. 16-17.

²⁵² N. Vigo, intervista rilasciata all'autrice in data 13/9/2014 (v. apparati). L'artista fa riferimento alla mostra *Punto 1*, inaugurata a Milano presso la Galleria Cadario nel 1962.

²⁵³ *Krit – Punto/2*, cat., Barcellona, Palacio de la Virreina e Madrid, Museo d'Aste, 11 - 25 agosto 1962; *Punto/3*, Albisola mare, Galleria della Palma, 20 - 30 agosto 1962; sul ruolo giocato da Dadamaino nel Gruppo Punto, v: C. Celario, *Dadamaino: scritti e azioni. Per una nuova comunicazione dell'evento artistico*, «Palinsesti» 1, 2011; disponibile su <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/viewArticle/16> (accesso 29/07/2015).

nel 1959, l'artista scrive di proprio pugno un invito informale in cui incoraggia il pubblico a prendere parte alla mostra per poter gustare tra l'altro «vino bianco, pane e, poiché è venerdì, pesce di riserva sul Ticino, appositamente pescato per l'occasione».²⁵⁴ All'interno del Gruppo Punto, Dadamaino non si limita a creare gli eventi, assolve anche il ruolo di artista-teorica: in occasione di *Punto 3* presenta infatti il gruppo su «D'Ars Agency», bollettino d'arte contemporanea fondato nel 1960 da Oscar Signorini. Prima artista a intervenire direttamente sulle pagine della rivista, la presentazione programmatica della mostra albinolese rappresenta a questa altezza cronologica un caso unico.²⁵⁵ Sul finire del 1962, abbandona infine il gruppo che si scioglie formalmente solo nel 1966.

In sostanza, la collaborazione con Nanda Vigo si limita alla fase di gestazione del collettivo. Non è da escludere che ad acuire la frizione tra queste due artiste abbia contribuito anche il controverso legame che entrambe tessono con Piero Manzoni. D'altra parte, mentre quest'ultimo ostacola l'attività artistica della compagna Vigo, in virtù di una visione di coppia di stampo patriarcale,²⁵⁶ gioca un ruolo significativo nel processo di affermazione di un'altra donna, Dadamaino. Chiamata a rispondere sull'atteggiamento di Manzoni verso la sua ricerca, Nanda Vigo afferma:

Mr. Manzoni mi aveva praticamente proibito di lavorare, se stavo con lui. [...] la maggior parte del mio lavoro l'ho svolto dal '63, escluso quello sviluppato prima dell'incontro/scontro con lui.²⁵⁷

La correlazione tra l'ascesa professionale dell'artista e il legame sentimentale con Manzoni è sottolineata anche da Meneguzzo quando afferma: «solo dopo la morte di Manzoni, Vigo ebbe la possibilità di esprimere il suo talento di artista».²⁵⁸ E a ben vedere, la piena partecipazione a collettive di neoavanguardia avviene per Vigo solo a partire dal 1964, quando comincia a esporre con il Gruppo Zero.

²⁵⁴ Dadamaino, invito alla mostra, 1959, Archivio Dadamaino, Milano.

²⁵⁵ Dada [Dadamaino], *Punto 3*, in «D'Ars Agency», 15 luglio - 15 settembre 1962, p. 3. Cfr. C. Celario, *Dadamaino: scritti e azioni. Per una nuova comunicazione dell'evento artistico*, cit., p. 149.

²⁵⁶ Alcuni aspetti del legame tra Nanda Vigo e Piero Manzoni sono stati già analizzati in *Sotto la maschera*, cap. 2, par. 4.

²⁵⁷ N. Vigo, intervista rilasciata all'autrice in data 13/9/2014 (v. apparati).

²⁵⁸ Cfr. M. Meneguzzo, *Zero e Milano, Zero a Milano*, in M. Meneguzzo; N. Vigo (a c. di), *Zero Avantgarde 1965-2013*, cat., Milano, Galleria Christian Stein, 16 ottobre 2013 - 11 gennaio 2014, Silvana, Cinisello Balsamo 2013, pp. 23-40.

Fondato a Düsseldorf nel 1957 da Otto Piene e Heinz Mack ai quali si aggiunge poco dopo anche Gunther Uecker, il gruppo è tra i maggiori fautori della poetica di azzeramento del secondo dopoguerra. Oltre la diversità delle singole produzioni, il collettivo propone un rinnovamento delle arti caratterizzato dalla fusione tra luce, spazio, movimento, nuove tecnologie e materiali disparati. Il desiderio di riduzione, di semplificazione e di purezza aprono la poetica del gruppo all'intervento di artisti come Piero Manzoni, Lucio Fontana, Jean Tinguely, Bernard Aubertin e Nanda Vigo. Quest'ultima entra in contatto con il movimento grazie a Manzoni già nel 1959 e prende parte alle mostre che vanno dal 1964 al 1966, tra cui *ZERO: An Exhibition of European Experimental Art* alla Gallery of Modern Art di Washington e *NUL 65* allo Stedelijk Museum di Amsterdam.²⁵⁹ Al suo interno Vigo riesce inoltre a guadagnarsi una posizione di rilievo, occupandosi anche della curatela delle mostre italiane. Per quanto la stampa ne attribuisca l'organizzazione a Lucio Fontana, Nanda Vigo afferma di essersi occupata personalmente di prelevare le opere dei colleghi in Svizzera, Germania, Olanda, Parigi e Danimarca e di averne curato l'allestimento presso lo studio del Maestro milanese e successivamente a Venezia, Torino e Brescia.²⁶⁰

In parallelo e successivamente alla cooperazione col gruppo Zero, collabora con Licht Und Bewegung e Aktuel group, nati in Svizzera come diramazioni del gruppo di Düsseldorf, e con il Gruppo MID (Mutamento Immagine Dimensione), fondato da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni nel 1963, assicurandosi per tutto il decennio una certa visibilità nel panorama internazionale.

Gruppo 63, Sperimentale p. e Operativo “r”

Da una prospettiva di genere, la vicenda del Gruppo 63 - e delle sue diramazioni - è tra le più indicative del periodo.

²⁵⁹ Cfr. *ZERO: An Exhibition of European Experimental Art*, brochure, Washington D.C. Gallery of Modern Art 1965.

²⁶⁰ Cfr. N. Vigo, *Zero on the road*, in N. Vigo; M. Meguzzo (a c. di), *Zero avantgarde 1965-2013*, cat., cit., pp. 53-57. L'artista si accredita come curatrice delle mostre tenutesi nel 1965 presso l'Atelier Fontana a Milano, e nello stesso anno alla Galleria il Cavallino di Venezia, alla Galleria il Punto di Torino e alla Galleria Zen di Brescia. Ma almeno per le prime tre, la rivista «Domus», riporta che sono state organizzate e patrocinate da Fontana. V: L. Vinca Masini, *Zero Avantgarde*, «Domus», 424, marzo 1965.

Il collettivo nasce a Roma nel 1963 dalla cooperazione di due coppie: Lia Drei e Francesco Guerrieri, uniti in matrimonio nel 1958, e Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo che convolano a nozze un anno dopo. I suoi fondatori si frequentano già da tempo come amici, mettendo a confronto ricerche che spaziano dal figurativo all'informale. Guerrieri racconta di essere stato lui a introdurre i colleghi alle più recenti ricerche di neoavanguardia, dopo aver assistito alla mostra *Arte Programmata*²⁶¹ del maggio 1962 e stimolato dalle teorie razionaliste di Argan. Il profondo scambio dialettico tra i quattro sfocia nella volontà di superamento del soggettivismo informale attraverso un approccio scientifico basato sul calcolo matematico. Come asserito nel manifesto firmato sotto pseudonimo Leonar Fodar:

all'arbitrio e alla causalità individualistica si sostituì il metodo. Su questo piano avvenne definitivamente l'incontro e ai primi di gennaio si costituì il Gruppo 63 (Lucia Di Luciano, Lia Drei, Francesco Guerrieri, Giovanni Pizzo). Unità di principi direttivi e di metodo, dunque, ma divisione del lavoro. È come dividere un cerchio in quattro parti e affidare l'esplorazione settoriale di ognuna di queste parti a ciascuno dei quattro individui riuniti in un gruppo di ricerca.²⁶²

L'impostazione del gruppo muove dunque da una forte coesione ideologica di fondo che lascia spazio allo sviluppo di una poetica autonoma, ma non individuale. Ne derivano opere dall'impronta corale, caratterizzate da griglie geometriche bicrome, esposte per la prima volta alla galleria Numero di Roma nell'estate del 1963.²⁶³

Il sodalizio dura però solo pochi mesi e al convegno di Verucchio del settembre 1963 il gruppo si presenta già sciolto a causa di controversie metodologiche. In sostanza, Di Luciano e Pizzo restano fedeli al rigore scientifico, perseguono nell'adesione a un preciso rapporto tra operazione estetica e logica matematica e non sconfinano dal campo cromatico del bianco/nero.²⁶⁴ Al contrario, Drei e Guerrieri si aprono

²⁶¹ Storica mostra ispirata da Bruno Munari e inaugurata nel Negozio Olivetti della galleria Vittorio Emanuele di Milano. Umberto Eco firma il catalogo edito per l'occasione e teorizza l'arte cinetica come paradigma di «opera aperta». Tra gli artisti invitati vi sono gli esponenti del Gruppo T, quelli del Gruppo N a cui si aggiungono Enzo Mari e lo stesso Munari. Cfr. *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano, Officina d'Arte grafica A. Lucini e C. maggio 1962. Conversazione con Francesco Guerrieri in data 3/9/2014.

²⁶² Leonar Fodar, in «La vernice», 6-7, giugno – luglio 1963, s.n., Venezia 1963.

²⁶³ Cfr. Operativo 'r', locandina della mostra, Roma, Firenze, Venezia, New York, Galleria Numero, 1964.

²⁶⁴ V: P. Bolpagni, *Il rigore dell'arte di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo nel quadro delle ricerche*

rapidamente al colore, indirizzando la propria ricerca sul rapporto tra arte e percezione. Mentre i primi rispettano le premesse metodologiche condivise, i secondi, con un occhio puntato alle teorie di Merleau-Ponty, rivendicano l'autonomia dell'oggetto per cui ricerca scientifica e processo produttivo vanno poste a servizio del suo valore estetico.²⁶⁵

Queste differenti direzioni operative gettano le basi per la formazione di due nuovi gruppi: Sperimentale p. (puro) e Operativo "r" (Roma).

Il primo è costituito da Francesco Guerrieri e Lia Drei e ufficializzato già al Convegno di Verucchio del settembre 1963 con la lettura della prima dichiarazione poetica, poi edita nel giugno dell'anno successivo su «Marcatré». A questa fa seguito una seconda e più ampia dichiarazione pubblicata nel «Quaderno 1964» in occasione della prima mostra del gruppo allestita nell'aprile del 1964 alla galleria Il Bilico e il testo *Tecnica e ideologia: scelta morale, qualità, struttura, proposta di rettifica, verifica ideologica*, che costituisce un approfondimento della linea metodologica del collettivo.²⁶⁶ Va segnalato che sebbene i manifesti siano firmati sia da Drei che da Guerrieri è soprattutto quest'ultimo a ricoprire il ruolo di teorico, distinguendosi come studioso con articoli pubblicati su «Arte oggi», «La vernice», «Numero». Lia Drei partecipa alle mostre dibattito con il compagno, ma interviene con un testo critico sul colore solo in occasione dell'esposizione *Strutture significanti* alla Casa della Cultura di Livorno nel novembre 1965.²⁶⁷ Per il resto, le sue riflessioni metodologiche e estetiche convogliano nelle dichiarazioni del binomio o sono sviluppate in privato in appunti e diari, pubblicati in parte solo di recente.²⁶⁸ Dalla prima ufficializzazione, la casa-studio di Guerrieri e Drei si trasforma in un vero e proprio laboratorio sperimentale, dove si

cinetico-programmate degli anni Sessanta in Italia, in *Lucia Di Luciano: irradiazioni*, cat., Milano, 10 A.M. Art e Graz, Galerie Leonhard 13 giugno - 31 luglio 2015, 10 A.M. Art, Milano 2015; M. Margozi, *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie: arte programmata anni '60*, cat., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 maggio - 17 giugno 2007, Palombi, Roma 2007.

²⁶⁵ V: L. Drei e F. Guerrieri, *Sperimentale p.*, cat., Vicenza, Valmore Studio d'Arte, 10 dicembre 2010 - 26 febbraio 2011, Ed. Valmore, Vicenza 2010.

²⁶⁶ V: Sperimentale p., *Dichiarazione poetica*, in «Marcatré», 6-7, giugno, Ed. Lerici, Milano 1964, p. 188; Sperimentale p., *Seconda dichiarazione di poetica*, in «Quaderno 1964», aprile, ed. Il Bilico, Roma 1964; Sperimentale p., *Tecnica e Ideologia: scelta morale, qualità, struttura, proposta di rettifica, verifica ideologica*, in *Atti del XIII Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Rimini 21 - 23 settembre 1964, Segreteria generale, Verucchio 1964.

²⁶⁷ L. Drei, *Il colore*, testo letto nel dibattito *Strutture significanti* alla Casa della Cultura di Livorno nel novembre 1965, ora in G. Simongini (a c. di), *Lia Drei anni Sessanta*, cat., Taverna, Museo Civico di Taverna, 23 giugno - 16 settembre 2007, Museo Civico di Taverna, Taverna 2007, pp. 39-42.

²⁶⁸ Cfr. C. Folcarelli, *Lia Drei: pensieri e parole di una vita vissuta nell'arte*, ivi, pp. 73-78.

consuma l'unione sentimentale e professionale. Le loro ricerche visive, incentrate sui rapporti tra arte, scienza, *industrial design* e società contemporanea sono alimentate dal confronto costante con altri gruppi come Tempo 3 di Genova e Gruppo V di Rimini. Drei e Guerrieri espongono come gruppo fino al 1968, mostrando le opere del binomio alla galleria Aquilone di Firenze (1964), alla V Rassegna di Arti Figurative di Roma (1965) e ai Convegni di Verucchio (1964 e 1965).²⁶⁹ Da questa data in poi, le loro poetiche si allontanano progressivamente, scorrendo su binari diversi, pur continuando a beneficiare del continuo scambio dialettico tra i due compagni.

Operativo "r" nasce invece dalla collaborazione di Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano con Carlo Carchietti, Franco Di Vito e Mario Rulli. Il gruppo giunge a formulazione teorica solo nell'aprile del 1964, a seguito del dibattito su *La metodologia della ricerca scientifica nelle tecniche artistiche* presso la libreria delle Messaggerie Musicali di Roma. Sulla spinta di Lucia Di Luciano o probabilmente su invito di Battistini,²⁷⁰ Operativo "r" pubblica la sua lettera/manifesto nel numero di maggio/giugno di Marcaté. A differenza del manifesto del Gruppo 63 e delle dichiarazioni di Sperimentale p., dove si fa esplicito riferimento ai membri del collettivo, Operativo "r" difende l'anonimità, che per Lux acquista il significato di estremo atto di rinuncia.²⁷¹ Il gruppo si dichiara «neorazionalista», guarda alle teorie di Percy W. Bridgman e James Peirce, cerca punti d'intersezione con la musica elettronica, nell'intento di superare il neopositivismo ma senza cadere nel dogmatismo.²⁷² La vita del gruppo è intensa quanto fulgida: l'attività espositiva si esaurisce nello stesso 1964, con una serie di mostre a Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la Galleria Numero e la Libreria delle Messaggerie Musicali. Per queste occasioni, ognuno dei componenti sceglie dei segni elementari, attraverso cui costruisce composizioni prospettiche in bianco e nero. Tale metodologia operativa fa da base alle successive ricerche individuali, che in alcuni casi contemplano anche l'utilizzo del colore. Pur aderendo perfettamente all'ideologia del collettivo, la poetica di Lucia Di Luciano

²⁶⁹ Cfr. C. Folcarelli, *Storia dello Sperimentale p. e Sperimentale p. cronologia e bibliografia* in F. Guerrieri e L. Drei, *Sperimentale p. 1963-1968*, cat., Roma, Galleria Monogramma, 9 marzo – 4 aprile 2007, Monogramma Roma 2007, pp. 23-27 e pp. 45-49.

²⁷⁰ Ipotesi avanzata da S. Lux, *Una lettera manifesto*, in S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, Lithos Editrice, Roma 2002, pp. 26-27.

²⁷¹ S. Lux, *Una lettera manifesto*, in S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, cit., p. 29.

²⁷² *Motivi di un "Collettivo Operativo"*, in «Marcaté», 6-7, maggio/giugno, Ed. Lerici, Milano 1964, p. 186.

assume negli anni una marcata impronta individuale preservando, a detta di Scudero, «una incisività politica di matrice femminile».²⁷³ Di pari passo, l'artista dà corpo al proprio pensiero critico, partecipando al dibattito teorico in corso, attraverso testi quali *Teoria estetico operativa*, scritto a quattro mani con il marito e presentato in occasione della mostra tenutasi alla Galleria Numero nel 1965 e *Rapporti Alternati*, pubblicato nel primo numero di «Linea Struttura», rivista di architettura, *design* e arti visive fondata a Napoli nel 1966.²⁷⁴

Nel complesso, malgrado appartengano a generazioni e ambienti sociali differenti, Lucia Di Luciano e Lia Drei interagiscono sin da subito in modo paritario coi colleghi. Il loro *status* di compagne e mogli non ne pregiudica la posizione relegandole a un ruolo secondario o di coadiutore. Al contrario, il legame sentimentale, unito a uno spiccato senso di autodeterminazione e fiducia in sé, rafforza l'autorità di cui godono all'interno dei collettivi.

Gruppo 70

L'esperienza di Lucia Marcucci e Ketty La Rocca nel Gruppo 70 si differenzia per tempistiche e modalità di partecipazione, pur rappresentando un momento strategico nel proprio percorso di affermazione.

Quando entrano a far parte del collettivo, questo si è già formato sotto il profilo metodologico e operativo. L'atto di nascita del Gruppo 70 coincide infatti con il Convegno *Arte e Comunicazione* tenutosi nel 1963 al Forte Belvedere;²⁷⁵ occasione in

²⁷³ D. Scudero, *L'alba elettronica. Ipotesi per una storia*, in S. Lux; D. Scudero, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, cit., p.73.

²⁷⁴ Entrambi i testi si trovano ora ivi, pp. 139-145.

²⁷⁵ V: *Convegno internazionale "Arte e comunicazione" Primo Festival del Gruppo 70*, Firenze, Forte Belvedere, 24 -26 maggio 1963. Sulla poetica del Gruppo 70 si veda: L. Pignotti; S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva*, L'Espresso, Roma 1980; G. Dorfles, F. Menna, (a c. di), *La poesia visiva (1963-1979)*, cat., Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980, Vallecchi, Firenze 1980; L. Saccà (a c. di), *La parola come immagine e come segno. Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, cat., Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, 11 dicembre 1999 – 2000; Comune di Mantova, Centro culturale Gino Baratta, 7 aprile - 6 maggio 2000, Comune della Spezia, Palazzina delle arti, 12 maggio - 25 giugno 2000; T. Spignoli; M. Corsi, F. Fastelli e M. C. Papini (a c. di), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Atti del convegno,

cui i suoi fondatori, Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, tracciano le linee direttive del movimento. Entrambi sono reduci da una breve militanza tra i poeti Novissimi, di cui non condividono fino in fondo intenti e risultati.²⁷⁶ Li spinge a lavorare insieme il desiderio di approfondire l'interdisciplinarietà dei linguaggi e di comprendere i fenomeni della comunicazione di massa. Interesse che fa da *pivot* per Lucia Marcucci, Ketty La Rocca, Luciano Ori, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò e Michele Perfetti che abbracciano di lì a poco, a diverso titolo, la poetica del Gruppo 70. La poesia visiva, termine coniato dallo stesso Miccini, intende ampliare i codici poetici attraverso la contaminazione della parola con altri sistemi linguistici. Per farlo, si avvale direttamente del lessico tipico della società dei consumi, ma con l'intento ultimo di ribaltarne il significato: da veicolo di controllo e persuasione mediatica a chiave di lettura critica delle ideologie dominanti. Usciti dalla dimensione elitaria e ormai anacronistica della poesia, i lavori di questi artisti producono per Dorfles una «guerriglia semiologica»,²⁷⁷ fondata sulla commistione tra parola e immagine e tesa a forme di sconfinamento pluridisciplinari.

Lucia Marcucci entra in contatto con gli esponenti del Gruppo 70 proprio nell'anno della nascita del collettivo. Interrotti gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e sposato il pittore d'avanguardia Enrico Sirello, Marcucci vive dal 1955 a Livorno dove collabora con il teatro d'avanguardia "il Grattacielo" diretto dal gesuita Egidio Guidubaldi. Il teatro mette in scena opere di Eliot, Beckett e Ionesco e l'artista è impiegata come aiuto regista, artefice di maschere, manifesti e allestimento scenico.²⁷⁸ Parallelamente, si dedica per un breve periodo alla scultura e in modo più proficuo alla scrittura, pubblicando nel 1962 con la casa editrice Cynthia la raccolta di poesie *Non c'erano barche nei canali*. L'anno dopo, probabilmente stimolata dalle sperimentazioni di ambito fiorentino, realizza il suo primo poema-collage tecnologico, *L'indiscrezione è forte*, unendo dei fogli in successione e riempiendoli di frasi stampate.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale 2013, Campanotto Pasian di Prato 2014; S. Fabi, *L'avanguardia per tutti: concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, EUM, Macerata 2008.

²⁷⁶ I cosiddetti poeti Novissimi, tra cui Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta, insieme agli studiosi di estetica e critica letteraria Renato Barilli e Umberto Eco vanno a costituire il Gruppo 63 in occasione di un convegno tenutosi nell'ottobre del 1963 a Palermo. A differenziare il Gruppo 70 dal Gruppo 63 è proprio la scelta da parte del primo di far interagire le parole con le immagini.

²⁷⁷ Cfr. G. Dorfles; F. Menna, (a c. di), *La poesia visiva (1963-1979)*, cit., pp. 15-16.

²⁷⁸ Nota bio-bibliografica ragionata in L. Marcucci, *Memoria e incanti, Extraitinerario autobiografico*, cit., pp. 67-70.

Il sodalizio intellettuale con i futuri colleghi si consolida nei mesi successivi al convegno *Arte e Comunicazione*, quando l'artista propone a Miccini e Pignotti di mettere in scena lo spettacolo da loro curato dal titolo *Poesie e no* presso il teatro Il Grattacielo.²⁷⁹ Il rapporto s'infittisce poi a partire del 1965, grazie anche al trasferimento di Marcucci a Firenze a seguito della separazione dal marito Sirello. Tornata a vivere con suo figlio Andrea dai genitori, l'artista comincia a lavorare come insegnante in un liceo della città. Racconta:

la vita di Gruppo cominciò nel '65 con riunioni, dibattiti, gelosie, conflitti, avventure, nuovi accoliti, graditi e non graditi, battaglie, bisticci, insomma tutto quello che di variamente immaginabile possa avvenire in un gruppo eterogeneo.²⁸⁰

A fronte di tale cronologia, la sua prima produzione viene dunque realizzata in un periodo di contatti diretti con i poeti visivi, ma antecedente all'affiliazione al collettivo. Al biennio 1963-1964 risalgono, ad esempio, i manifesti tecnologici pubblicati sulla rivista «La Battana» nel 1965 e in parte reimpiegati nello spettacolo *Poesie e no 3*, presentato nello stesso anno alla Libreria Feltrinelli di Firenze, alla Libreria Guida di Napoli e al III Convegno del Gruppo 63 di Palermo. Storia analoga per alcuni *collage* pubblicati in *Poesie Visive*, prima antologica del movimento curata da Pignotti nel 1965; testo che testimonia come, a questa altezza cronologica, contribuiscono attivamente alla poetica del gruppo anche Isgrò, Balestrini, Giuliani, Bonito Oliva e altri.

Pertanto, il passaggio dalle poesie 'lineari' a quelle tecnologiche e ai *collage* di poesia visiva si consuma per Marcucci lungo un percorso autonomo che risente solo parzialmente dell'influenza dei colleghi.²⁸¹ Un percorso in cui l'artista matura un

²⁷⁹ Presentato per la prima volta nell'aprile del 1964 al Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieusseux», *Poesie e no*, consiste nella lettura autori contemporanei e classici - come Esopo e Shakespeare -, liberamente combinati con "estratti" prelevati da riviste e quotidiani, il tutto accompagnato da filmati, canzoni di moda e brani musicali. La replica presentata a Il Grattacielo va in scena nel maggio del 1964 con la regia di Enrico Sirello. <http://www.verbapicta.it/dati/eventi/poesie-e-no> (accesso 23/07/2015).

²⁸⁰ L. Marcucci, *Il Gruppo '70*, in Ead., *Memorie e incanti*, cit., p. 47; per un approfondimento su alcuni aspetti della partecipazione dell'artista al Gruppo 70 si veda: I. Bizzocchi, *Lucia Marcucci e la poesia visiva: pratica artistica e critica*, tesi di laurea, Università di Pisa, 2005.

²⁸¹ Ad esempio, nella raccolta *Semplice, Facile, Divertente* si trovano riprodotti anche due dei tre manifesti tecnologici (*Il destino*, *L'offesa* e *Un proverbio cinese*) ideati da Marcucci e stampati in più esemplari in una tipografia livornese intorno al 1964; cfr. L. Saccà, *La parola come immagine e come segno*, cit., p. 74.

preciso pensiero critico rispetto ai cambiamenti della società di massa e ai condizionamenti dei mass media. Nel momento in cui viene ufficialmente invitata a far parte del gruppo ha dunque già consolidato il suo orientamento poetico, pur adeguandosi di volta in volta ai filoni tematici condivisi. Contemporaneamente, divulga il proprio pensiero critico collaborando alle riviste «Letteratura» e «La Battana».²⁸²

Un *iter* per certi versi simile descrive anche l'ingresso di Ketty La Rocca nel Gruppo 70. L'affiliazione avviene per lei solo nel 1966, sebbene come Marcucci, si dedichi alla poesia visiva già da circa un biennio. I suoi primi lavori, datati 1964-1965, affiancano quelli di Lelio Missoni, in arte Camillo, ne *Il mito ci sommerge*, sezione umoristica di una miscellanea edita da Sampietro nel 1966. Le tavole di poesia visiva mostrano la stretta correlazione tra la poetica di La Rocca e quella di Missoni, figura grazie alla quale l'artista entra in contatto nel 1964 con Miccini.²⁸³ Senza contare che la sua vicinanza intellettuale al gruppo è confermata dalla biografia posta a corollario della miscellanea, dove La Rocca è presentata come insegnante attivamente impegnata in «esperimenti di avanguardia nell'ambito ideologico del Gruppo 70».²⁸⁴

Pur conoscendo alcuni tra i maggiori poeti visivi fiorentini, La Rocca entra in contatto con Lucia Marcucci solo nel novembre del 1966. Quest'ultima racconta di averla conosciuta grazie a Miccini a seguito dell'alluvione di Firenze, tanto da affermare «Ero l'unica donna del gruppo, solo successivamente ne entrò a far parte Ketty».²⁸⁵ Alla tardiva conoscenza con Marcucci va aggiunto il differente approccio di La Rocca rispetto alle dinamiche del collettivo. Nonostante i suoi scritti testimonino un vivace coinvolgimento in sperimentazioni tecnologiche della Poesia Visiva e ad azioni performative come *Poesia e no* e *Volantini sulla strada*,²⁸⁶ La Rocca resta una figura *borderline* nel collettivo, in cui viene coinvolta come membro in occasione della mostra collettiva tenutasi a Legnano nel 1966.²⁸⁷ La presenza irregolare ai momenti espositivi

²⁸² L. Marcucci, *Per una nuova grammatica del linguaggio filmico*, in «Letteratura», 88-90, luglio - dicembre 1967, pp. 279-280; L. Marcucci, *Il diritto di essere poeti*, in «La Battana», 18, marzo 1969, pp. 41-43; L. Marcucci, *La poesia visiva e il feedback alla pubblicità* (1968), in Perseo Centroartivisive (a c. di), *Firenze la storia: la poesia visiva un percorso internazionale, 1963-1968*, Opus libri - Perseo centroartivisive, Firenze 1990, p. 31.

²⁸³ Cfr. E. del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit., pp. 75-77.

²⁸⁴ Cfr. AA.VV., *Il mito ci sommerge*, Sampietro, Bologna 1966, p. 217.

²⁸⁵ L. Marcucci, *Memorie e incanti, Extraitinerario autobiografico*, cit., p. 47. In realtà, la prima mostra di La Rocca con il Gruppo 70 risale al maggio dello stesso anno a Legnano in occasione di *Pittori del gruppo 70 e poesie visive* a cui partecipa anche Lucia Marcucci.

²⁸⁶ L. Saccà, *Introduzione*, in Ead. (a c. di), *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 11.

²⁸⁷ V: *Pittori del gruppo 70 e poesie visive*, Associazioni artisti legnanesi, 1 - 19 maggio 1966, Legnano

si sposa al marcato personalismo che connota la sua poetica: i suoi lavori si distaccano tosto dalle tematiche dei colleghi, probabilmente perché quest'ultime devono apparirle troppo vincolate al messaggio politico e una visione intellettuale dell'agire artistico. A questo dato, che vede come limitante della sua espressività, si sommano radicali sconvolgimenti di ordine personale. Proprio nel 1966, le viene diagnosticato un tumore al cervello, circostanza che la induce ad abbandonare già nel 1967 l'ortodossia della poesia visiva per concentrare la sua riflessione poetica sul linguaggio e sulla ricerca identitaria.²⁸⁸ Da questo anno, l'artista comincia a indirizzare la sua ricerca verso sperimentazioni installative, performative e di video art. Pertanto pur partecipando di massima alle iniziative del collettivo, quella dell'artista si attesta un'adesione solo parziale e temporanea. In sostanza, l'allontanamento precoce dall'ideologia del Gruppo 70, non impedisce a La Rocca di continuare a sfruttare le occasioni di visibilità che questo può offrirle. Una cooperazione che viaggia di pari passo all'impegno dell'artista sul piano critico e letterario: in questo periodo pubblica alcune poesie sotto il titolo riassuntivo *Una buona idea* e articoli quali la *Crisi nell'arte e poetica nostrana* e *Processo ad un cartellone pubblicitario*.²⁸⁹

L'esperienza del Gruppo 70 si conclude, seppure in via non ufficiale, già nel 1968 a causa di «Troppi conflitti, troppe gelosie, troppi sbandamenti, troppe prepotenze».²⁹⁰ Secondo il racconto di Marcucci pare che a scatenare la rottura sia uno scherzo pensato ai danni di Miccini su una presunta mostra organizzata in Cina tra il gennaio e il febbraio del 1968 di cui viene mostrato all'artista un falso manifesto che ne testimoniava l'esclusione.²⁹¹ La natura scherzosa del manifesto non è svelata a Miccini nemmeno nei mesi successivi portando a estremizzare le tensioni già presenti nel

1966.

²⁸⁸ Cfr. E. Del Becaro, *Cenni biografici*, in Ead., *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit., pp. 209-210.

²⁸⁹ V: K. La Rocca, *Crisi nell'arte e poetica nostrana*, «Letteratura», 82-83, 1966, pp. 127-130 e *Processo ad un cartellone pubblicitario*, ivi, 1967, 88-90, p. 283.

²⁹⁰ L. Marcucci, *Memorie e incanti: Extraitinerario autobiografico*, cit., p. 47.

²⁹¹ L'episodio mi è stato raccontato da Marcucci in occasione dell'incontro nel suo studio fiorentino tenutosi in data 2/12/2012. L'autobiografia dell'artista non menziona lo scherzo ai danni di Miccini, ma l'avvenimento è comunque così descritto: «Ci venne l'idea di fare un gesto Dada: progettammo una falsa mostra a Pechino! A quel tempo c'erano ancora le Guardie Rosse e Mao, figurarsi ci fosse stata la possibilità di una mostra! Ma io avevo un cugino che importava giocattoli proprio da Pechino e che certamente avrebbe avuta la possibilità di darmi l'indirizzo di una fabbrica. Ecco allora che il gesto Dada fu veramente attuato. La mostra si intitolò "Atti Impuri" e fu anche stampato un manifesto in inglese e in cinese; ci aiutò, per il cinese, una ragazza di un ristorante, il primo ristorante cinese in Firenze. Alla fabbrica di Pechino furono mandate effettivamente delle piccole opere di *collage*. Chissà che fine avranno fatto!» L. Marcucci, *Memorie e incanti: Extraitinerario autobiografico*, cit., pp. 58-59.

gruppo che, di fatto, si scioglie. Dopo questa data, gli artisti cominciano a lavorare separatamente: Pignotti si trasferisce a Roma dove intraprende l'attività accademica; Miccini fonda il Centro Téchne, la rivista omonima ed i relativi *quaderni* dedicati alla poesia visiva, al teatro, al dibattito culturale e politico di quegli anni; e gli altri esponenti si impegnano di lì a poco nella formazione del movimento Poesia visiva internazionale, altrimenti detto dei Nove.²⁹²

Nella vicenda di Lucia Marcucci e Ketty La Rocca all'interno del Gruppo 70 viene fuori uno sfasamento cronologico di rilievo tra l'inizio della propria produzione e l'entrata ufficiale nel collettivo: in entrambi i casi la prima precede infatti di almeno un biennio la seconda. Pure nella difformità dei loro percorsi, il tardivo riconoscimento di queste artiste potrebbe essere in parte riconducibile a tempi di gestazione artistica più lunghi per le donne costrette a superare maggiori resistenze esterne e interne rispetto ai propri colleghi. L'avvio del loro *iter* di professionalizzazione coincide e risente di profondi cambiamenti nella vita privata: tensioni e separazioni dai mariti, volontà/necessità di indipendenza economica e lavoro di cura. L'affermazione professionale è pagata da ambedue a costo dell'equilibrio familiare. D'altro canto, vivendo personalmente i maggiori disagi a cui vanno incontro le donne, sono probabilmente più sensibili verso tematiche relative alla condizione femminile nella società contemporanea. Ciò si evince nella capacità della loro poetica di differenziarsi, andando a sondare e sviscerare tematiche solo parzialmente affrontate dai colleghi. Inoltre entrambe contribuiscono in via autonoma alla teorizzazione e alla definizione di alcuni dei complessi aspetti della poesia visiva: il suo metodo d'azione, il suo messaggio impegnato, i suoi obiettivi e il modo in cui essa si è posta all'interno della società, così come le persone a cui si è rivolta.

Infine, manifestano sul piano personale un carattere indomito e una forte autostima che consente loro di interfacciarsi con i propri colleghi in modo egualitario e le spinge a intraprendere un percorso d'emancipazione opposto a quello femminista del decennio successivo. Tra le due si instaura una certa complicità, ma come precisa Marcucci «non

²⁹² Il gruppo è formato da Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Michele Perfetti, Sarenco, Jean Francois Bory, Herman Damen, Alain Arias Misson, Paul de Vree e resta attivo dal 1972 al 1974. V: A. Scappini, *contributo per un inquadramento generale della poesia visiva*, in L. Saccà, (a c. di), *La parola come immagine e come segno: Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000; Comune di Mantova, Centro culturale Gino Baratta, 7 aprile - 6 maggio 2000, Comune della Spezia, Palazzina delle arti, 12 maggio - 25 giugno 2000, Pacini, Pisa 2000, pp. 171-182.

in senso femminista da donne contro gli uomini. Non c'era un rapporto privilegiato rispetto a quello con gli altri».²⁹³

Scuola di Piazza del Popolo

A far da contraltare ai gruppi appena analizzati, si pongono movimenti formati sotto l'impulso della critica, come la Scuola di Piazza del Popolo.

Eco della ben più nota scuola romana di via Cavour, quella di Piazza del Popolo si compone di personalità molto diverse, figlie di differenti generazioni, che condividono l'appartenenza al *background* culturale della capitale e la volontà di analizzare i repentini cambiamenti della società consumistica. La denominazione, nata quasi per caso in una delle discussioni a tavolino tra Calvesi e Vivaldi,²⁹⁴ viene formalizzata da quest'ultimo nel fascicolo *Dopo l'Informale* del 1963. Vivaldi è il primo a porre l'attenzione su nove artisti tra i 25 e i 30 anni - Angeli, Schifano, Festa, Bignardi, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi – fautori di:

una corrente, anzi una vera e propria “scuola” per non dire un “movimento”, grazie ad un minimo comune denominatore di essenziale importanza; il modo “mediato” [...] e insieme aggressivo, mordente, tutt'altro che “indiretto” di tenere nuovamente in conto le esterne visive, del mondo con tutto il loro peso, senza allusività, esclusività, oggettivandole il più possibile²⁹⁵

Contemporaneamente anche Calvesi adotta lo stesso appellativo, ma riconosce tra gli esponenti individuati da Vivaldi, solo Angeli, Schifano, Festa, Fioroni, Kounellis e Tacchi.²⁹⁶ Pur non concordando sui nomi, i due critici indicano come matrice culturale della scuola la stagione informale, rappresentata dal gruppo Forma 1 e dalle ricerche materiche, e riconoscono analogie con il lavoro di Mimmo Rotella e Fabio Mauri con

²⁹³ L. Marcucci, intervista rilasciata all'autrice in data 2/12/2012 (v. apparati).

²⁹⁴ Affermazione di Sergio Lombardo ripr. in A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto Editore, Firenze 2004, p. 55.

²⁹⁵ C. Vivaldi, *La giovane scuola di Roma*, in *Dopo l'informale*, fasc. speciale della rivista «Il Verri», 12, Feltrinelli, Milano 1963.

²⁹⁶ M. Calvesi (a c. di), *Otto pittori romani*, cat., Bologna, Galleria De' Foscherari, 8 - 28 aprile 1967, Galleria De' Foscherari, Bologna 1967. Vedi inoltre: M. Calvesi, *Autobiografia Critica '60-'80* in AA.VV., *Linee della ricerca artistica in Italia*, cat., cit., p. 9ss.

cui i giovani romani condividono l'accettazione della corrente Neo-dada. Inoltre Vivaldi e Calvesi convengono sulla necessità di definire il linguaggio del movimento in rapporto dialettico con la Pop art statunitense, di cui vuole essere contraltare se non superamento.²⁹⁷

Privi di una metodologia operativa comune, gli artisti della scuola sono compattati in numerose mostre tenutesi nei primi anni Sessanta a La Tartaruga, La Salita e L'Attico: qui convergono ricerche eterogenee in nome di un'espressività diversamente *popular*, spesso incorniciata da altre etichette ("Arte di reportage" e "Neometafisica"). Da parte loro, è chiaro che gli artisti volgano a proprio vantaggio la maggiore visibilità che l'immagine del gruppo garantisce. Spiega Fioroni:

si può parlare di "Scuola di Piazza del Popolo", secondo i limiti che ogni etichetta del caso impone nel bene e nel male [...] più interessante mi sembra ricordare qualcosa di meno identificabile, qualcosa che appariva nei loro quadri e che era stranamente collegata con la luce, l'atmosfera, l'obelisco [...] la geometria della piazza. Qualcosa di fortemente malinconico, in fondo che accomunava Roma e queste persone²⁹⁸

Giosetta Fioroni è l'unica donna a essere formalmente riconosciuta dalla critica come esponente della scuola. Compagna di banco di Kounellis, Bignardi e Lombardo all'Accademia di Belle Arti di Roma si forma con l'innovativa didattica di Scialoja, che la spinge verso una ricerca artistica istintuale, psichica e libera da qualsiasi logica di sistema. È Scialoja a introdurla, già nel 1957, a Burri, Afro, Perilli, Novelli e Dorazio nonché al gallerista Plinio de Martiis.²⁹⁹

Figura presto rinomata e presenza pressoché stabile nelle mostre del collettivo,

²⁹⁷ Scrive Vivaldi che la Piazza del Popolo è «più compatta di quanto non sembri», alimentata da una Roma che pur vantando una precoce comprensione e vicinanza alla cultura americana del secondo dopoguerra, non si perde nelle istanze neo-dada o pop, ma, a detta del critico, «oltre la Pop Art sono senza dubbio i giovani romani». C. Vivaldi, *La giovane scuola di Roma*, cit.; Il raffronto con la scuola d'oltreoceano è influenzato anche dall'esordio dei pop artist americani in Italia in occasione delle *Rassegne internazionali* tenutesi a L'Aquila (1962 e 1963), dalla grande visibilità che gli artisti statunitensi ottengono alla mostra *New Realists* alla Sidney Janis gallery di New York nel 1962 e in vista della Biennale del 1964. Cfr. J. Perna, *L'anima pop della Scuola di Piazza del Popolo: reale o fittizia?* in «Luxflux», n. 4, 2013; disponibile su: <http://luxflux.net/lanima-pop-della-scuola-di-piazza-del-popolo-reale-o-fittizia> (accesso 26/07/2015).

²⁹⁸ Cfr. G. Fioroni, *Dialogo con Alberto Boatto*, in A. Boatto, A. M. Boetti Sauzeau, e A. Carancini, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 110.

²⁹⁹ E. Rasy, *Fioroni. Sedotta e abbandonata da Toti*, intervista, in «Corriere della Sera», Milano 8 luglio 2000, p. 31.

Fioroni presenta i propri lavori accanto a quelli di Bignardi nel marzo del 1961 presso La Tartaruga e qui ritorna nel febbraio del 1963 in occasione di *Tredici pittori a Roma* dove le opere dei principali esponenti della scuola sono accompagnate in catalogo da poesie del Gruppo 63.³⁰⁰ L'anno seguente prende parte a un'altra collettiva con Angeli, Bignardi, Festa, Kounellis Lombardo, Mambor e Tacchi ospitata da Plinio de Martiis e infine le sue opere arricchiscono il padiglione italiano della XXXII Biennale di Venezia curato da Maurizio Calvesi nel 1964.³⁰¹

Pur essendo un caso isolato nel movimento, l'esperienza di Fioroni descrive un contesto socio-culturale dove la mancanza di un progetto condiviso non impedisce l'instaurarsi di un rapporto di mutuo rispetto e stima tra i colleghi. Il che dà modo a una giovane di assumere, senza apparenti difficoltà, un ruolo significativo. Malgrado sia consapevole di essere in netta minoranza e di partire da una posizione di svantaggio, Fioroni non ha nulla da recriminare ai suoi compagni di strada:

Certo, all'epoca in Italia le donne erano poche, un po' di più in Europa, ma erano comunque penalizzate. Io stessa l'ho potuto verificare. Non parlo del gruppo – incantevoli ragazzacci presi dalla loro vita, bellezza e gioventù – che è sempre stato molto affettuoso con me e ha guardato, con un minimo di reale attenzione, a quello che facevo, come del resto io con loro.³⁰²

Di contro, la testimonianza di altre donne che hanno gravitato a diverso titolo attorno alla Scuola di Piazza del Popolo lascia affiorare un atteggiamento di maggiore ambiguità nei confronti delle donne. Ad esempio, Paola Pitagora, che frequenta il gruppo come compagna di Renato Mambor, afferma:

Mi capitava di partecipare a certe serate accese dai confronti, la presenza femminile era limitata, oltre alla sottoscritta, ricordo Rossana la ragazza di Tacchi. La ragazza ideale del pittore è devota e silenziosa, se partecipa a un simposio intellettuale, deve solo ascoltare. [...] questi giovani che volevano innovare tutto, su questo tema erano in linea coi tempi: una ragazza

³⁰⁰ V: *Tredici pittori a Roma*, cat., Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1963, Galleria La Tartaruga, Roma 1963.

³⁰¹ V: *XXXII Biennale internazionale d'arte*, cat., Venezia 1964, Stamperia di Venezia, Venezia 1964.

³⁰² M. De Leonardis, *Gioietta Fioroni: l'intervista*, «Art a part of cult(ure)», disponibile su: <http://www.artapartofculture.net/2010/05/08/gioietta-fioroni-lintervista-di-manuela-de-leonardis> (accesso 20/5/2015); riguardo alla posizione di Fioroni nella scuola si veda inoltre: A. Tugnoli, *Il punto di Gioietta Fioroni*, in Id., *La scuola di Piazza del Popolo*, cit., pp. 83-89.

o ci stava o non ci stava [...] A Piazza del Popolo ragazze artiste non se ne vedevano, tranne Giosetta Fioroni che faceva vita a sé con Goffredo Parise. Dunque nel gruppo, fidanzate o ragazze rimorchiate di fresco. Cloti Ricciardi, una moretta riccioluta, dal sorriso dolcissimo, e dalla lingua grintosa voleva essere anzi era pittrice, ma non poteva manifestarsi, perché «se sei femmina non puoi essere artista»: questo era il convincimento che accomunava critici, pittori e galleristi. Quindi le donne, alle cene, zitte, o in cucina, a preparare insieme.³⁰³

Il racconto di Pitagora descrive dunque una situazione ben più discriminatoria, dove i legami parenterali e la protezione degli uomini sono fattori tutt'altro che trascurabili nel percorso d'affermazione delle donne. Fioroni appare, da questa prospettiva, una figura privilegiata, il cui retroterra familiare e sentimentale fa da scudo alla cultura misogina dell'epoca.

Diversa storia per Cloti Ricciardi, sette anni più giovane e assidua frequentatrice del bar Rosati e degli esponenti della scuola fin dai primi anni Sessanta. Pur esordendo nell'ambito della nuova figurazione, Ricciardi non assume nessuna posizione ufficiale all'interno del gruppo né partecipa alla stagione espositiva della Tartaruga: la sua poetica impiega più tempo a maturare così come più lento e tortuoso si attesta il suo percorso di affermazione. Non provenendo da una famiglia agiata, l'artista deve fare presto i conti con l'ingerenza che la scelta artistica comporta: dopo il diploma al Liceo Artistico comincia a insegnare e si ritrova a dover incastrare in un delicato equilibrio lavoro, frequenza ai corsi accademici e attività artistica:

Visti i miei frenetici ritmi scolastici non riuscivo a frequentare assiduamente il bar Rosati a Piazza del Popolo, punto di riferimento per gli artisti dell'epoca. Spesso ci ritrovavamo lì, discutevamo, litigavamo, chiacchieravamo e poi tornavo a casa perché la mattina dopo dovevo svegliarmi all'alba per andare a lavorare...³⁰⁴

Complice anche l'estrazione sociale e le diverse traiettorie di vita, Giosetta Fioroni e Cloti Ricciardi hanno ben poco da condividere in questi anni. Comprensibilmente divergenti sono le loro riflessioni circa i momenti di aggregazione e la percezione del sé in rapporto ai colleghi. Senza contare che la testimonianza di Ricciardi risente non poco

³⁰³ P. Pitagora, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, cit., p. 81.

³⁰⁴ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/2014 (v. apparati).

del lungo percorso di autocoscienza femminista avviato negli anni Settanta, da cui deriva una visione disincantata degli equilibri e dei rapporti di forza che si instaurano nel gruppo:

Mi dava fastidio l'esibizione quasi forzata dei miei amici, ogni donna doveva essere rimorchiata ed esibita (se proprio non ci voleva stare, doveva inventarsi un fidanzato francese) [...] Mi imbarazzava la competizione e la gerarchia che vi era tra i maschi, e il loro rifiuto totale a considerare le donne artiste allo stesso livello. Si accettavano solamente quelle che si ponevano da sole in un ruolo subordinato, non competitivo a livello linguistico. Verificai presto questa verità: quando forte del mio lavoro volli avere il mio spazio, gran parte dell'amicizia si dileguò come neve al sole. Erano i "favolosi anni Sessanta", per me furono la dura scoperta del sessismo.³⁰⁵

3.2.2 Strategie d'affermazione

Le esperienze di gruppo prese in esame restituiscono alcune sfaccettature della vivace seppur breve stagione delle poetiche di neoavanguardia.

In questo periodo, l'affermazione del singolo è condizionata da specifiche dinamiche corali che per certi versi rispondono alle regole del *mainstream* e per altri sono determinate dai gruppi stessi. Riflettendo sulle ragioni a monte della nascita dei collettivi, afferma Lamberto Pignotti:

L'attuale ordinamento culturale sembra sempre più scoraggiare l'azione dei singoli artisti che si sentono naturalmente portati in qualche modo a coalizzare le loro forze. Si assiste così al formarsi di raggruppamenti che, al più basso gradino della gerarchia culturale, si limitano a rivendicare una più vasta libertà di circolazione per le proprie opere e una conseguente maggiore attenzione da parte di fruitori e critici e, ai più alti gradini della stessa scala, si costituiscono in veri e propri gruppi di pressione sociale.³⁰⁶

Nonostante la presenza di donne sia contemplata nella maggior parte dei casi, le

³⁰⁵ C. Ricciardi, ripr. in P. Pitagora, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 83-84.

³⁰⁶ L. Pignotti, in *Le problematiche artistiche di gruppo*, «Arte oggi», cit., pp. 36-37.

artiste operano in un orizzonte ancora sessista dove, pur avendo alle spalle un percorso di formazione analogo a quello dei colleghi, sono oggetto, nei casi di non aperto antagonismo, di maggiori riserve e di tempi di riconoscimento più lunghi.

Questo andamento varia anche sensibilmente a seconda dei gruppi e delle geografie culturali di riferimento. In ambito cinetico-visuale l'utopia modernista dell'artista che crea la società, l'affermazione del lavoro anonimo e corale a discapito del culto della personalità isolata, predestinata e geniale, favorisce la nascita di compagini non gerarchiche e più aperte alla partecipazione femminile. Organizzazioni simili facilitano al loro interno il confronto paritario, incoraggiano un intervento allargato e meno discriminatorio e danno modo alle donne di esprimersi anche sul piano teorico. Cionondimeno, le neoavanguardiste sono coscienti di agire in un quadro fortemente connotato al maschile, impregnato dalla tradizione vasariana dell'artista-genio, per cui la loro presenza è concepibile solo nell'ordine dell'eccezione. In questa prospettiva, dimostrano dunque una certa astuzia, giacché il loro riscatto è frutto di un comportamento pragmatico che le induce a riconfigurare atteggiamenti e attitudini alla luce del contesto in cui lavorano. Nel complesso, si muovono in un «campo sociale dell'arte»,³⁰⁷ per dirla come Bourdieu, di cui pur di entrarvi accettano le logiche di dominio maschile come legittime, partecipando così al processo della loro riproduzione. Per quanto possano godere di uno *status* formale di parità rispetto ai loro colleghi, l'adesione all'economia di significazione maschile si ravvisa, ad esempio, nella propensione a cercare d'inserirsi in *équipe* di soli uomini. La presenza di donne nei gruppi neoavanguardistici pur se - o proprio perché - minoritaria, consente loro di aggirare le asimmetrie di genere. Una volta accolte o riconosciute nei collettivi possono velocizzare il percorso d'affermazione.

D'altra parte, lo stesso Dorfles riconosce alla costituzione dei gruppi una «esclusiva ragione pratica e utilitaria: creare una 'massa d'urto' e ottenere così un più facile accesso all'agone artistico di quanto non sarebbe possibile all'individuo singolo».³⁰⁸ Motivazione ancora più valida per le donne poiché la trama dei rapporti di forza, stabiliti nel campo, fa da base alla rete di relazioni d'interdipendenza tra i soggetti coinvolti inducendoli al riconoscimento reciproco.³⁰⁹ In tal modo, la dignità d'artista

³⁰⁷ Cfr. P. Bourdieu, *Quelques propriétés des champs*, «Questions de Sociologie», novembre 1976.

³⁰⁸ G. Dorfles, in *Le problematiche artistiche di gruppo*, «Arte oggi», cit., p. 27.

³⁰⁹ N. Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, le Découverte 2001, trad. it., *La sociologia dell'arte*,

passa attraverso il successo del gruppo (maschile) d'appartenenza: sicché, a livello simbolico, il sistema-gruppo agisce come lasciapassare, visto che il riconoscimento individuale è conseguente a quello collettivo.³¹⁰

Al contrario nei gruppi individuati e promossi dalla critica, l'assenza di orientamenti programmatici prestabiliti indebolisce il cameratismo tra gli artisti. Nella Scuola di Piazza del Popolo, ad esempio, il venir meno di un obiettivo condiviso e l'inerzia della cooperazione rinsalda forme di rivalsa e pregiudizi sessuali. Un *trend* che si accentua nella seconda parte del decennio Sessanta, quando lo scioglimento di gruppi di neoavanguardia contestualmente al ripristino dei ruoli tradizionali nel campo dell'arte riattiva dinamiche discriminatorie nei confronti delle artiste. Basti pensare, ad esempio, al movimento Arte povera, sorto nel 1967 e teorizzato dal critico Germano Celant.³¹¹ Anche in questo caso, l'etichetta gruppo è calata dall'alto per unificare personalità e poetiche vicine tra loro. Il percorso di Marisa Merz, moglie di Mario Merz e unica donna del gruppo, segue una traiettoria del tutto singolare: alla presenza attiva alle fasi di gestazione del collettivo corrisponde un processo di misconoscimento sul piano storico e critico.³¹² La sua incostante partecipazione alle mostre e la tardiva storicizzazione della sua poetica ben rendono i risvolti dannosi del ripristino di un

Bologna, Il Mulino, 2004, p. 97.

³¹⁰ Ad esempio, per Alan Bowness, tale *iter* può assumere la forma di quattro cerchi concentrici, il cui diametro è direttamente proporzionale alla notorietà raggiunta dall'artista. Ma nel nostro caso a passare da un cerchio all'altro, prima che l'individuo in sé è il gruppo di cui fa parte. V: A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Londra 1989. Sulle dinamiche sociologiche che regolano il campo dell'arte si veda inoltre: e H. Becker, *Art Worlds*, University of California, Berkeley-Los Angeles 1982, trad. it., *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004.

³¹¹ Il gruppo di artisti esordisce nel 1967 alla Galleria La Bertesca di Francesco Masnata a Genova, dove espongono Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Angelo Prini. Il V numero di *Flash Art* dello stesso anno pubblica il manifesto redatto dal critico che affilia al gruppo anche Giovanni Alseldo, Mario Merz, Gianni Piacentini, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio nella mostra *Arte povera* del 1968 alla Galleria de' Foscherari di Bologna. Questi artisti espongono ancora insieme a Trieste al Centro Arte Viva-Feltrinelli, dove si aggiunge Piero Gilardi, infine nella manifestazione *Arte povera + Azioni povere* negli Arsenali di Amalfi nel 1968, che vede coinvolta anche Marisa Merz. V. G. Celant, *Arte Povera*, cit.

³¹² Nella prima metà degli anni Sessanta, l'artista fa vita ritirata, impegnata ad accudire la figlia Bea e a collaborare con Mario Merz. L'isolamento casalingo in cui si chiude, alimentato dalla poetica sperimentale del marito, la inducono a sviluppare una particolare ricerca espressiva sul filo in relazione con l'infanzia della figlia; ricerca i cui risultati sono presentati nel suo studio a Torino nel 1966, l'anno successivo in una personale alla Galleria Sperone presentata da Tommaso Trini, e in ultimo nel 1968 agli Arsenali di Amalfi. Nonostante la presenza di Marisa Merz nel movimento sia costante e discreta sul piano personale, tempestiva e originale su quello poetico, l'artista è esclusa da *When attitudes become form*, organizzata da Szeemann presso la Kunsthalle di Berna 1969, dal volume *Arte povera* e dall'esposizione *Conceptual art, arte povera, land art* curata da Celant presso la Galleria civica d'arte moderna e contemporanea. La storicizzazione di Marisa Merz avviene dunque solo diversi anni dopo la parentesi poverista. V: C. Italiano (a c. di), *A proposito di Marisa Merz*, cit.

assetto tradizionale che segue il rapido dissolvimento dei gruppi programmatici.

In contesti simili il sostegno di uomini influenti è un fattore primario nella realizzazione delle artiste. Relazioni sentimentali con artisti famosi, galleristi e critici hanno un impatto fondamentale e controverso sulle carriere femminili:³¹³ talvolta leniscono le discriminazioni sessuali, consentendo alle donne un maggior attivismo; altre volte, viceversa, le costringono al ruolo di coadiutore del compagno o del marito.

Ad ogni modo, come sottolinea Landau in riferimento al contesto statunitense, a questa altezza cronologica, i legami interpersonali tra le artiste e i colleghi uomini sono migliori – per quanto strutturati su un'introiettata gerarchia di genere - di quelli che si andranno a stringere nei decenni a seguire. Ne dà prova, ad esempio, la scarsa attitudine delle artiste italiane a solidarizzare con le altre donne presenti nel campo: mostrano un atteggiamento individualistico e non riconoscono nelle colleghe delle possibili alleate. Una situazione antitetica a quella neofemminista, ribaltata solo a traino degli eventi storici che segnano il 1968.

Di fatto, per quanto i movimenti di fine decennio si pongano in contrasto con il sistema, sono ben lungi dall'affrontare l'asimmetria di genere che covano al loro interno. Al pari dei collettivi studenteschi, condensano le aspettative di una generazione desiderosa di capovolgere le logiche di potere della società patriarcale, ma perseverano nelle dinamiche di subordinazione sessuale che essa avalla. Così, il movimento studentesco e operaio del 1968, mentre rivendica il rifiuto della struttura sociale data, della politica delegata, delle sue forme di organizzazione partitiche e statali, difende la sua intrinseca gerarchia sessista.

L'acuirsi della frizione tra i sessi spinge rapidamente le artiste ad adottare forme di separatismo parallele a quelle dei movimenti politici e sociali femministi. In tal senso, vale la pena notare come, tra quelle nate negli anni Trenta, questa iniziativa venga presa perlopiù dalle artiste che non vantano un'esperienza di gruppo o che restano piuttosto defilate rispetto ai principali filoni espressivi degli anni Sessanta. Weller, Gut, Ricciardi sperimentano precocemente e loro malgrado gli effetti del machismo nel campo dell'arte. A loro si uniscono alcune artiste della generazione precedente – Accardi e Bentivoglio - che, avendo alle spalle un trascorso più lungo, vivono il disagio dell'altalenante condizione femminile all'interno del *mainstream*.

³¹³ E. G. Landau, *Tough Choices: Becoming a women artist, 1900-1970*, in R. Rosen; C. Brawer, *Making their mark: women artists move into the mainstream*, cit.

Viceversa, le neoavanguardiste che riescono a beneficiare delle logiche di dominio maschile si mostrano più refrattarie a identificarsi con le rivendicazioni femministe. Di conseguenza anche i processi di autonarrazione risentono non poco di questa biforcazione esperienziale: chi ha fatto parte di gruppi di neoavanguardia tende a sminuire gli effetti del maschilismo sul contesto artistico.

3.3 Le donne nel circuito espositivo istituzionale e privato

La presenza delle artiste nei circuiti espositivi istituzionali e privati subisce nel corso degli anni Sessanta continue flessioni condizionate da fattori eterogenei.

Nel complesso, si tratta tuttavia di una presenza esigua, limitata a specifici ambiti di ricerca; decresce con il passare del tempo a dispetto del maggior grado di visibilità personale e registra, più che per i colleghi, uno scarto evidente tra il contesto istituzionale e quello privato.

Occorre aspettare il 1964 perché un modesto numero di neoavanguardiste faccia il suo ingresso alla Biennale di Venezia. Dopo la totale assenza di italiane nelle due edizioni precedenti,³¹⁴ la svolta della XXXII edizione riflette il radicale cambiamento in atto nel sistema dell'arte. L'esposizione rappresenta, infatti, un tangibile momento di rottura col passato: sul piano estetico sancisce la definitiva chiusura del ventennio espressionista e dell'informale, su quello strutturale stabilisce un profondo riassetto di equilibri e poteri in gioco. La prima partecipazione ufficiale del governo statunitense e la destinazione del padiglione centrale «Arte dei Musei» alla più recente produzione artistica spostano il baricentro culturale da Parigi a New York ridefinendo la geografia

³¹⁴ La XXX edizione della Biennale di Venezia vede Gian Alberto dell'Acqua come segretario generale, coadiuvato da Umbro Apollonio. Sono invitati al padiglione italiano 28 tra pittori e scultori. Cfr. La Biennale di Venezia, *XXX Biennale internazionale d'arte*, cat., Venezia 1960, Stamperia di Venezia, Venezia 1960, p. XLV.; La Biennale del 1962 vede Gian Alberto dell'Acqua segretario generale e una giuria internazionale per la selezione delle opere composta da Stefano Bottari, Jorge Romero Brest, Enzo Carli, Raymond Cogniat, Philip Hendy, Zoran Krzislak, Georg Schmidt, Soichi Tominaga e Vittorio Viale. La sottocommissione per le arti figurative è composta da: Anna Maria Brizio, Pericle Fazzini, Pietro Zampetti, Bruno Cassinari, Umberto Mastroianni, Enrico Paulucci, Gian Alberto Dell'Acqua. Tra pittori e scultori sono invitati 53 uomini. V: *XXXI Biennale internazionale d'arte*, cat., Venezia 1962, Stamperia di Venezia, Venezia 1962, pp. IV-V e pp. XXV-XXVI.

culturale di neoavanguardia.³¹⁵

Il padiglione italiano curato da Maurizio Calvesi propone un panorama indicativo e piuttosto aggiornato delle tendenze che spaziano dall'informale al postinformale.³¹⁶ La ricognizione è segnata tanto dal peso critico della Biennale di San Marino del 1963 sulle poetiche ghestaltiche, quanto dall'attivismo delle gallerie romane sulle tendenze oggettuali e *popular*. Su un totale di circa 120 artisti, trovano posto 8 donne - Carla Accardi, Titina Maselli, Valentina Pianca, Maria Baldan, Bruna Gasparini, Gina Roma, Grazia Varisco e Giosetta Fioroni -.³¹⁷ Tra tutte spicca Accardi, la cui consacrazione internazionale arriva dopo quindici anni d'intensa attività artistica in Italia e in Europa specialmente in Francia, con una mostra personale presentata in catalogo dalla critica e amica Carla Lonzi. Giosetta Fioroni affianca Titina Maselli tra gli esponenti della Scuola di Piazza del Popolo, artisti inquadrati da Calvesi «sulla scia della rivoluzione fotografica, fautori di nuovi procedimenti di fissaggio e oggettivazione».³¹⁸ Fra le artiste nate negli anni Trenta, Fioroni è la personalità più nota dello scenario romano. Esordisce nella corrente dell'informale materico alla VII Quadriennale di Roma nel 1955, l'anno successivo è già alla Biennale di Venezia e nel 1957 ottiene la prima personale presso la Galleria Montenapoleone di Milano, presentata da Vedova. Con Carla Accardi, è l'unica donna presente alla mostra *Nuove Tendenze dell'arte italiana*³¹⁹ curata nel 1958 da Venturi presso la Rome-New York Art Foundation, galleria in cui le istanze multiculturali si coniugano a scenari d'avanguardia locali. Dopo la sua prima personale alla Tartaruga nel 1961, Fioroni entra a far parte dell'*entourage* di Plinio de Martiis. In tal modo partecipa a un gran numero di collettive, volte a condensare come già visto le istanze neofigurative in un discreto fronte d'opposizione alle tendenze

³¹⁵ Afferma Solomon in catalogo: «tutti riconoscono che il centro dell'arte si è spostato da Parigi a New York» chiarendo che «nel momento attuale gli europei si rendono conto della continuità dell'influsso americano nelle arti, esercitato per la prima volta dalla generazione degli espressionisti astratti, e ora portato avanti, con vitalità rinnovata da un'altra generazione d'artisti che seguono molte vie diverse»³¹⁵ A. R. Solomon in *XXXII Biennale internazionale d'arte*, cit., p. 272.

³¹⁶ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale internazionale d'arte*, cit., p. 131.

³¹⁷ Segretario generale è Gian Alberto Dell'Acqua, la giuria internazionale è costituita da: A. M. Hammacher, Sam Hunter, Giuseppe Marchiori, Murillo Mendes, Franz Meyer, Julius Starzinski e Marco Valsecchi, mentre la sottocommissione per le Arti Figurative da: Cesare Gnudi, Maurizio Calvesi, Pietro Zampetti, Afro Basaldella, Lucio Fontana, Luciano Minguzzi e Gian Alberto Dell'Acqua. Cfr. *XXXII Biennale internazionale d'arte*, cat., Venezia 1964, Stamperia di Venezia, Venezia 1964, pp. XII-XIII e pp. XXIX-XXX.

³¹⁸ M. Calvesi, *ivi*, pp. 134-135.

³¹⁹ Cfr. L. Venturi (a c. di), *Nuove tendenze dell'arte italiana*, cat., Roma, Rome-New York Art Foundation, 1958.

popular statunitensi, rapidamente importate in Italia negli stessi anni. In aggiunta, l'anno che precede la Biennale, l'artista si confronta con il pubblico transalpino in occasione di una personale a Parigi tenutasi alla Galerie Breteau.³²⁰

Sul fronte ghestaltico, Grazia Varisco espone tra i membri del Gruppo T, con opere dagli effetti ottici e di spazialità fenomenica. Per certi versi il suo percorso è speculare a quello di Fioroni. Dopo l'esordio del collettivo alla Galleria Pater di Milano nel 1960, il Gruppo T si misura soprattutto all'estero – Amsterdam, Stoccolma, Tokyo - complici anche i forti legami professionali stretti con gli altri gruppi di arte programmata e cinetica. Ancora, nel 1963 Varisco partecipa al Movimento internazionale *Nouvelle Tendence*, prendendo parte alle relative esposizioni, tra cui le importanti rassegne di Zagabria e di Venezia nel 1963 e di Parigi al Musée des Arts Décoratifs del Louvre nel 1964. L'anno della Biennale coincide con la partecipazione a *Recent acquisitions* al MoMA di New York e a mostre di arte programmata a Düsseldorf e al Royal College of Art di Londra.³²¹

Pur muovendosi lungo traiettorie opposte, Varisco e Fioroni vantano un trascorso espositivo e artistico di tutto rispetto, tenuto conto anche della loro giovane età. Tuttavia, la presenza di una ristretta schiera di artiste italiane a Venezia oltre a rispondere all'orientamento ideologico della XXXII Biennale è preordinata da apposite modifiche introdotte nel processo di selezione. A differenza del passato, la scelta degli invitati è il risultato di un laborioso accordo di punti di vista di sette commissari, commisto a un «criterio di rotazione» che esclude gli artisti delle tre edizioni precedenti (1958, 1960 e 1962). Ne deriva un panorama quanto mai variegato, fedele agli schieramenti reali, che predilige la notorietà regionale.³²² Proprio lo spostamento del *focus* sulle realtà locali, predisposto dal quel che Calvesi definisce il «limite» della rotazione, consente, con probabilità, a un numero maggiore di donne di essere ammesse alla Biennale. Un'analoga scrematura permette, ad esempio, a Laura Grisi e alla scultrice Lidia Silvestri di prendere parte alla IV Biennale di Parigi del 1966.³²³ La correlazione tra criteri di selezione meno elitari e l'aumento delle artiste nelle rassegne

³²⁰ In merito al percorso espositivo dell'artista si veda G. Celant, *Giosetta Fioroni*, cit.

³²¹ In merito al percorso espositivo dell'artista si veda G. M. Accame, *Grazia Varisco: 1958/2000*, cit.

³²² Cfr. M. Calvesi, *Gli inviti alla XXXII Biennale. Quattro domande a Calvesi*, in «Marcatré», 2, gennaio 1964, pp. 90-92.

³²³ La selezione della biennale parigina riguarda artisti tra i 20 e i 35 anni appartenenti alle diverse tendenze che non hanno preso parte nelle precedenti edizioni. V: Comitato ufficiale dalla Biennale, *Gli inviti alla Biennale*, «Marcatré», 19-22, Lierici, Milano 1966, p. 223.

è dunque un dato rilevante, specialmente a fronte di un quadro generale dove commissioni selettive e giudicatrici sono composte quasi nella totalità da uomini, ben intenzionati a mantener saldo il sistema clientelare che ne deriva. Difatti, l'apertura verso gli esordienti di Parigi non è accolta di buon grado dalla critica: per Marchiori e de Marchis l'esclusione di artisti altrettanto giovani ma ben più noti, già protagonisti delle precedenti edizioni, comporta uno stato di non rappresentatività della situazione italiana e ancor meno di quella di tendenza.³²⁴

Nel nostro paese, il generale dislivello tra visibilità regionale, nazionale e internazionale è aggravato anche dall'ambigua politica espositiva della Quadriennale romana, nata nel 1927 con l'intento di accentrare a Roma la migliore produzione dell'arte figurativa nazionale. Qui, la presenza delle artiste è generalmente più cospicua per quanto minoritaria rispetto a quella degli uomini, considerato il sempre più alto numero di presenze complessive.

L'VIII edizione della Quadriennale che apre il decennio Sessanta è incentrata sul confronto tra figurativi e non figurativi. Allestita da Fabrizio Clerici e Mario Melis, con un numero record di 1200 partecipanti, successivamente ridimensionato a quasi 500, conta circa 90 donne,³²⁵ tra cui non compaiono le neoavanguardiste considerate. Se questa cifra lascia pensare a una partecipazione femminile relativamente ampia rispetto al panorama generale di riferimento, la stessa va comunque circoscritta alla vetrina nazionale. L'incoraggiante rapporto numerico tra uomini e donne in concorso alle Quadriennali degli anni Sessanta si stempera in una selezione critica ben più discriminatoria quando si tratta di mostre italiane all'estero.

Per tutto il periodo, nessuna delle esposizioni finalizzate ad esportare l'arte italiana al di fuori dei confini nazionali o a mappare le tendenze emergenti include donne, nonostante il coinvolgimento della stessa Quadriennale. Nella prima metà del decennio, ciò vale per la mostra *Contemporary Italian Paintings*, tenutasi a Londra nel 1960 e dedicata alle più alte espressioni dell'arte contemporanea e dell'artigianato italiano; per *Giovani Pittori Italiani* del 1961, allestita Museo d'arte Moderna della cittadina

³²⁴ Cfr. G. de Marchis e G. Marchiori, «Marcatré», 19-22, Lierici, Milano 1966, pp. 320-322.

³²⁵ La giuria per l'accettazione delle opere è composta da: Felice Casorati, Renato Guttuso, Domenico Purificato, Pericle Fazzini e Francesco Messina; Cfr. VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, cat., Roma, La Quadriennale, dicembre 1959 - aprile 1960, De Luca, Roma 1959, p. 14. Vedi inoltre: C. Salaris, *Oltre l'informale*, in Ead., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 105-117.

nipponica di Kamakura; per *Mostra della critica italiana*, inaugurata al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1962 dopo una prima tappa alla Galleria Civica d'arte Moderna di Milano. Tutti casi in cui l'assenza di donne tra gli artisti invitati – rispettivamente 28, 30 e 45 - enuclea una manovra selettiva oltremodo restrittiva che, dato l'esiguo numero dei partecipanti, tende con probabilità a non prendere proprio in considerazione le artiste.³²⁶

Tuttavia il coinvolgimento delle nuove generazioni da parte della Biennale del 1964 si ripercuote, per certi versi, anche sulla Quadriennale dell'anno successivo. In un orizzonte politicizzato, dove ci si scaglia contro i sistemi di selezione tradizionali e le istituzioni museali, la giuria di accettazione e la commissione inviti della IX edizione include un considerevole numero di critici. Tra le più affollate di artisti e di opere, l'esposizione allestita da Mario Melis prevede, su più di 200 partecipanti, una trentina di artiste in concorso, tra cui Carla Accardi, Lucia Di Luciano e Laura Grisi.³²⁷ Tra quest'ultime, Lucia Di Luciano ha alle spalle un'intensa attività espositiva, che spazia dalle rassegne sui gruppi cinetici e di arte programmata alla partecipazione a premi nazionali.³²⁸ Lo stesso anno della Quadriennale si apre alla Galleria Numero di Roma l'evento *Per una scelta Operativa*, in cui la sua produzione viene affiancata a quella del compagno Pizzo e seguita da un notevole dibattito su arte e scienza. Il doppio piano – teorico e artistico - su cui interviene Operativo "r", porta Di Luciano a esporre in tutta Italia e all'estero e a prendere parte a dibattiti e incontri, ritagliandosi nel 1965 uno spazio alla V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio al Palazzo delle Esposizioni di Roma, al XIV convegno di Verucchio sul rapporto tra arte e comunicazione e alla prestigiosa manifestazione sulla ricerca visuale *Nova Tendencija* 3.

Laura Grisi, invece, espone alla IX Quadriennale di Roma a seguito di una mostra personale con opere calligrafiche alla Galleria Il Segno di Roma diretta da Angelica Savinio. Complice la sua permanenza all'estero, consumata in lunghi viaggi di lavoro

³²⁶ V: *Contemporary Italian Paintings*, cat., Londra, Harrods, 15 agosto – 10 settembre, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1960; P. C. Santini (a c. di), *Mostra della Critica Italiana 1961*, cat., Milano, Galleria Civica d'arte Moderna, 1961 e Roma, Palazzo delle Esposizioni, Colombi, Milano 1961; per la mostra *Giovani Pittori Italiani*, vedi Archivio Biblioteca Quadriennale ASQ.II.26/3B.6Lu.4.

³²⁷ La giuria per l'accettazione delle opere degli artisti invitati è composta da: Raffaele Costi, Emilio Scanavino, Oscar Gallo, Franco Garelli, Remo Wolf, Vito Apuleo e Guido Perocco. V: *IX Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, cat., Roma, La Quadriennale, 1965, De Luca, Roma 1965, p. 19.

³²⁸ Tra queste l'artista espone presso la Galleria Nazionale d'Arte moderna, la Galleria Numero di Roma e alla Mostra Mercato Nazionale d'arte contemporanea a Palazzo Strozzi nel 1964.

con il compagno Folco Quilici, il suo esordio è tardivo ed eclettico. Nel 1964 si presenta al grande pubblico come scrittrice con il romanzo *I Denti del Tigre*, ispirato al suo viaggio in Polinesia. Nel 1965 è in mostra alla Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti a Milano, con opere che rivelano un'irreversibile virata dalla grafica alle installazioni; il distacco con la prima produzione è tale che l'artista stessa tende a posticipare il suo esordio artistico a tale data.³²⁹ Nello stesso anno, oltre alla Quadriennale, partecipa al Premio Michetti a Francavilla ed espone alla galleria Arco d'Alibert a Roma di Maria Coccia. Alla Biennale del 1966, è l'unica neoavanguardista tra le tre donne invitate³³⁰ su un totale di circa 80 artisti italiani. Per l'occasione, presenta *Variable Paintings*, quadri con pannelli scorrevoli che lo spettatore è invitato a muovere per modificarne la struttura. In seguito, l'artista calca soprattutto lo scenario internazionale: prima a New York in *Italy New Tendencies*, organizzata nel 1966 da Alfredo Bonino, poi a Boston e New York in *Young Italians*, curata da Solomon nel 1968.³³¹

Nel 1966, il ritorno all'ordine e alla razionalità promossi dalla XXXIII edizione della Biennale di Venezia sono dunque alla base di un rinnovato calo delle presenze femminili in mostra. La Pop art consegna il testimone al rigore compositivo e nonostante resti vivo l'interesse per arte optical, cinetica e programmata, l'attenzione critica torna a spostarsi dalla giovane generazione di artisti ad autori ben più maturi e già storicizzati.

A questa altezza cronologica, l'unica esposizione a contare un corposo numero di neoavanguardiste italiane è *Nova Tendencija 3*³³² a Zagabria, mostra organizzata dell'omonimo gruppo, il cui progetto teorico intende rinnovare la tradizione

³²⁹ Nella monografia curata da Celant non si fa menzione della mostra presso la galleria Il Segno, né alla ricerca maturata nei primi anni Sessanta. V: G. Celant, *Laura Grisi: a selection of works with notes by the artist*, cit.

³³⁰ Le altre artiste invitate sono: Lidia Silvestri e Lia Gyarmati. La XXXII edizione della Biennale vede Mario Marazzan presidente, Gian Alberto dell'Acqua segretario generale, la giuria internazionale composta da: Sergio Bettini, Palma Bucarelli, Robert Delevoy, Kurt Martin, François Mathey, Miroslav Micko e Norman Reid; mentre la sottocommissione per le Arti Figurative è composta da: Vittorio Viale, Nello Ponente, Mario de Biasi, Giuseppe Capogrossi, Marcello Mascherini, Ennio Morlotti e Gian Alberto Dell'Acqua. V: *XXXIII Biennale internazionale d'arte*, cat., Venezia 1966, Stamperia di Venezia, Venezia 1966, pp. X-XI.

³³¹ V: *Italy New Tendencies*, cat., New York, Galleria Bonino, 11 ottobre – 5 novembre 1966, Galleria Bonino, New York 1966; A. Solomon (a c. di), *Young Italians*, cat., Boston, Institute of Contemporary Art, 23 gennaio – 23 marzo, New York, The Jewish Museum, 20 maggio – 2 settembre 1968, Institute of Contemporary Art, Boston 1968.

³³² *Nova tendencija 3*, cat., Zagabria, Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Centar za industrijsko oblikovanje, 13 agosto - 19 settembre 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagabria 1965.

costruttivista e condurre gli artisti verso un impegno lavorativo legato alla produzione industriale. Consuntivo delle ricerche ghestaltiche ma anche momento di riflessione sulla loro valorizzazione e fruizione all'interno dei musei, il terzo appuntamento internazionale del movimento si articola in diverse sessioni che prevedono non solo la partecipazione mediante invito di artisti, come Alviani, Mari, i gruppi N e T, già presenti alle edizioni passate ma anche artisti e critici d'arte selezionati attraverso un bando ideato dallo stesso Mari.³³³ In linea con le tematiche e le tipologie di intervento proposti, si registra la presenza di Grazia Varisco e Nanda Vigo nella sezione 'opere e scritti' e di Dadamaino, di Lucia Di Luciano (slegata da Operativo "r") e di Apollonio nella sezione 'opere'.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, il repentino scioglimento dei gruppi di neoavanguardia in concomitanza al ripristino di una cornice istituzionale tradizionalista, segna l'origine di una parabola discendente per le donne, progressivamente affrancate da tutte le principali rassegne incentrate sulle poetiche di transito verso gli anni Settanta.

Nello specifico, gli ultimi tre anni del decennio Sessanta sono segnati da una polifonia di correnti espressive che ridefiniscono la mappa di correnti e modalità di fruizione dell'arte contemporanea. Sullo sfondo del processo di smaterializzazione artistica, indicato da Lucy Lippard,³³⁴ intriso di fermenti politici e di rivendicazioni antisistemiche, la presenza delle donne va drasticamente diminuendo. Se sul piano espressivo, le neoavanguardiste s'inseriscono nel solco della metamorfosi in atto, su quello operativo appaiono defilate dai maggiori focolai espositivi e continuano a garantirsi una certa visibilità all'estero o attraverso mostre personali.

Fa eccezione il *Teatro delle Mostre* alla galleria La Tartaruga del maggio 1968. Dall'idea geniale di portare il teatro in galleria dopo che Ceroli aveva portato la galleria in teatro,³³⁵ questa "mostra di mostre" va intesa come successione di azioni, in cui

³³³ Il bando stabilisce tre sezioni cui gli artisti e critici d'arte avrebbero potuto partecipare. La prima dedicata a un'esposizione retrospettiva sulle *Nove tendencije* oppure a interventi di carattere storico e critico in merito agli oggetti presentati; una seconda dedicata alla partecipazione nel presente con opere di ordine oggettuale o teorico; e una terza finalizzata ad assegnare un premio per la produzione in serie di un oggetto visuale, che sarebbe stato realizzato in cinquantacinque esemplari dalla ditta Danese di Milano. Cfr. *Bando di concorso per Nova tendencija 3*, redazionale, «Domus», 2, febbraio 1965, p. 56.

³³⁴ V: L. Lippard; J. Chandler, *The Dematerialization of Art* (1967), «Art International», 2, febbraio 1968, pp. 31-36.

³³⁵ Si fa riferimento all'opera *La Cina*, realizzata a La Tartaruga e divenuta prototipo dei soldati allineati in più file del *Riccardo III*. Cfr. M. Calvesi (a c. di), *Roma anni '60*, cit. p. 31.

ciascuno degli invitati espone per un giorno. Per l'occasione, su un totale di 15 artisti compaiono due donne: Giosetta Fioroni e Laura Grisi. La prima, perfettamente al passo con il «nuovo principio della socialità dell'arte»,³³⁶ presenta *La spia ottica*, stanza da letto in cui è possibile accedere solo con lo sguardo mediante un'apposita apertura sistemata sulla porta d'ingresso e spiare l'attrice Giuliana Calandra. Laura Grisi, invece, realizza un'installazione intitolata *Vento di s.e. velocità 40 nodi*, corridoio formato dalla parete di una stanza e da uno steccato, da cui proviene il vento che colpisce lo spettatore.³³⁷

Prima di questa data, nessuna artista prende parte a collettive di ambito poverista come *Con temp l'azione*³³⁸ curata da Daniela Palazzoli a Torino da Gian Enzo Sperone nel 1967; a esposizioni che sconfinano verso la *land art*, come *Fuooooooco, Immagine, Accqqqua, Terrrrrra*³³⁹ tenutasi nello stesso anno a L'Attico di Roma; né a quelle che indagano, ridefinendolo, il rapporto tra arte e architettura, come *Lo spazio dell'Immagine* di Foligno nel 1967.³⁴⁰

Allo stesso modo, subito dopo il *Teatro delle Mostre*, nessuna donna è presente tra i 24 artisti del padiglione italiano della XXXIV Biennale di Venezia che ospita, su iniziativa del segretario Giovanni Faravetto una rassegna di carattere internazionale, intitolata *Linee della ricerca dal 1950 al 1965*.³⁴¹ Il ripristino di una linea espositiva più tradizionale e il rinnovato spostamento dell'attenzione critica sulle generazioni mature, che trovano qui il loro acme, precludendo sin dall'orientamento ideologico della *kermesse* la presenza di artiste.

Neppure l'ondata contestataria che segna la XXXIV edizione della Biennale ha

³³⁶ Ivi.

³³⁷ Lo studio di queste opere sarà presentato rispettivamente nei paragrafi 1.2.1 *Il corpo* e 2.2 *La forma della natura* della seconda parte della tesi.

³³⁸ V: D. Palazzoli (a c. di), *Con temp l'azione*, pieghevole, Torino : Galleria Christian Stein : Galleria il Punto : Galleria Sperone, 1967; tuttavia sulla mostra non esiste una documentazione organica e la sua storia è affidata soprattutto al racconto dei suoi protagonisti. V: L. Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, pp. 47-49, Electa, Milano 2010; A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano 2014, pp. 67-78.

³³⁹ Si veda *Fuooooooco, Immmagine, Accqqqua, Terrrrrra*, cat., Galleria L'Attico, giugno 1967, in mensile galleria L'Attico, 85, Roma 1967.

³⁴⁰ Ciò avviene nonostante la presenza di Umbro Apollonio tra i curatori, l'invito speciale a Fontana e la presenza del Gruppo Enne. Cfr. U. Apollonio, *Lo spazio dell'immagine*, cat., Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967.

³⁴¹ Giovanni Favaretto Fisca è presidente, Gian Alberto Dell'Acqua segretario generale, la sottocommissione per le arti figurative è composta da: Valentino Martinelli, Giuseppe Mazzariol, Mario de Biasi, Arnaldo Pomodoro, Mario Radice, Giuseppe Santomaso, Gian Alberto Dell'Acqua. Cfr. XXXIV Biennale internazionale d'arte, cat. Venezia 22 giugno - 20 ottobre 1968, Venezia 1968, pp. IX-XI e p. XXIX.

risvolti positivi sulla partecipazione femminile.³⁴² Le artiste si defilano dalle rivendicazioni politiche dei colleghi rivolte al cosiddetto Statuto fascista della Biennale, retaggio del passato ormai inadeguato e limitante, e ai «Gran premi» e all'ufficio vendite cui si richiede l'abolizione.³⁴³ Nessuna donna partecipa anche alla controbiennale organizzata negli stessi giorni nelle sale della Fenice, dove espongono tra gli altri Merz, Pascali, Kounellis, Pistoletto, presentati da de Marchis, Calvesi, Barilli, Boatto, Menna, Celant e altri.³⁴⁴

Sicchè, le gallerie private si dimostrino i luoghi più adatti ad accogliere le sperimentazioni, a dare voce all'aspetto performativo delle nuove operazioni artistiche e vanno a colmare il vuoto di rappresentabilità delle istituzioni pubbliche. Tuttavia lo spostamento del baricentro espositivo che determinano sembra avere effetti tutt'altro che positivi sul coinvolgimento delle artiste: di fatto, potendo contare su spazi e risorse ben più ridotti, si trovano a stringere ulteriormente la forbice della selezione, quasi sempre a discapito delle presenze femminili.

Di conseguenza, le artiste espongono in questo periodo specialmente in mostre personali tra Roma, Napoli, Milano, Torino e Messina.³⁴⁵

A riprova di quanto detto, è opportuno considerare il grado di storicizzazione cui giungono le neoavanguardiste nel decennio successivo. Gli anni Settanta si aprono con un consuntivo della Quadriennale sulle principali tendenze artistiche degli anni Sessanta. La decima edizione della rassegna si articola in cinque mostre, allestite dal 1972 al 1977, che fanno il punto della situazione a livello di documentazione e informazione. La prima mostra è intitolata agli *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, nuove ricerche d'immagine*, e si tiene tra la metà del novembre e la

³⁴² A partire da questa edizione vengono aboliti i premi della critica ripristinati solo nel 1986. Per la storia e il ruolo svolto dalla Biennale nel contesto veneziano, si rinvia alla tesi di dottorato di L. Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012.

³⁴³ La Biennale si apre con evidenti difficoltà. Padiglioni chiusi o vuoti e le poche opere esposte sono state voltate o gettate a terra accolgono i critici per l'anteprima. Gli artisti marciano in corteo, occupano i luoghi simbolo di Venezia, per chiedere la trasformazione della Biennale in un laboratorio permanente di ricerca e sperimentazione cinematografica attivo tutto l'anno. Il convegno *Una nuova Biennale: contestazioni e proposte*, organizzato dal Comune nel novembre '68, analizza la situazione dell'istituzione, che giungerà all'approvazione del nuovo statuto nel 1973.

³⁴⁴ Cfr. *Antibiennale*, in «Flash Art», a. II, 6, gennaio-febbraio, 1968, s. n. p.

³⁴⁵ Per il percorso espositivo delle altre artiste nel decennio Sessanta si rimanda a: S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cit., *Elisabetta Gut: semi e segni*, cat.; M. Cossu; M. G. Di Monte (a c. di), *Cloti Ricciardi: nel Giardino delle fontane*, cat., cit., J. Houston; U. Savardi; B. M. Menichini, (a c. di), *Marina Apollonio*, cat., cit.

fine del dicembre 1972. Gli artisti invitati sono 118, e le presenze femminili sono ridotte a 3: Stefania Bragaglia Guidi, Titina Maselli e Giosetta Fioroni.³⁴⁶

In *Situazione dell'arte non figurativa*, su un totale di 130 artisti sono invitate 7 donne: Carla Accardi, Bice Lazzari, Vittoria Lippi, Cesarina Seppi, Carol Rama, Carmen Gloria Morales e Simona Weller.³⁴⁷

Mentre in *La Ricerca estetica 1960-1970*, curata da Filiberto Menna, nonostante l'apertura verso l'arte dei giovani, le artiste presenti in mostra sono solamente 6 su 66: Giosetta Fioroni, Marisa Merz, Grazia Varisco, Ketty La Rocca, Laura Grisi e Nanda Vigo.³⁴⁸ Come sottolinea Seravalli, «la presenza femminile paga l'effettivo ritardo storico di accesso al mondo della cultura, ma anche il misconoscimento di figure del passato e il mancato riconoscimento di quelle contemporanee».³⁴⁹

Ancora peggiore è il bilancio di *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, curata da Achille Bonito Oliva. L'esposizione offre un compendio delle ricerche dell'arte italiana condotte nel decennio appena concluso: dei trentacinque artisti invitati compare una sola donna, Giosetta Fioroni.³⁵⁰

³⁴⁶ *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea*, cat., Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1972, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1972.

³⁴⁷ Cfr. *Nuove ricerche d'immagine: situazione dell'arte non figurativa*, Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1972 – 1973, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1972.

³⁴⁸ Il comitato di studio per la selezione è coordinato da F. Menna e composto da: A. Boatto, M. Calvesi, G. Celant, G. Colombo, G. GAtt, L. Patella, T. Trini. Cfr. *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, cat., Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1972 – 1973, Roma, Istituto Grafico Tiberino 1972.

³⁴⁹ M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, cit., p. 146.

³⁵⁰ Gli artisti invitati sono: V. Agnetti, C. Alfano, G. Alviani, F. Angeli, G. Alseldo, A. Biasi, A. Boetti, A. Bonalumi, D. Boriani, E. Castellani, M. Ceroli, G. Colombo, G. De Vecchi, L. Fabro, T. Festa, G. Fioroni, J. Kounellis, F. Lo Savio, R. Mambor, P. Manzoni, G. Marotta, M. Massironi, E. Mattiacci, F. Mauri, M. Merz, M. Mochetti, G. Paolini, V. Pisani, M. Pistoletto, M. Rotella, P. Scheggi, M. Schifano, C. Tacchi, G. Uncini, G. Zorio; Achille Bonito Oliva fa da coordinatore e i critici invitati sono: G. C. Argan, A. Boatto, M. Calvesi, G. Dorfles, A. Menna e C. Vivaldi. La mostra conferma in sostanza quanto già annunciato dall'esposizione *Undici Artisti italiani degli anni Sessanta*, in occasione del X festival dei due mondi di Spoleto (1967). V: A. Bonito Oliva (a c. di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960/70*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970 - gennaio 1971, Centro Di, Firenze 1970.

II PARTE
TEMI E MODI DELLA CORRENTE PROTO-FEMINIST

1.1 La costruzione dell'immagine femminile nei media

Questo paragrafo propone un'analisi delle modalità espressive attraverso cui le neoavanguardiste hanno reso il soggetto femminile negli anni Sessanta.

Poche e circoscritte alla neofigurazione e alla poesia visiva sono coloro che si esercitano in questo tipo di ricerca. Tuttavia l'individuazione di un comune idioma tra opere in prima battuta piuttosto dissimili fa luce su alcune costanti che saranno poi assorbite dalla *feminist art*; evidenziando, al medesimo tempo, un divario espressivo tra la produzione degli anni Sessanta e Settanta.

Mentre per le esponenti *feminist* l'autorappresentazione è un tema cruciale,³⁵¹ le neoavanguardiste palesano difficoltà, o quantomeno disinteresse nei confronti di tale argomento. L'autoritratto, ad esempio, è quasi del tutto ignorato in questo periodo dalle artiste considerate.³⁵² Se si pensa a questo genere artistico come a uno spazio operativo nel quale soggetto e oggetto coincidono, luogo d'esplorazione in cui entrano in gioco «relazioni tra il proprio corpo e il modo in cui la propria identità femminile viene percepita e messa in atto»,³⁵³ si tratta di un vuoto piuttosto indicativo.

³⁵¹ Per una ricognizione sulla ricerca delle donne in tal senso si veda: M. Meskimmon, *The art of reflection: women artists self-portraiture in the Twentieth Century*, Scarlet press, London 1996; J. Frueh, *The body through women's eyes*, in N. Broude; M. D. Garrard (a c. di) *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, cit., pp. 190-206. F. Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self Portraits*, Thames & Hudson, Londra 1998; M. A. Trasforini, *Le insegne del sé. Genere, narrazioni e costruzioni dell'autoritratto*, «Psicoterapie e Scienze Umane», 3, 2006, pp. 625-640.

³⁵² Tra le opere considerate fanno eccezione per certi versi i *Combine paintings* (1965-1966) di Laura Grisi, dove la *silhouette* dell'artista campeggia in forma anonima; e *Autoritratto a nove anni* (1966) in cui Giosetta Fioroni compare nelle candide vesti di una bambina.

³⁵³ L. Iamurri (a c. di), *Autobiografia/Autoritratto: Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, cat., Roma, Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008, Palombi, Roma 2007, p. 32.

Per ragioni e con esiti linguistici differenti, le artiste rivolgono la loro attenzione ai cambiamenti del corpo femminile provocati dall'avvento della società dei consumi, dal *boom* economico e dalla diffusione dei nuovi media. Tali mutamenti sono tosto assunti e sublimati dalle poetiche della neoavanguardia, che rifacendosi alla visione mediatica della donna, danno forma a un universo femminile fittizio, lontano dalla realtà e profondamente influenzato dagli stereotipi di bellezza correnti. Di riflesso, l'abbandono dell'autoritratto a vantaggio di lavori che riducono la figura femminile a soggetto massificato potrebbe svelare un certo diniego da parte delle artiste a porsi verso la cultura del proprio tempo in maniera critica, ovvero quali «soggetti situati»,³⁵⁴ giacché non dichiarano il luogo e il punto da cui guardano.

Tra le protagoniste delle loro opere vi sono principalmente modelle, attrici, *vedette* e *pin-up*: personalità estrapolate da riviste patinate, dal cinema e dalle trasmissioni televisive. La varietà antropologica, culturale e sociale delle donne dell'epoca, la cui reale condizione di vita è assai diversa dalla sua codificazione sovrastrutturale, viene azzerata dall'icona della donna-oggetto impressa nell'immaginario collettivo, che propone un corpo iper-sessuato, sempre disponibile e catalizzatore del desiderio erotico maschile. Ciò si verifica soprattutto nelle ricerche che gravitano attorno alla corrente *popular*, inclini per loro natura all'esaltazione della cultura consumistica e pubblicitaria.

Ad esempio, la serie *Ragazze Tv* (1964-1967) di Giosetta Fioroni è costruita su soggetti tratti da giornali, riviste e album di famiglia, dipinti con smalto argenteo su fondo in smalto bianco o cementite (fig. 6). Figure sorridenti e ammiccanti, immortalate in pose fotografiche mentre camminano o sfilano; possono occupare il centro della tela, disporsi in posizione decentrata, procedere in sequenza con una «temporalità un po' meccanica e inceppata».³⁵⁵ L'artista trascrive la persona nella sua interezza, ma più spesso estrapola un dettaglio, un gesto, un profilo. In aggiunta, l'uso dell'argento allontana l'immagine nel tempo, quasi si trattasse di un dagherrotipo, ribadendo in tal modo la vena metafisica e antipop della scuola di Piazza del Popolo.

Nelle opere di Fioroni trova spazio, per Trini, «la più seducente delle ambiguità:

³⁵⁴ M. A. Trasforini, *Il binocolo delle artiste. Donne Artiste, soggettività e politica*, in D. Franchi (a c. di), *Matrice: pensiero delle donne e pratiche artistiche*, Libreria delle donne di Milano, Milano 2004

³⁵⁵ G. Fioroni, *Dialogo con Alberto Boatto*, in A. Boatto; A. Carancini, A. M. Boetti Sauzeau (a c. di), *Giosetta Fioroni*, cit., p. 16.

quella tra pittura e *maquillage*»;³⁵⁶ una commistione che ben rende il portato delle sempre più invasive cure di bellezza sul corpo delle giovani donne. Sicché, la definizione caratteriale del soggetto cede il passo all'ambizione di confezionare un'icona di femminilità astratta. Spiega Fioroni intervistata da Boatto nel 1990:

[...] molti ritagli di foto erano presi da vari giornali, o foto antiche di famiglia, o foto fatte da me. [...] Il criterio in base al quale sceglievo le foto era legato alla possibilità di fissare una volta alcune particolarità, la femminilità, l'eleganza, lo stupore, l'attesa. Oppure l'orrore dello stereotipo, la serialità imperante, il consumo ecc., ecc. Per questo scopo ho usato foto molto varie, di modelle, di donne di tutti i tipi e infine adoperai lo stesso procedimento con le immagini di altri pittori³⁵⁷

All'interno della Scuola di Piazza del Popolo, i suoi lavori dialogano tanto con gli *Uomini statici* (1962) di Renato Mambor quanto con i *Gesti Tipici* (1965-1966) di Sergio Lombardo, perché sono segnate dal medesimo sguardo critico verso il consumismo, la colonizzazione culturale americana e le ripercussioni di questi macrocambiamenti sulla percezione intersoggettiva (figg. 7-8). In un quadro estetico che vede contrapposto l'anonimato dell'uomo-massa alla crescente visibilità mediatica dei politici, Fioroni condivide coi colleghi la prospettiva contestataria verso la società coeva, proposta nella sua doppia faccia spersonalizzante ed emulativa. Cionondimeno, il soggetto femminile, pur se anonimo, non rinuncia al fascino: la donna di Fioroni è un surrogato di delicatezza, felicità, lontananza dal principio di realtà.

Contro la ricerca di una forzata piacevolezza si pone al contrario Marisol Escobar (n. 1930). L'artista venezuelana lavora negli stessi anni e sugli stessi temi affrontati da Fioroni, ma cerca punti di mediazione tra l'alienante cultura di massa e l'indagine introspettiva. A *silhouette* anonime intagliate nel legno col gioco di piani successivi sporgenti e rientranti, rivestite di veri abiti e oggetti di consumo, giustappone la riproduzione del proprio volto, riadattando la propria espressività facciale a quella di bambini, donne o anziane (fig. 9). L'artista ha bisogno di vedersi nelle sue sculture per prendere coscienza della sua esistenza: «Quando mi raffiguro così come sono torno alla

³⁵⁶ T. Trini, *Mostre a Milano Roma Genova*, «Domus», 450, maggio 1967.

³⁵⁷ G. Fioroni, *Dialogo con Alberto Boatto*, in A. Boatto, A. Carancini e A. Marie Boetti Sauzeau (a c. di), *Gioietta Fioroni*, cit., p. 13.

realtà. La gente deve pensare a se stessa perché vive sola e isolata. Nella grande città ognuno è il migliore amico di se stesso». ³⁵⁸ Di conseguenza, la sua fisionomia va a interpersi tra l'immaginario collettivo spersonificante e la rude realtà: è lei il personaggio unico delle sue opere.

Tornando in Italia, tra le figure dipinte da Fioroni in questo decennio un profilo riconoscibile è quello della modella e icona *hippy* Talitha Getty (1940-1971). In linea con la ben più nota Marilyn Monroe ritratta da Andy Warhol – artista a cui Fioroni è stata più volte accostata – si tratta di un'opera solo apparentemente in controtendenza rispetto al passato (fig. 10). L'autrice non sfrutta l'occasione per offrire un ritratto psicologico dell'attrice ma preferisce effigiarla nella sua veste convenzionale di icona dalle anonime caratteristiche universali non dissimile dalle altre *Ragazze Tv*. In entrambi i casi, la reiterazione di elementi – formali, contenutistici e stilistici – analoghi a quelli che si ritrovano nei lavori dei suoi colleghi sancisce la mancanza di un punto di vista sessuato, nonché la riluttanza a mettere in discussione i modelli imposti e a ripensare il genere in modo autonomo. Un atteggiamento del tutto coerente con il contesto culturale in cui tali opere nascono. Come scrive Griselda Pollock:

[...] ci è stato insegnato a pensare il mondo attraverso lo sguardo privilegiato degli uomini, a osservarci mentre mettiamo in scena la femminilità – il travestimento – che tale sguardo esige. ³⁵⁹

Del resto, in un'ottica di genere, non esiste la donna come soggetto in sé, con determinate caratteristiche che derivano dal suo corpo; esiste invece il genere come insieme di significati associati al femminile, riconfigurati di volta in volta nel corso della storia in contrapposizione o in opposizione a quelli degli uomini. Ciò significa che il soggetto femminile si costituisce come identità sessuata introiettando determinate rappresentazioni sessuali, al punto che la natura discorsiva del genere ha effetti non solo simbolici, ma anche materiali, concreti. Dice de Laurentis «la realtà del genere sta precisamente agli effetti di realtà prodotti sulla sua rappresentazione»; ³⁶⁰ sicché, il

³⁵⁸ M. Escobar ripr. in C. Damient de Sujo, *Itinerario di Marison*, in *XXXIV Biennale di Venezia. Venezuela*, cat., Venezia, 1968: Editorial Arte, Caracas 1968, s.n.p.

³⁵⁹ G. Pollock, *Femininity/Modernity: inscriptions/Representations/Transformation*, in K. Imesch; J. John, et al. (a c. di), *Inscriptions/Transgressions, Kunstgeschichte der Gegenwart*, VIII, Berlino 2008, p. 105.

³⁶⁰ Cfr. T. de Laurentis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 89-90.

genere si configura come una sorta di dispositivo e viene assunto dai soggetti in qualità di componente delle loro identità. Di conseguenza, l'«in-generazione dei soggetti» è un processo che avviene nel momento in cui essi aderiscono agli effetti di senso prodotti dalle rappresentazioni di genere, che non sono altro che modelli frutto di dispositivi di potere.³⁶¹

Nel complesso, l'atteggiamento di Fioroni trova dunque riscontro nel panorama internazionale del periodo. Si pensi alla statunitense Susan Weil (n. 1930), artista poliedrica e moglie di Rauschenberg dal 1950 al 1952, che propone *silhouette* e immagini femminili estrapolate da riviste sullo sfondo di vivaci campiture policrome. Figure che rinviano a un non meglio precisato mondo sentimentale, in cui le donne, più che incarnare dei caratteri, evocano degli istinti libidinosi;³⁶² con il risultato di replicare pedissequamente gli stereotipi femminili della cultura visiva occidentale, plasmati per la sollecitazione del desiderio eterosessuale maschile (fig. 11).

Nella stessa direzione si muove l'artista belga Evelyne Axell (1935-1972), con effetti ben più radicali. Seguendo l'esempio di Magritte, Axell lavora sull'immaginario sexy contemporaneo proponendo donne in pose sensuali, rese con smalti policromi secondo le istanze formali della pop art. In *Ice Cream* (1965, fig. 12) l'autrice parte da una rivista di moda in bianco e nero, per mostrare una donna dall'espressione provocante e lo sguardo basso intenta a consumare un cono gelato, che spicca quale simbolo fallico al centro della composizione. Il rimando sessuale si fa ancora più esplicito in *Erotomobiles* (1966) dove due donne sdraiate in posizione simmetrica sono in procinto di baciarsi, azione incorniciata da un cerchio rosso.³⁶³

Va detto che queste raffigurazioni, nate dall'estro delle donne, viaggiano sul crinale tra accettazione e provocazione. Per un verso, infatti, questo repertorio finisce - al pari di quello prodotto dai colleghi - per corroborare l'oggettualizzazione del corpo femminile tipica cultura visiva occidentale.³⁶⁴ Vale a dire che conferma, usando le

³⁶¹ V: C. Demaria, *Teorie di genere, Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003. In riferimento al genere in quanto costruzione sociale, si veda: S. Piccone Stella; C. Saraceno (a c. di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Il mulino, Bologna 1996; R. Connell, *Gender, Polity*, Cambridge 2002, trad. it., *Questioni di genere*, Il Mulino, Bologna 2011.

³⁶² V: S. Weil, *Susan Weil: moving pictures*, Skira, Milano 2010.

³⁶³ V: S. Wilson, *Axell: One+One*, in *Evelyne Axell: from pop art to paradise*, cat., Namur e Jambes nel 2004, Musée Felicien Rops, Namur e Somogy, Parigi 2004, pp. 23-40.

³⁶⁴ D'altra parte, come rimarcato più volte dalla critica femminista, il corpo si colloca da sempre, specialmente nella sua nudità, quale elemento sublimato o osceno dell'arte alta. V: T. B. Hess, *Woman as sex object: studies in erotic art, 1730-1970*, Allen Lane, London 1973; L. Nead, *The Female Nude: Art,*

parole di Irigaray, il concetto di soggettività denegata della donna, ovvero una sorta di «ipoteca con cui si garantisce ogni costituzione irriducibile dell'oggetto: oggetto di rappresentazione, di discorso, di desiderio».³⁶⁵

Per l'altro verso, lavori simili risentono del processo di liberalizzazione dei costumi e dell'interesse crescente verso i comportamenti sessuali, che porta a un'inedita apertura rispetto a temi considerati tabù. Studi scientifici e sociologici internazionali fanno da sponda a opere che indagano aspetti della sessualità femminile fino ad allora interdetti o inquadrati sotto una lente distorta.³⁶⁶ La propensione a mostrarsi disinibite, nella vita come nell'arte, sottende allora il tentativo delle artiste di autogestire il proprio corpo, ancora castigato dalla rigida morale cattolica. Un comportamento che, nonostante le contraddizioni di fondo, viene percepito collettivamente come liberatorio ed emancipatorio perché, come spiega Ravaioli: «la libertà sessuale è a tutti i livelli la prima meta verso cui l'evoluzione femminile sembra muoversi».³⁶⁷

Il corpo proposto dalle neoavanguardie, costretto nella sua rigida codificazione estetica e simbolica, è lo stesso su cui ricade l'attenzione *feminist* nel decennio successivo, ma a partire da una prospettiva critica speculare; prospettiva che risente in molti casi del portato culturale del movimento femminista sui processi di autoconsapevolezza. Forti delle teorie sulla differenza sessuale, le artiste *feminist* contestano la riduzione della donna a oggetto operata dello sguardo maschile e fanno della definizione autonoma della propria soggettività un motivo dominante. Mentre le neoavanguardiste perseverano in una visione maschilista, le artiste *feminist* lavorano per svincolare l'immagine della donna dai canoni della cultura patriarcale e affrancarla dai concetti di passività, dominazione e sottomissione. Mettendo al centro del discorso la propria 'alterità', quest'ultime avviano un accurato lavoro di decostruzione e ricostruzione sull'(auto)ritratto, scompaginando le categorie estetiche e formali che costituiscono i presupposti della cultura visiva tradizionale.

Obscenity, and Sexuality, Routledge, Londra 1992.

³⁶⁵ L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Le Editions de Minuit, Parigi 1974; trad. it., *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 129-131.

³⁶⁶ Si fa riferimento ai già citati studi: A. Kinsey, W. B. Pomeroy, C. E. Martin, *Sexual behavior in human male*, Saunders Company, Filadelfia 1948; trad. it. *Il comportamento sessuale dell'uomo*, cit.; A. Kinsey, W. B. Pomeroy, C. E. Martin, P. Gebhard, *Sexual behavior in human male*, Saunders, Filadelfia 1953; trad. it., *Il comportamento sessuale della donna*, cit.; G. Parca, *I sultani: mentalità e comportamento del maschio italiano*, cit.; W. Reich, *Die Sexulität im Kulturkampf*, Sexpol Verlag, København 1936; trad. it., *La rivoluzione sessuale*, cit.; W. H. Masters; V. E. Johnson, *Human Sexual Response* (1966); trad. it., *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, cit.

³⁶⁷ C. Ravaioli, *La donna contro se stessa*, cit., p. 36.

Il legame di consequenzialità – ma anche il differente punto di vista – tra le opere di Giosetta Fioroni e la successiva produzione di stampo *feminist* è facilmente intuibile già dal confronto con lavori di artiste italiane come *Expertise. Conferma d'identità* (1972) di Cloti Ricciardi o *L'invenzione del Femminile: RUOLI* (1974-1980) di Marcella Campagnano (n. 1941), attraverso cui si invita le donne a prendere coscienza delle maschere imposte della società.³⁶⁸ A questi, si aggiungono a livello internazionale le fotografie di Cindy Sherman (n. 1954) in cui l'artista si fa ritrarre, tra il 1977 e il 1980, nelle vesti di modella e pin-up, ma con l'intento di mettere in discussione il gioco dello sguardo maschile. O ancora, la ricerca di Hannah Wilke (1940-1993), che introduce nella figurazione elementi incongrui con gli stereotipi, per screditare la logica mistificatoria degli ideali di bellezza. Ad esempio in *S.O.S. [Starification Object Series]* (1974-1982, fig. 13), l'artista si fa fotografare nuda in diverse posizioni, disturbando la sollecitazione del desiderio sessuale maschile mediante l'applicazione sul proprio corpo di *chewing-gum* masticati.³⁶⁹

Nonostante le analogie formali con la ricerca di Giosetta Fioroni, la marcata carica contestataria che contraddistingue le opere di Cindy Sherman e di Hannah Wilke trova un precedente più diretto nella produzione di Lucia Marcucci e Ketty La Rocca, esponenti della poesia visiva.³⁷⁰ Di concerto coi colleghi del Gruppo 70, queste artiste si appropriano del linguaggio dei media al fine di stravolgerne i significati. L'atto di collazionare immagini e parole prelevate da riviste patinate e giornali è in attrito coi loro significanti e significati: da ciò deriva una frattura che si configura come poesia. Così combinato, il duplice mezzo sollecita nello spettatore un effetto di estraneazione: chi guarda si rende conto che il senso attribuito alla parola o all'immagine, letta abitualmente in tutt'altro contesto è, alla fine, «solo frutto di un condizionamento associazionistico istituzionalizzato dalle norme vigenti dei mass media».³⁷¹ Nella disamina del rapporto tra comunicazione e nuove tecnologie, le tematiche affrontate dai poeti visivi sono le più varie: dall'ideologia politica alla morale cattolica, dal

³⁶⁸ Cfr. R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, cit., e L. Iamurri, (a c. di), *Autobiografia/Autoritratto: Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, cat., cit.

³⁶⁹ V: *Hannah Wilke: Works from 1965–'92*, cat., Chicago, University of Illinois, Gallery 400, 26 agosto – 21 settembre 1996, University of Illinois, Chicago 1996.

³⁷⁰ Già Del Becaro getta le basi per una rilettura in chiave profemminista di La Rocca. Si veda E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit.

³⁷¹ G. Allegrini, *La poesia visiva*, in G. Allegrini; L. Vinca Masini, *Visual poetry: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Skira, Milano 2014, p. 30.

consumismo alla cronaca.

A tal proposito, Mirella Bentivoglio ha evidenziato come sullo sfondo di un diffuso interesse per i problemi della comunicazione, il discorso delle artiste si orienti sull'analisi della questione femminile.³⁷² Gli argomenti più ricorrenti spaziano dall'impossibilità di autodeterminarsi allo sfruttamento del corpo quale veicolo di promozione di beni di consumo, dagli effetti del consumismo sulla cura del corpo alla normatività dei ruoli sociali di genere. D'altra parte, le donne sono, al tempo stesso, il principale referente e il migliore *testimonial* dell'immaginario pubblicitario degli anni Sessanta. Questa doppia valenza consente alle artiste di poesia visiva d'indagarne con ironia la condizione, attraverso la codificazione mediatica dei loro desideri, attitudini e comportamenti.

Degno di nota è come nella medesima propensione verso l'anonimo universo femminile codificato dai mass media, le esponenti della poesia visiva pongano sotto esame un contesto culturale differente da quello delle opere *popular*. Se Fioroni esalta l'eleganza alto-borghese, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca spostano il *focus* verso la classe media. Probabilmente influenzate dalla diversa provenienza culturale e dalle prerogative del proprio ambito di ricerca, quest'ultime restituiscono un ritratto più sfaccettato della condizione femminile, pure se ancorato alla traslazione mediatica. In *A colpo sicuro* (1965, fig. 14) di Lucia Marcucci, una giovane sorridente con lo sguardo basso, appesantito dalle sopracciglia finte, intenta nel lavoro ai ferri, è collocata tra la scritta a lettere cubitali «Grazia» e i 'versi': «grande successo/a colpo sicuro.../il/libro/della/ qualità/per/la donna d'oggi». L'artista ironizza sul processo di affermazione delle donne che, secondo le riviste femminili, passa per l'acquisizione di specifiche abilità manuali. Il riferimento a «Grazia» apre una finestra sul connubio tra editoria per il pubblico femminile e indottrinamento delle donne – mogli, madri, angeli del focolare – cominciato nel ventennio fascista e per certi versi ancora intatto negli anni Sessanta. Sull'onda del *boom* della maglieria a mano, *La Nuova enciclopedia dei lavori femminili* giunge alla sua terza edizione nel 1961 e viene affiancata da riviste specializzate,³⁷³ ricche di rubriche e modelli che spiegano l'esecuzione di lavori di

³⁷² Cfr. M. Bentivoglio, *Post scriptum*, in A. M. Baraldi (a c. di) *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cat., cit., p. 7.

³⁷³ Si pensi, ad esempio, a «Mani di fata» (1925) e «La donna, la casa, il bambino» (1929) poi fuse insieme nel 1967. V: L. Lilli, *La stampa femminile*, in AA. VV., *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 283-284.

cucito, maglieria, ricamo, pizzi, filet, oltre a consigli per la cura della casa e dei figli.³⁷⁴ Strumenti indispensabili per la donna della classe media, tali riviste promuovono l'icona di massaia sorridente, soddisfatta del proprio destino e attiva consumatrice, secondo lo stereotipo della «mistica della femminilità» descritto da Betty Friedan.

Proprio la donna della classe media diventa negli anni Sessanta il pubblico di riferimento delle réclame, in controtendenza col passato quando gli unici beneficiari della promessa consumistica di felicità era l'aristocrazia e l'alta-borghesia. In *Ad altissimo potenziale* (1965, fig.15) di Ketty La Rocca, un torso femminile di tre quarti, le cui nudità sono coperte dal braccio destro che si posa elegantemente sulla spalla, occupa il lato sinistro della composizione di fianco alla frase «Avrò un seno ad altissimo potenziale». L'opera pare riproporre con sarcasmo lo spot di una pubblicità sulla cura del corpo, invitando lo spettatore a riflettere su due aspetti del consumismo: il primo riguarda la garanzia di onnipotenza ed euforia, rivolta al corpo reale, per sollevarlo dal limite della frustrazione e dell'imperfezione; il secondo, la disponibilità di prodotti di bellezza per strati sempre più ampi di popolazione. L'illusione collettiva di poter ambire (almeno virtualmente) alla perfezione viene percepita come sintomatica del processo di democratizzazione del benessere e di emancipazione femminile: tutte possono aspirare all'avvenenza, purchè ci si impegni sufficientemente. In tal senso è probabile che la cifra «2000», sia posta a indicare la data in cui l'ambito traguardo potrebbe essere raggiunto su ampia scala.

La fallace promessa di riscatto nella desiderabilità sessuale rivolta alle casalinghe trova conferma in *Sono felice* (1965, fig. 16) di Ketty La Rocca. Attorno a un primo piano femminile circondato da prodotti cosmetici, campeggia la scritta: «Trazione anteriore/ sono felice/ dopo i piatti, dopo il bucato, dopo i lavori domestici»: vale a dire, assolti gli obblighi familiari, la donna può trovare soddisfazione nelle cure di bellezza e sentirsi nel complesso realizzata e appagata. Sicché, la mercificazione oggettuale dell'immagine femminile sottolinea la condizione di una falsa liberazione, che fa della donna un oggetto di più facile e semigratuito consumo, comunque e sempre addetto alla manutenzione della vita quotidiana.³⁷⁵ Negli anni a venire, questo tema è affrontato con maggior acredine da artiste internazionali. *Les Tortures Volontaires, album collection n.*

³⁷⁴ Ivi, pp. 283-284.

³⁷⁵ Cfr. L. Saccà (a c. di), *La parola come immagine e come segno: Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, cat., cit., pp. 47-48.

18 (1972, fig. 17) di Annette Messager (n. 1943) è una serie di ottantuno fotografie che propone comuni trattamenti di bellezza per il viso, maschere, peeling chimici e interventi di chirurgia. L'artista francese, influenzata dai movimenti studenteschi parigini e affascinata dal surrealismo, medita in tal modo sulle cure proposte dalle riviste per migliorare l'estetica, rivelandone la natura masochistica e autopunitiva.³⁷⁶

La cultura dell'edonismo propria della società dei consumi impone alle donne l'adozione di pratiche di cura del corpo sempre più invasive, incentrate sull'aumento dell'uso di prodotti cosmetici e sulla sottomissione a regimi alimentari draconiani. Ciò viaggia di pari passo con la diffusione di nuovi stereotipi basati sull'ideale di un aspetto fisico quasi infantile, snello e vulnerabile; ben incarnato da icone del cinema internazionale, come Audrey Hepburn e Marilyn Monroe. Una tendenza poi esasperata dalla fama di Twiggy (fig. 18), modella diciassettenne inglese, che nel 1967 diventa simbolo di una femminilità il cui potere d'attrazione è direttamente proporzionale alla negazione della sua capacità d'azione, alla mancanza di auto-sufficienza.³⁷⁷

In questi anni, il rimodellarsi della fisicità femminile è colto tanto dagli scatti (fig. 19) di Elisabetta Catalano (1944-2015) che da alcune opere di Marcucci. Ad esempio, in *Vive ad occhi aperte* (1967, fig. 20), una ragazza in posa probabilmente per una pubblicità d'abbigliamento svetta sopra la scritta «Quel che fan tutte/ vive ad occhi aperti». La disinvoltura ostentata dalla modella dà prova, tra l'altro, della sempre più marcata nudità delle donne nelle riviste di larga diffusione; fenomeno che prende piede nelle *réclame* italiane solo sul finire degli anni Sessanta, grazie ai processi di laicizzazione e di liberalizzazione dei costumi. Come già detto, l'esibizione disinvolta del proprio corpo viene percepita come un tassello del processo di emancipazione femminile. In questo senso, l'atteggiamento provocatorio delle mani infilate nei pantaloni fa eco al gesto di leccare il gelato proposto in *Ice Cream* da Axell.

Oltre i confini nazionali, anche l'americana Martha Rosler (n. 1943) si scaglia negli stessi anni contro la pervasività pubblicitaria. L'artista gioca con immagini patinate, modificandone provocatoriamente le sembianze: come nei fotomontaggi dadaisti di Hannah Höch (1889 – 1978), Rosler infierisce sui corpi delle modelle mettendone in

³⁷⁶ A. Messager, *Voluntary Tortures*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

³⁷⁷ V: L. Passerini, *Donne, consumo e cultura di massa*, in G. Duby; M. Perrot, *Histoire des femmes. Le XXè siècle*, cit., pp. 372-392; sull'evoluzione degli stereotipi femminili nel mondo dello spettacolo si veda inoltre: V. Arnaldi, *Bomba sexy: storia e mito della femminilità a cavallo del millennio*, Ultra, Roma 2015.

evidenza il lato ridicolo (fig. 21). Tra le maggiori rappresentanti della corrente *feminist* statunitense degli anni Settanta, Rosler riesce ad anticipare alcune delle soluzioni espressive e concettuali della corrente femminista. D'altra parte, negli Stati Uniti il movimento di liberazione femminile, guidato da Betty Friedan, è già radicato in questa fase cronologica. Senza contare che le proteste condotte dalle donne radicali sono da subito rivolte tanto a guadagnare terreno legislativo rispetto agli uomini quanto a distruggere i modelli femminili imposti dalla cultura patriarcale.³⁷⁸

Oltre a demistificare il messaggio pubblicitario, i lavori di Lucia Marcucci e Ketty La Rocca situano al centro del proprio lavoro problematiche scottanti della condizione femminile. Ne *La signora Italia* (1966, fig. 22), Marcucci gioca sul contrasto tra l'emancipazione sessuale e la forte arretratezza politico-culturale con cui viene giudicata dalla società coeva. Il volto patinato della donna è assunto a icona della donna contemporanea, «affascinante e sanguinaria», bramosa di soldi e di potere, e per di più dissoluta. Una donna che gioca coi «miliardi e gli antifecondativi»; riferimento quest'ultimo che richiama inevitabilmente all'aspro dibattito scaturito nel 1966 con la diffusione della pillola anticoncezionale, allora peraltro prescrivibile solo a fini terapeutici. D'altra parte, l'impossibilità delle donne di auto-determinarsi e l'inadeguatezza degli stereotipi sessuali dell'epoca trovano altresì espressione, come già visto, nel *reportage* di Pasolini *Comizi d'amore* (1963);³⁷⁹ in aggiunta, proprio in materia di procreazione la Chiesa si esprime fermamente sul finire del decennio con la citata enciclica *Humanae vitae* di Papa Paolo VI.³⁸⁰

Il *collage* di Marcucci, intitolato *I Sultani* (1965, fig. 23), è incentrato invece su un'altra questione delicata del periodo, ovvero l'aborto. Qui, gli uomini sono chiamati in causa alla stregua di «sultani», appellativo molto probabilmente mutuato dall'omonima inchiesta di Gabriella Parca, *I Sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*³⁸¹ del 1965, in cui l'autrice fa luce sul grado di ignoranza e stortura culturale degli italiani in materia di sessualità. La forte subordinazione culturale – oltre

³⁷⁸ Basti pensare che le attiviste più radicali si scagliano nel 1968 contro il concorso di Miss America ad Atlantic City in New Jersey arrivando a celebrare la *sepoltura della femminilità tradizionale*: unite in una fiaccolata raggiungono il cimitero di Arlington, dove incorano Miss America una pecora e gettano nella pattumiera reggiseni, busti e ciglia finte. Al riguardo, sullo sviluppo del femminismo statunitense si veda: F. Davis, *Moving the Mountain: The Women's Movement in America since 1960*, cit.

³⁷⁹ Cfr. L. Saccà, *Parola e immagine*, cit., p. 69.

³⁸⁰ Vedi il paragrafo 2.5.1 *Tendenze e controtendenze* della prima parte della tesi.

³⁸¹ G. Parca, *I sultani: mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano 1965.

che economica e sociale – all'uomo trapela invero nello stesso decennio attraverso le già citate indagini sociologiche che riflettono, da un lato, le frustrazioni femminili, dall'altro, le idiosincrasie di quella morale patriarcale che garantisce l'impunità al libertinaggio maschile, ma punisce con il carcere l'adulterio femminile. Ne emerge una situazione deplorabile condivisa da Cesare Zavattini che, nell'introduzione al testo, afferma «l'Italia è ancora un grande *harem*, la nostra è ancora una società fatta di quello che si tace e non di quello che si dice».³⁸² Pertanto, il titolo dell'inchiesta di Parca potrebbe essere stato involontariamente adottato da Marcucci,³⁸³ se non per una conoscenza diretta del testo, quantomeno per la vasta ricezione mediatica dello stesso, all'epoca aspramente contestato soprattutto dai giornali di destra. Del resto, l'interesse dell'artista per l'argomento ritorna nelle pagine del suo libro *Io ti ex-amo* (1969)³⁸⁴ in cui Marcucci tocca diversi aspetti della condizione femminile, facendo puntuale riferimento anche a un brano giuridico: «È ovvio che in seguito alla denuncia del primo marito verrà istituito a mio carico regolare processo per il reato di bigamia».³⁸⁵

Sul piano formale, nei *collage* di Lucia Marcucci e di Ketty La Rocca, l'immagine della donna è estratta direttamente dai rotocalchi e sottoposta a un processo di decostruzione: tolta dal suo contesto originario, l'icona femminile non fa che giocare, evidenziandolo, sul valore puramente esornativo della propria presenza. Ciò è lampante in *Vergine* (1964-1965, fig. 24) di Ketty La Rocca, dove una giovane dalle membra tornite e dall'espressione pressoché sciocca è ridotta alle dimensioni di un flacone d'acqua di colonia maschile Atkinsons Executive e si presenta quasi fosse un pacco dono, un acquisto di ottima buona qualità.

Nel complesso, opere simili fungono da precedenti ad esempio per i lavori di poesia visiva di Barbara Kruger (n. 1945), che s'interroga su problematiche affini riuscendo a veicolare messaggi ancora più espliciti. Il suo passato da *designer* per riviste femminili si riverbera in composizioni originali dove l'artista sovrappone fotografie in bianco e nero di rotocalchi degli anni Cinquanta a direttive brevi e incisive che spesso

³⁸² C. Zavattini, Prefazione in G. Parca, *Le Italiane si confessano*, cit., p. XIV.

³⁸³ Cfr. L. Marcucci, intervista a cura dell'autrice in data 2/12/2012.

³⁸⁴ *Io ti ex-amo* (1969) è un romanzo dalla trama di difficile ricostruzione, che non segue lo sviluppo lineare degli avvenimenti ma giustappone di brani di differente provenienza assemblando vari spaccati di modernità. Marcucci descrive una società contemporanea, intimamente misogina dove la donna è ossessionata dall'aspetto fisico e dal possesso degli oggetti, quasi a dimostrazione ulteriore della sua inferiorità. L. Marcucci, *Io ti ex-amo*, Techne, Firenze 1970.

³⁸⁵ Ivi, s. n. p.

sovvertono il messaggio iconico (fig. 25). Il risultato ricalca l'effetto delle *reclame* pubblicitarie, invitando il pubblico – specialmente femminile - a riflettere sulle strategie pubblicitarie e sulla «retorica dell'immagine» cara a Roland Barthes.³⁸⁶

In definitiva, il disinteresse per il tema dell'autoritratto da parte delle neoavanguardiste italiane rispecchia uno scenario socio-culturale in trasformazione ma ancora condizionato dagli stereotipi della società patriarcale, rispetto a cui le artiste stentano a prendere una posizione netta. Perciò, quella che potrebbe apparire come la mancanza di un'autentica ricerca identitaria, sottende invero la volontà di perseguire tale obiettivo in contesti espressivi meno contaminati dalla cultura visiva occidentale.

1.2 Temi di ricerca

Come già detto, il decennio Sessanta è segnato da un susseguirsi di correnti artistiche che recuperano le istanze delle avanguardie storiche e che in parte tagliano nuovamente con la tradizione. Pop art, New dada, Arte cinetica e programmata, Body art, Arte povera, Minimalismo compongono uno scenario eterogeneo e sfaccettato che allarga in maniera esponenziale le possibilità espressive e gli ambiti linguistici di riferimento.

Abbandonate le tecniche tradizionali, le artiste di neoavanguardia riescono ad articolare un nuovo discorso estetico sulla propria soggettività. Tale ricerca è indirettamente catalizzata da teorie filosofiche che s'interrogano sulla centralità del soggetto pensante, smontano i presupposti della cultura tradizionale; ridefiniscono l'alterità e introducono la problematica sulla differenza.³⁸⁷ Le poetiche di neoavanguardia contribuiscono a proprio modo ad arricchire la complessità di tale orizzonte critico. Video, installazioni e *performance* costituiscono gli strumenti attraverso cui prende avvio un percorso di decostruzione e ricostruzione dell'identità di genere.

Le ricerche che seguono sono svariate: spaziano da pratiche incentrate sull'utilizzo

³⁸⁶ Per un approfondimento sulla poetica dell'artista si veda: K. Linker, *Love for sale: the words and pictures of Barbara Kruger*, H. N. Abrams, New York 1990; B. Kruger, *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*, The MIT Press, Londra 1994.

³⁸⁷ Si pensi agli studi pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta da Barthes, Foucault, Derrida, Levinas, Lévi-Strauss, Lyotard, Merleau-Ponty, Ricoeur e Kristeva.

del corpo o dello specchio a tematiche che incoraggiano l'analisi introspettiva, come l'infanzia e la genitorialità. Nondimeno, tutte le opere prese in esame constano di elementi fisici o simbolici attraverso cui le artiste riescono a sostanziare la propria alterità. Così facendo, prendono idealmente parte a quel fenomeno di appropriazione del genere dell'autoritratto da parte delle donne nel Novecento di cui parla Meskimmon: un processo che mina la definizione fallocentrica dell'autorappresentazione dell'artista e contesta il concetto di ritratto quale riflesso, ovvero raffigurazione realistica del sé.³⁸⁸ Al contrario partendo, il più delle volte, da percorsi mentali e rappresentazioni interne, la raffigurazione delle artiste acquista maggiore profondità e complessità, esplora, amplia e rivendica l'atto di guardare, d'interpretare se stesse e il mondo che le circonda.³⁸⁹

1.2.1 Il corpo

Sin dagli anni Sessanta, la disamina dell'identità maschile e femminile trova nel corpo prestato dell'artista (o di chi per lui) uno strumento privilegiato.³⁹⁰

Nella già citata *La spia ottica* (1968, fig. 26)³⁹¹ di Giosetta Fioroni, lo spettatore è invitato a osservare di nascosto, tramite un binocolo rovesciato applicato alla parete, l'attrice Giuliana Calandra che, chiusa in una piccola stanza da letto, è impegnata in faccende quotidiane.³⁹² Nel veicolare l'esibizione dell'attrice per mezzo della fessura, Fioroni individualizza il rapporto tra opera e pubblico. Allo stesso tempo, la *performance* gioca sulla visione maschilista della donna-oggetto, dal momento che il

³⁸⁸ M. Meskimmon, *The art of reflection: women artists self-portraiture in the Twentieth Century*, cit.

³⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. XVII.

³⁹⁰ Per una panoramica sull'utilizzo del corpo nelle pratiche artistiche degli anni Settanta si veda: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Prero, Milano 1974.

³⁹¹ Presentata la prima volta alla Galleria La Tartaruga in occasione del *Teatro delle mostre*, *La spia ottica* viene riproposta nel 1972 alla X Quadriennale diretta da Filiberto Menna e alla mostra *Roma Anni 60. Al di là della pittura* del 1990, a cura di M. Calvesi e R. Siligato.

³⁹² Progetto per *La spia ottica*: 1. Una stanza completamente chiusa con dentro i letti della mia camera da letto. 2. Nell'interno una donna compie i gesti abituarini della sua giornata. Una normale sequenza di vita quotidiana. 3. Il pubblico della galleria è costretto a guardare uno alla volta attraverso uno spioncino (spia ottica, lente a binocolo rovesciato) applicato alla porta della stanza. 4. Vi sono due momenti che si fondono in uno. L'esperienza di chi guarda e il comportamento della donna che sa di essere guardata. Un'immagine guardata dalla lente che rimpicciolisce, allontana e memorizza l'azione. 5. L'ambiente della galleria diventa polivalente e il Tempo è finito nel senso di una visione a metà tra teatro e la lanterna magica. 6. Il tutto deve durare alcune ore e può ripetersi ad orario come uno spettacolo. V: G. Fioroni, *Progetto per la spia Ottica*, Roma 1963, ripr. in D. Lancioni; F. Pirani (a c. di), *La beltà: Giosetta Fioroni, opere dal 1963 al 2003*, cat., Roma 2003, Viviani arte, Roma 2003, p. 60.

soggetto femminile è esposto all'oggettivazione dello sguardo altrui;³⁹³ ma non solo: lo spioncino consente allo spettatore di superare la barriera – fisica e simbolica – che separa la dimensione pubblica da quella privata, e di osservare l'attrice nella sua intimità. In tal senso, la «politicizzazione del privato», ovvero la volontà di rendere pubblica e di attribuire valore politico alla sfera personale è presente *in nuce* nelle arti visive già diversi anni prima dei celebri slogan femministi.³⁹⁴ Di certo, quella esposta al pubblico è un'intimità fittizia, che riproduce gesti familiari: l'attrice entra nella stanza, accende la luce, si pettina, legge, parla al telefono, guarda la televisione, fuma e beve, si alza, si veste e se ne va; per ripetere il tutto dopo qualche minuto. Calandra ricorda la grande attesa del pubblico, ma le aspettative di assistere a uno spogliarello sono deluse.³⁹⁵ Osserva Calvesi:

Riusciva materialmente difficile capire quale condizione si stesse vivendo: se quella del voyeur che spia dal buco della serratura l'intimità di una donna in carne ed ossa, o quella del piccolo *viveur de place Pigalle* che per un franco incolla l'occhio a un filmetto che si interrompe sempre sul più bello.³⁹⁶

Il privato proposto da Fioroni è dunque estrapolato dalla microstoria individuale per assurgere a momento di riflessione collettiva, ma risulta ben distante dalla lettura ideologica a cui lo sottopone la *feminist art*. La quotidianità inscenata è socialmente riferibile alla classe abbiente – la camera da letto è quella dell'artista, l'attrice interpreta se stessa – e risponde alle attese di un pubblico borghese, in prevalenza maschile. Giuliana Calandra, all'epoca attrice di commedie televisive e conduttrice, non fa nulla che chi guarda non si aspetti di vedere, reiterando l'immaginario cinematografico di leggerezza e disimpegno che connota il tempo libero delle donne agiate.

D'altronde, l'attenzione su questi gesti li trasforma in qualcosa di estraneo,

³⁹³ Cfr. P. Bourdieu, *L'essere femminile come essere percepito*, in Id., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998; trad. it., *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 77-82.

³⁹⁴ Cfr. M. Fraire (a c. di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, F. Angeli, Milano 2002.

³⁹⁵ Cfr. R. Perna, *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009, p. 18.

³⁹⁶ M. Calvesi, *Arte e Tempo*, in *Teatro delle mostre*, cat., Roma la Tartaruga 1968, s.n.p. Sulla «falsa intimità con l'immagine che contaminata continua la sua propria autonomia nel fondo dell'obiettivo», insiste anche Achille Bonito Oliva in *Per nuove grammatiche: il teatro delle mostre*, «Marcatré», 43-44-45, Lerici editore, Milano 1968, p. 206.

rendendoli improvvisamente assurdi e privi di senso.³⁹⁷ Allora, la loro decontestualizzazione si traduce in un gesto provocatorio, intenzionato a rompere il *loop* giornaliero, acquisire consapevolezza e tagliare con la mentalità piccolo-borghese.

In generale, *La spia ottica* dialoga con le *performance* internazionali del periodo, pur scontando la maggiore censura espressiva del contesto italiano. Ciò è evidente al confronto con le protagoniste di Fluxus, che forti della natura antidogmatica e libertaria del movimento, si distinguono sin dai primi anni Sessanta per l'uso diretto del proprio corpo, assunto a simbolo dell'asimmetria di genere.³⁹⁸ Ad esempio, in *Vagina painting* (1965, fig. 27) Shigeko Kubota (1937–2015), artista giapponese naturalizzata statunitense, dipinge con un pennello incollato agli slip mentre si trova accovacciata sopra un largo foglio di carta steso sul pavimento. Al gesto con cui il colore è steso sul supporto – controreplica all'*action painting* di Jackson Pollock e all'uso del corpo femminile nelle *Antropometrie* di Yves Klein – si aggiunge l'esplicita allusione alla specificità biologica della donna, visto che il pigmento rosso scelto per macchiare il foglio rimanda al sangue mestruale.

L'adozione di un punto di vista maschile e la riduzione del soggetto femminile a corpo sessuato sono, invero, elementi tipici nelle *performance* di questo decennio. Ma se ne *La spia ottica* di Fioroni l'interazione con il corpo è mediata da un'esperienza visiva controllata, nelle ricerche internazionali si traduce più spesso in un contatto tattile, diretto e scopertamente erotico. Nello stesso anno del *Teatro delle mostre*, l'austriaca Valie Export passeggia per le strade di Monaco con il seno raccolto in una scatola chiusa nella parte anteriore da una tenda, e si fa palpare dai passanti di sesso maschile. La *performance*, intitolata *Tapp- und Taskino* (1968, fig. 28), ruota dunque attorno a un'azione provocatoria a cui gli uomini prendono parte volentieri o forse si negano impauriti, facendo risaltare ad ogni modo il corpo-oggetto dell'artista.³⁹⁹

³⁹⁷ V: E. Pontiggia, P. Ruffilli, *I Gioietta Fioroni di Gioietta Fioroni, 1960-1994: 24 opere conservate dall'artista*, cat., Treviso, Filo' Arte Contemporanea, 26 novembre 1994-20 gennaio 1995, Filo' Arte: Vianello Libri, Treviso c1994.

³⁹⁸ V. A. Jones, *Body Art/ performing the subject*, University of Minesota press, Minneapolis 1998; M. Yoshimoto, *Into performance: Japanese women artists in New York*, Rutgers University Press, Londra 2005; E. Zanichelli, *Women in Fluxus & other experimental tales: eventi, partiture, performance*, cat., Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 10 novembre 2012 - 10 febbraio 2013, Skira, Milano 2012.

³⁹⁹ In riferimento alla poetica dell'artista si veda: A. Husslein-Arco; A. Nollert, S. Rollig (a c. di), *Valie Export: Zeit und Gegenzeit*, cat., Vienna, Belvedere e Linz, Lentos Kunstmuseum, 16 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011, Bolzano, Museion, 19 febbraio - 1 maggio 2011, König, Köln 2010, trad. it., *Valie Export: tempo e controtempo*, Museion, Bolzano 2010.

Tre anni prima, Yoko Ono (n. 1933) presenta invece *Cut piece*⁴⁰⁰ (fig. 29) al Carnegie Recital Hall di New York. L'artista giapponese siede al centro del palco con un vestito nero e calze a rete e chiede al pubblico di tagliare brandelli del suo abito. Sul piano visivo la *performance* richiama uno *striptease*, la cui carica erotica è accentuata dal sottofondo musicale di *Darkness Georgia Stone*, della stessa Yoko Ono, dove la si ascolta emettere respiri ansimanti su una base musicale elettronica. Superata l'inibizione iniziale, gli spettatori avviano l'operazione di denudamento, entrando uno per volta in contatto diretto con l'artista, via via privata dei suoi indumenti. Quella che potrebbe sembrare la più classica delle riduzioni del corpo femminile ad oggetto tradisce in realtà una ricerca identitaria più estesa, che coinvolge entrambi i sessi. Yoko Ono afferma infatti che l'attore non deve necessariamente essere una donna,⁴⁰¹ spostando in tal modo il baricentro della *performance* dal posizionamento del corpo sessuato al rapporto intersoggettivo.

Pur nelle loro diversità intrinseche, queste forme di autorappresentazione sono accomunate dal tentativo di riconfigurare la soggettività femminile in modo autonomo. I casi statunitensi vi riescono con maggior successo, grazie anche alla sinergia che si crea tra il mondo dell'arte e i neonati collettivi femministi. Differentemente, la produzione italiana è ancorata alla visione sessista della cultura visiva tradizionale.

L'unico elemento di rottura si rintraccia nell'atteggiamento disinibito e provocante, quale atto di controllo e predisposizione del proprio corpo contro il perbenismo della morale borghese.

In tal modo però le artiste ricadono nel tranello della cultura patriarcale ponendosi per prime quale oggetto sessuale. Una contraddizione che per Griselda Pollock serpeggia anche la *feminist art* successiva, di cui descrive le *performance* che ruotano attorno all'esibizione del corpo come «regressive, neopatriarcali e neo-capitaliste».⁴⁰²

La situazione cambia, almeno in parte, quando il corpo non viene presentato *tout*

⁴⁰⁰ La *performance* è eseguita per la prima volta a Kyoto nel giugno del 1964, poi a Tokyo nell'agosto dello stesso anno. V: J. Bryan-Wilson, *Remembering Yoko Ono's Cut Piece*, in «Oxford Art Journal», 26, 2003, pp. 101-123; E. Cristallini, *Yoko Ono: le stanze della memoria*, in «Luxflux», 37, 2009, disponibile su <http://luxflux.net/53%C2%AA-biennale-yoko-ono-le-stanze-della-memoria/> (ultimo accesso 08/5/2014). Per un approfondimento sulla ricerca dell'artista negli anni Sessanta si veda: AA. VV. (a c. di), *Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971*, New York, The International Council of The Museum of Modern Art Gallery, 17 maggio – 7 September 2015, The Museum of Modern Art, New York 2015.

⁴⁰¹ Y. Ono, *Grapefruit*, Wunternbaum Press, Tokio 1964; trad. it., *Grapefruit. Istruzioni per l'arte e per la vita*, Mondadori, Milano 2005, s. n. p.

⁴⁰² G. Pollock, *Artists, media and mitologies*, «Screen», vol. 3, 21, 1980, pp. 57-96.

court, ma la sua visualizzazione è mediata da strumenti o è resa in maniera alterata: l'operazione consente alle artiste di sganciarsi dalla tradizione visiva tradizionale e guardare il soggetto da un altro punto di vista.

Lo specchio è tra gli strumenti che meglio si prestano a tale scopo: simbolo di *veritas* per la sua proprietà di restituire fedelmente le immagini che ha di fronte, è altresì simbolo di *vanitas* nella cultura occidentale, in quanto associato al compiacimento estetico.

Nel repertorio artistico, il motivo della donna allo specchio è stato adottato per interpretare temi disparati, quali la prudenza, il narcisismo, la mortalità.⁴⁰³ Questa modalità rappresentativa trova conferma nel video *La Solitudine femminile* (1967, fig. 30)⁴⁰⁴ dove Giosetta Fioroni riprende a telecamera fissa il volto della poetessa Rosanna Tofanelli, posta di fronte allo specchio a imbellettarsi e acconciarsi i capelli all'interno di una rete dorata. Sulla scorta della narrazione filmica surrealista, l'azione del truccarsi è scandita da gesti ossessivi che manifestano lo stato d'inquietudine psicologica della protagonista. Per rendere più incisiva la scena, Fioroni ricorre alle inquadrature dreyeriane di *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), dove il regista lavora su suggestivi primi piani della protagonista per enfatizzarne la disperazione. L'ambiguità tra la pittura/rappresentazione e il trucco/travestimento è marcata dalla presenza della cinepresa, «che fa del volto della donna tanto una maschera d'attrice tanto una fedele restituzione di una persona reale».⁴⁰⁵ Sicché, Rosanna Tofanelli impersona, a un tempo, se stessa e l'universalità dell'immagine femminile.

Più spesso lo specchio è adottato dalle donne quale veicolo di percezione della realtà esterna e di auto-analisi. Ciò si accorda a un panorama che vede gli artisti cimentarsi di frequente nella ricerca identitaria, mediante oggetti fortemente connotati sul piano iconografico.

Si consideri - per il solo contesto italiano di neoavanguardia - Michelangelo

⁴⁰³ In riferimento allo sviluppo del motivo della donna allo specchio da parte delle artiste, si veda: D. T. Meyers, *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*, University Press, Oxford 2002.

⁴⁰⁴ Il cortometraggio fa parte di una serie di quattro video realizzati nel 1967: *La Solitudine femminile* (8', 8 mm, b/n), *Coppie* (15', 16 mm, b/n), *Goffredo* (6', 8 mm, b/n) e *Gioco* (3'55", 16 mm, b/n). All'iniziale pudore dell'artista che ne ha riservato la proiezione solo a amici e parenti, si è aggiunta in seguito la difficoltà di reperire copie dei video e un'adeguata documentazione in merito. Va segnalato inoltre che questa produzione si staglia sullo sfondo di uno scenario ricco di film d'artista ad opera, ad esempio, di Schifano, Patella, Baruchello e Grifi. Cfr. E. Volpato, *Film e video*, in *Giosetta Fioroni*, cat., cit., pp. 66-67.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 66.

Pistoletto, i cui lavori in velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio catturano il riflesso dello spettatore, inaugurando nuove modalità di fruizione dell'opera d'arte da parte del pubblico (fig. 31). Lo stesso vale, in modo differente, per Attilio Pierelli, le cui sculture lucenti sono concepite per essere disposte all'aperto e per inglobare la natura e i presenti.

Ancora, nell'ambito espressivo del Gruppo Zero, le opere del tedesco Christian Megert e quelle di Nanda Vigo viaggiano lungo traiettorie indipendenti che convergono verso l'utilizzo di materiali specchianti.⁴⁰⁶ Le piramidi a specchio di Nanda Vigo, cosiddette «stimolatori di spazio», in quanto catturano immagini e ambiente e le moltiplicano in rimandi infiniti, dialogano idealmente con gli interventi *site-specific* di Christian Megert, dove frammenti regolari di specchio rompono la visione unitaria di ogni oggetto o persona che vi si rifletta dentro. Sicché entrambi gli artisti fruttano le proprietà di questo materiale e dei suoi derivati: riflessione, trasparenza, luminosità e frammentazione dell'immagine sono fenomeni che mutano la percezione dello spazio, rielaborano l'immagine deformata del soggetto, ora accolta con sorpresa ora con inquietudine. Un processo in cui convivono l'aspetto distruttivo e quello costruttivo della realtà, che a sua volta rinvia all'atteggiamento occidentale tipico nella considerazione della realtà: «essa va continuamente messa in discussione e smantellata per essere immediatamente ricostruita secondo nuovi parametri, che sono la conseguenza ideale e formale della scomposizione appena avvenuta, della negazione appena messa in atto».⁴⁰⁷

Lungo lo stesso binario si muove anche Ketty La Rocca grazie a installazioni sperimentali che prevedono l'utilizzo di superfici specchianti e anticipano molti dei successivi linguaggi interattivi. Alcuni di questi elementi appaiono in riproduzioni fotografiche risalenti al 1967, quando diversi cilindri di metallo nero contenenti uno specchio e proiettori di luce sono disposti nei pressi del Forte Belvedere a Firenze, di modo da interagire riflettendosi l'uno con l'altro (fig. 32).⁴⁰⁸ Molti di questi interventi,

⁴⁰⁶ V. M. Meneguzzo; A. Zanchetta (a c. di), *Zero in the Mirror. Christian Megert & Nanda Vigo*, cat., Lissone, Museo d'Arte Contemporanea, 26 Settembre 2015 - 29 Novembre 2015, Museo d'Arte Contemporanea, Lissone 2015.

⁴⁰⁷ M. Meneguzzo (a c. di), *Christian Megert: attraverso lo specchio*, cat., Lugano, Galleria Allegra Ravizza, 16 maggio al 6 luglio 2014, Galleria Allegra Ravizza, Lugano 2014, p. 7; disponibile su: <http://www.alleggaravizza.com/it/cataloghi-allegra-ravizza/15-christian-megert-attraverso-lo-specchio/file.html> (accesso 13/9/2015).

⁴⁰⁸ E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit., pp. 123-129.

permangono tuttavia a uno stadio di progettazione, perché l'artista vi lavora in una fase di degenza già avanzata e preferisce orientare il suo estro su più fronti espressivi. A ciò si aggiunge la scarsa documentazione conservata presso l'archivio Michelangelo Vasta che ci consente di avere un'idea solo parziale di come tali opere siano state presentate al pubblico nel decennio Sessanta. Basti pensare, ad esempio, all'installazione postuma *Specchi*, allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 2001: più elementi specchianti sono collocati in diversi punti dell'ambiente in modo da riflettersi l'un l'altro creando un rapporto simbiotico con lo spazio circostante. L'opera non ripropone un lavoro specifico dell'artista ma è frutto della collaborazione tra Lucilla Saccà, curatrice della mostra, e il figlio di La Rocca, Michelangelo Vasta.⁴⁰⁹

Nel panorama internazionale, colpisce l'assonanza con *Mirror Pieces* (1968-1970, fig. 33) di Joan Jonas (n. 1936), coreografie basate sull'uso di specchi di uguali dimensioni. Ispirata dalle poesie e dai racconti di Jorge Luis Borges, dove lo specchio richiama il tema della perdita d'identità, l'artista esegue le sue *performance* in scuole, auditori e all'aperto. La superficie ingloba il pubblico al ritmo di danza, frammentandone la percezione: il riflesso degli spettatori è catturato o escluso dagli specchi in movimento rendendo i convenuti parte di una composizione cubista. Al contrario, in *Mirror Check* (1970) l'artista nuda ispeziona il suo corpo a qualche metro di distanza dal pubblico con un piccolo specchio di forma circolare. Attraverso un gioco finemente erotico, agli astanti è negata la possibilità di osservare il riflesso dell'immagine e fruiscono dello spettacolo solo attraverso i gesti compiuti dall'artista.⁴¹⁰ Come testimoniato dall'autrice, il passaggio dalla prima alla seconda *performance* avviene nel segno della critica femminista allo sguardo maschile; critica che incoraggia le donne ad appropriarsi di strumenti di autorappresentazione e a riappropriarsi del proprio corpo. Sicché, la rimarchevole versatilità del motivo della donna allo specchio nell'arte figurativa e il suo devastante impatto sulle donne hanno indotto molte artiste *feminist* a far propria l'iconografia per sovvertire il significato misogino reiterato nella cultura visiva tradizionale.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Dal confronto con Michelangelo Vasta è emerso che l'installazione *Specchi*, presentata in occasione della mostra *Omaggio a Ketty La Rocca*, consiste in una sua personale interpretazione del lavoro della madre; conversazione del 30 aprile 2015.

⁴¹⁰ Cfr. A. Lissoni (a c. di), *Joan Jonas: Light Time Tales*, cat., Milano, Fondazione Hangar Bicozza, 2 ottobre 2014 - 1 febbraio 2015, Fondazione Hangar Bicozza, Milano 2014, pp. 5-11.

⁴¹¹ D. T. Meyers, *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*, cit.

Il corpo intero o frammentato, mediante il cui riflesso prende forma la ricerca identitaria, ritorna quale elemento portante anche nella Video art e nella fotografia. In *Appendice per una supplica*⁴¹² (1969-1972, fig. 34) di Ketty La Rocca, la telecamera fissa inquadra delle mani che inizialmente compiono una serie di gesti semplici e quotidiani; poi a occupare lo schermo compaiono altre due mani che tentano d'imprigionare e ostacolare il movimento delle prime; infine, quasi a mimare il gioco della conta, alcune dita vengono nascoste mentre sullo schermo appare il numero corrispondente. Il video dimostra il forte interesse di Ketty La Rocca per le sperimentazioni tecnologiche a cui si dedica sul finire del decennio. Qui la ricerca del sé, il proprio ricollocamento nel mondo si concretizza nell'esaltazione della parte per il tutto. Una sorta di sineddoche espressiva, dove c'è la volontà di sottrarre il gesto al transitorio, al precario, facendo risaltare un bisogno di sopravvivenza.

Il corpo frazionato, chiamato a rappresentare un lacerto d'identità, è presente già nella ricerca di Yoko Ono: da *Bottoms* (1966, fig. 35) - dove l'unica immagine presentata è quella di diverse natiche di soggetti che passeggiano su di una pedana mobile filmate a distanza ravvicinata a *Up your legs forever* (1970) - in cui una macchina da presa si sposta dal basso verso l'alto lungo le gambe di alcune persone mostrandone la diversa natura sessuale -. Nella prima opera, il corpo distaccato dall'identità del soggetto ed estraneo a qualunque tipo di stereotipo, contrasta con le interviste a protagonisti e collaboratori che fanno da insolita colonna sonora.⁴¹³

Specialmente la produzione di Ono restituisce il percorso di legittimazione sociale del nudo incoraggiato dallo sviluppo dei mass media: il corpo ostentato, parcellizzato ed esaltato nelle sue zone più erotiche – glutei, seni, ventre – assume la forma di un nuovo stereotipo pubblicitario adottato in misura pressoché analoga per uomini e donne. Tema su cui la *feminist art* tornerà a puntare lo sguardo con un intento dichiaratamente ideologico. Ad esempio, in *Breast Forms Permutated* (1972, fig. 36) Martha Wilson (n. 1947) presenta nove diverse tipologie di seni – a forma conica o sferica, sodi o pendenti – incasellati in una griglia compositiva. L'allusione al termine protesi, consente all'artista di rileggere alcuni elementi della fisicità femminile quale

⁴¹² L'opera viene presentata nel 1972 alla XXXVI Biennale di Venezia, nella sezione Performance e Videotape curata da Gerry Schum. V: E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, cit.

⁴¹³ Cfr. J. G. Hanhardt, *Yoko Ono's films*, in B. Haskell; J. G. Hanhardt (a c. di), *Yoko Ono, Objects, Films*, cat., New York, Whitney Museum of American Art, New York 1989, pp. 7-11.

arma di misurazione del proprio valore sociale e per demistificarne la visione nell'immaginario collettivo.⁴¹⁴

In ultimo, l'uso del corpo proprio o prestato offre l'occasione per avviare un ribaltamento dell'identità di genere e dei rispettivi ruoli sociali.

Istruttivo a tal proposito è il cortometraggio *Gioco* (1967, fig. 37) di Fioroni, dove Pino Pascali, con un'insolita pettinatura a trecce e collare da cane, si cimenta in un singolare rito iniziatico per il «trapasso dal maschile al femminile».⁴¹⁵ Secondo copione, l'artista si esibisce in curiose attività che implicano il trucco, il mascheramento e il continuo mutare d'identità: viene rasato da una donna, compare nelle vesti di un personaggio misterioso e gioca a nascondino, inseguito da un gruppo di giovani nel giardino di una villa.⁴¹⁶ La messa in scena viaggia sul crinale tra arte e vita, riflettendo con sarcasmo sull'edonismo della società dei consumi, capace di influenzare corpo, attitudini e comportamenti di ambo i sessi. Sotto l'ironico travestimento di Pascali agiscono gli effetti del processo di «femminilizzazione» della società dei consumi, dove le pratiche sempre più invasive di cura del corpo e l'attenzione maniacale per l'abbigliamento e il *look* permeano anche le attitudini comportamentali degli uomini, i quali ricercano il consenso - al pari delle donne - anche attraverso l'adesione a particolari modelli estetici.

L'androgino interpretato da Pascali diventerà una figura simbolo nella *feminist art* successiva, dove la soggettività femminile è spesso indagata attraverso giochi e inversioni di ruolo.

Ancor prima di Cindy Sherman (n. 1954), Martha Wilson (n. 1947) indaga le ambiguità sottese ai camuffamenti sessuali, che troveranno ampia teorizzazione negli anni Novanta nella filosofia *queer* di Judith Butler.⁴¹⁷ Ne è un esempio *Posturing: Drag* (1972, fig. 38), *performance* in cui l'artista esegue una doppia trasformazione di sesso: prima si maschera da uomo e poi, partendo da questa identità fittizia, impersona una donna.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Cfr. *Martha Wilson, photo/text works*, cat. cit., disponibile su [wilson-not-taking-it-value.pdf](#) (accesso 7/7/2014).

⁴¹⁵ G. Celant, *Gioietta Fioroni*, cit., p. 44.

⁴¹⁶ Cfr. E. Volpato, *Film e video*, in *Gioietta Fioroni*, cit., pp. 66-67.

⁴¹⁷ V. J. Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York - London 1990, trad. it., *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Milano 2013.

⁴¹⁸ M. Wilson, *Martha Wilson sourcebook, 40 years of reconsidering performance, feminism, alternative spaces*, Independent Curators International, New York 2011; J. Wark, *Martha Wilson: not taking it face*

1.2.2. L'infanzia

Parallelamente agli indirizzi esaminati, le artiste danno corpo alla soggettività femminile attraverso la memoria del proprio vissuto.

Tale processo si accorda a un panorama culturale che, in questo decennio, indaga costumi e comportamenti personali fino ad allora ritenuti di scarso interesse o considerati argomenti tabù. Come già detto, la gestione della *routine* domestica, la vita sessuale e di coppia, l'organizzazione del tempo libero si pongono ora al centro del dibattito pubblico, spingendo diverse ricerche di neoavanguardia verso l'estetizzazione del privato. A tali questioni si aggiunge lo sviluppo della psicologia infantile che conferisce nuovo interesse al processo di crescita dei bambini, orientando molti artisti verso una rilettura della propria fanciullezza.⁴¹⁹ Dalla produzione in esame, questo tema registra un coinvolgimento trasversale da parte degli artisti e pare concretizzarsi in alcuni casi, nella rielaborazione di svariati elementi – giocattoli, letteratura, pratiche ludiche – propri dei primi anni di vita. Si consideri Mario Schifano, che lavora sull'immaginario infantile dei primi disegni a matita o a colori, quali la figura umana, la casa, i dinosauri, la natura; o ancora le *Tavole Magnetiche* (1959-1960, fig. 39) di Grazia Varisco, che traggono spunto da 'Paesaggio Magnetico', un gioco dell'infanzia rivisitato in modo tale da evidenziarne i significati impliciti.⁴²⁰ Realizzate in più versioni, con diverse forme, colori eterogenei e una varietà di elementi, le *Tavole magnetiche* sono costituite da lastre di ferro su cui aderiscono dispositivi a calamita, che chiamano lo spettatore a cimentarsi con oggetti basati su elementari polarità dialettiche (ordine-disordine, pieno vuoto, aperto-chiuso, simmetrico-asimmetrico).⁴²¹

Se queste opere sostanziano un immaginario infantile variegato e generico, più spesso la memoria del proprio passato porta a galla il diverso percorso di formazione in

value, in M. Wilson (a c. di), *photo/text works*, cat., New York, Mitchell Algis Gallery, 22 marzo - 26 aprile 2008, Mitchell Algis Gallery, New York, 2008; disponibile su: <http://wilson-not-taking-it-value.pdf>. (accesso 7/7/2014).

⁴¹⁹ V. J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Éditions Alcan 1926; trad., it, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Bollati Bolighieri, Torino 1966.

⁴²⁰ G. M. Accame, *Grazia Varisco*, cit., p. 10.

⁴²¹ Ivi, p. 268.

cui bambini e bambine sono coinvolti; percorso che implica la differenziazione di spazi, giochi e pratiche ludiche considerate maschili e femminili. Ciò è visibile, ad esempio, nei *Cannoni* (fig. 40) di Pino Pascali; lavori che nascono da reperti della sua infanzia, riesaminati e ricostruiti:

Sono nato nel 1935. I miei primi giochi erano basati soprattutto sulla guerra. I miei giocattoli erano mucchi di oggetti trovati in casa che rappresentavano armi. Per esempio, un fagiolo diventava una pallottola, un bastone di scopa e una scatola tenuti insieme da un elastico diventavano un fucile, un rotolo di carta igienica legato a uno sgabello un cannone, una pentola un elmetto, due pezzi di legno inchiodati una sciabola, tre pezzi di legno un aeroplano e così via. Il mio rapporto di gioco con gli altri bambini era in gran parte basato sulla rappresentazione eroico-guerresca dei grandi (i nostri padri erano in guerra).⁴²²

Un contrasto di fondo divide le opere di Pascali, ad esempio, da alcune composizioni di Elisabetta Gut realizzate nella prima metà degli anni Sessanta, anch'esse strettamente legate ai giochi fanciulleschi. Gut si cimenta con le logiche dell'informale materico per elaborare «con feticistico amore» come sottolinea Trucchi «una serie di assemblage di vecchi oggetti (bamboline, mostrine militari, fiori e rami secchi, pizzì, ex voto, forme geometriche)»;⁴²³ oggetti consunti dal proprio quotidiano e ricoperti da una spessa coltre di gesso che conferisce alla composizione una singolare linearità plastica (fig. 41).

Ancora più forte è il divario con *Biancaneve* (1969) e *La Bella addormentata* (1969-1970, fig. 42) di Giosetta Fioroni; in cui l'artista ripropone su tela favole dei fratelli Grimm e di Perrault, rileggendole come farà dieci anni più tardi di Bruno Bettelheim.⁴²⁴ Ben distanti dalla sua prima produzione figurativa, questi lavori risentono della particolare condizione esistenziale dell'artista sul finire del decennio, che, dal 1969, convive infatti con il compagno Parise a Salgaréda nella campagna veneta. Lo stato d'isolamento, dunque, la porta a studiare leggende contadine e racconti locali, tradotti in *collage* e teche di frammenti naturali e a narrare immagini ed episodi del suo passato.

⁴²² P. Pascali in A. D'Elia, *Pino Pascali*, Electa, Milano 2010, p. 264.

⁴²³ L. Trucchi, *Avenali e Elisabetta Gut al Carpine*, in «Momento-sera», sabato 11 – domenica 12 Febbraio 1967, p. 7.

⁴²⁴ Cfr. Afferma Abrasino: «le vicende spaventevoli, nel repertorio fantastico dei Grimm e di Perrault, funzionavano pedagogicamente come esorcizzazione di terrori e di incubi». A. Abrasino, *Un bosco chiamato desiderio*, «la Repubblica», Roma, 21 giugno 1988, p. 30.

Attinte dalla letteratura infantile, le fiabe di Fioroni sanciscono il recupero consolatorio di una condizione proustianamente perduta,⁴²⁵ oscillando al contempo tra l'espressione di un'identità di genere e un intimo scavo dell'identità personale.⁴²⁶

Nella stessa direzione è orientata la serie *Bride* (1963-1964, fig. 43) di Niki de Saint Phalle (1930 – 2002): statuette di donne spose e madri, sedute o a cavallo, tutte con un aspetto gradevole e con un portamento distaccato e passivo. Realizzate in materiali industriali, queste figure restituiscono l'immaginario fiabesco, atteggiandosi come delle principesse.

Lavori simili riflettono l'approccio delle artiste ai percorsi di formazione di genere: testimoniano infatti una visione acritica della letteratura infantile nonché un'implicita adesione negli anni Sessanta ai capisaldi della vecchia educazione, fondata sull'autoritarismo e sul consenso incondizionato agli schemi sociali borghesi. Un *trend* che verrà ribaltato nel decennio successivo anche grazie al movimento femminista che denuncia i risvolti negativi del repertorio letterario favoloso, soprattutto in assenza di modelli alternativi. Elena Gianini Belotti parte dalle riflessioni di Simone de Beauvoir, analizza la letteratura di riferimento e giunge alla conclusione che le protagoniste delle favole sono «donne passive, unicamente occupate della propria bellezza, decisamente inette e incapaci [...] (Biancaneve) una stolido oчетta che accetta la prima mela che le viene offerta, (Cenerentola) il prototipo delle virtù domestiche, dell'umiltà, della pazienza, del servilismo, del sottosviluppo della coscienza».⁴²⁷

L'approccio antitetico verso la letteratura di genere che divide il periodo *proto-feminist* da quello *feminist* si evince con facilità dal raffronto tra le cassette-teatrini (fig. 44) di Fioroni e *The Dollhouse* (1972, fig. 45) di Miriam Schapiro e Sherry Brody.

Fioroni costruisce veri e propri teatrini, eco di quelli realizzati dalla madre per allietare i suoi compleanni e le festività: oggetti unici, formati da una scatola in legno con una facciata a mo' di casa o di teatro. L'interno, scrutabile con una lente binoculare, rivela azioni-statiche, eventi immobili fino ad oggetti piccolissimi, come una perfetta macchina da cucire Singer in miniatura. Dietro la dimensione ludica dell'opera traspare, ancora una volta, lo stato di solitudine dell'artista: per Celant, il soggetto della cassetta-

⁴²⁵ Cfr. L. Mattarella, *La verità dell'infanzia*, in Ead., *Gioietta Fioroni, la memoria fiabesca*, cat., Roma 25 novembre-21 dicembre 1999, FPM edizioni, Roma 1999, p. 8.

⁴²⁶ G. Celant, *Dalla fiaba al teatro di vita*, in Id., *Gioietta Fioroni*, cit., p. 52 e pp. 54-59.

⁴²⁷ E. Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine: L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (1973), Feltrinelli, Milano 2013, p. 119.

teatrino evoca, nella dicotomia di scultura-oggetto, la «condizione di persona divisa» tra l'abitare a casa con Parise e il lavorare nel suo studio d'artista.⁴²⁸

Concettualmente analoga è *The Dollhouse* di Miriam Schapiro e Sherry Brody: una casa delle bambole curata nei minimi dettagli, ma la sua collocazione spaziale e il valore simbolico attribuito all'opera inviano allo spettatore un messaggio tutt'altro che positivo. Al centro di un progetto più ampio realizzato in California con la collaborazione delle studentesse del corso, intitolato *Feminist Art Program*, *Dollhouse* è in uno dei vani di *Womanhouse*, uno spazio in cui sono ricostruiti tutti gli ambienti domestici con l'intento ultimo di rimarcare l'essenza dolorosa e angosciante della vita casalinga, a cui le donne sono maggiormente vincolate.⁴²⁹ Una casa nella casa, insomma, che assurge a emblema del tutto e conferisce al lavoro complessivo un doppio livello di lettura. Oggi conservata allo Smithsonian Institution, *Dollhouse* scava sotto l'innocuità dei giocattoli infantili per mostrarli quali dispositivi attraverso i quali si costruisce l'identità di genere.⁴³⁰ Allo stesso tempo, l'opera sovverte la natura dell'ambiente domestico, ponendolo alla contemplazione del pubblico, e forza i limiti estetici dello statuto artistico. Ancora una volta, nonostante le casette-teatrini e *Dollhouse* partano dai medesimi contenuti, si distinguono per un'opposta lettura critica.

Altri lavori di neoavanguardia sviluppano il tema dell'infanzia mediante la trasposizione estetica di sensazioni e spaccati esistenziali. A differenza di quelli presi in esame finora, le opere incentrate sulla rielaborazione del *background* storico, scavano sotto la spensieratezza dell'infanzia per portare a galla il trauma di chi è cresciuto sotto il regime totalitario e ha attraversato, ancora bambino, la Seconda guerra mondiale.

⁴²⁸ Cfr. G. Celant, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 50. Presentate alla galleria Naviglio nel 1969, queste opere offrono a Fioroni l'occasione di polemizzare contro le correnti poveriste, identificando la nuova casetta come il rifugio per i bambini disubbidienti e disordinati con cui si identifica. Dichiarò infatti l'artista: «felici sono i bambini che giocano: Molti cantano: Oh! Ma quante belle figlie Madama Doré! E altre canzoni inventate da loro». Mentre i «bambini che amano gli oggettini, la plastica, il terriccio, le corde, i sassoni, il neon, i multipli, le parrucche, le foto gigantesche da appendere al muro, il nudo a teatro, i bottoni-distintivo, vengono inspiegabilmente colti da malore» G. Fioroni, dattiloscritto per la mostra *Oh!! Quante belle figlie Madama doré*, Milano, Galleria del Naviglio, 8 – 10 aprile 1969, ripr in G. Celant, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 179.

⁴²⁹ L'opera è esposta in occasione della mostra femminista *Womanhouse* del 1972 a Los Angeles. Cfr. T. Balducci, *Revisiting Womanhouse. Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse*, «Woman's Art Journal», 2, 2006, pp. 17-23; <https://ahis3320.files.wordpress.com/2009/10/womanhouse.pdf>. (accesso 5/5/1015)

⁴³⁰ Cfr. T. Balducci, *Revisiting Womanhouse. Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse*, «Woman's Art Journal», 2, 2006, pp. 17-23, disponibile su <https://ahis3320.files.wordpress.com/2009/10/womanhouse.pdf>. (accesso 5/5/1015).

Come si vedrà anche in seguito,⁴³¹ il recupero del rimosso avviene probabilmente sulla scorta della letteratura di scrittori di sinistra come Albert Camus, Hannah Arendt e Simone Weil, che propongono nuovi approcci al problema del totalitarismo. Sicché, superato lo shock del conflitto mondiale, le artiste sono impegnate a recuperare la propria identità, a creare una frattura tra presente e passato; un passato che «aveva paradossalmente invertito gli ideali modernisti dell'avanguardia nelle divise di una grigia retroguardia».⁴³²

Anche in questo caso si tratta di un interesse diffuso tra gli anni Sessanta e Settanta che prescinde dall'identità sessuale. A tal proposito, sono un esempio enigmatico le *performance* ideologiche di Fabio Mauri *Che cos'è il fascismo* (1971), *Ebrei* (1971), *Natura e cultura* (1973) e *Europa Bombardata* (1978), in cui la rivisitazione del proprio vissuto demistifica l'ideologia totalitaria partendo dai suoi stessi punti cardine. Ancora, la poesia visiva *Felici e contenti* (1972, fig. 46) di Lucia Marcucci, dove il cupo incedere di un gruppo di militari nazisti contrasta con la ripetizione della scritta «felici e contenti»; evidentemente un titolo dal «chiaro messaggio esorcizzante», come suggerisce Saccà.⁴³³

La ricerca identitaria dopo il ventennio fascista passa anche attraverso la ripresa di immagini di famiglia o di giornali che ripropongono la gestualità del regime.

È quel che fa Giosetta Fioroni in *Obbedienza* (1969, fig. 47), dove viene immortalata una fanciulla mentre alza il braccio per il saluto fascista.⁴³⁴ Il contrasto tra il candore della bambina e la connotazione ideologica che il suo gesto implica aiuta a prendere le distanze dal portato culturale di quel passato prossimo.

Un processo di riflessione simile traspare nella produzione dell'artista femminista Anita Steckel (1930-2012) che affronta il tema della guerra, del razzismo e della disuguaglianza sociale alterando immagini apparentemente innocenti. Ad esempio in *The Beginner, Mom Art series* (1963, fig. 48), trasforma la foto di un bambino in un protetto nazista semplicemente aggiungendovi la frangia e i tipici baffetti hitleriani.⁴³⁵

⁴³¹ L'argomento sarà affrontato nel paragrafo 2.1. *Attualità* nella seconda parte della tesi.

⁴³² E. Coen, *Miti e antimiti*, in G. Guercio e A. Mattiolo, *Il confine evanescente, arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, p. 198.

⁴³³ L. Saccà, *Parola e immagine*, cit., p. 77.

⁴³⁴ Tra gli altri dipinti sul tema si ricordano: *Piccolo balilla* (1969) e *Marcia su Roma* (1969-70); V: G. Celant, *Un cambio di segno*, in Id., *Giosetta Fioroni*, cit., pp. 48-54.

⁴³⁵ R. Middleman, *Anita Steckel's Feminist Montage Merging Politics, Art, And Life*, «Woman's Art Journal», primavera - estate 2013, pp. 22 -30.

Sicché, la manipolazione di immagini infantili radicalizza sottotraccia la questione guerra-potere maschile lasciando trapelare nella loro (in)contaminata purezza puerile, quella che sarà la ferocia dell'età adulta.

Il rimando alla Seconda guerra mondiale compare ancora in *German Plane* (1966, fig. 49) di Vija Celmins (n. 1938): tassello di una pittura narrativa focalizzata sulle fasi più delicate del vissuto dell'artista. Nata a Riga, Celmins trascorre l'infanzia a Stoccarda prima di riuscire ad abbandonare con la sua famiglia la Germania per gli Stati Uniti quattro anni dopo. I suoi primi dipinti basati su fotografie tratte da libri e giornali contemplano molto spesso immagini violente di aerei da guerra, bombardamenti, incendi e rivolte: tutti episodi inevitabilmente associati alla sua traumatica fanciullezza.⁴³⁶

Gli effetti dell'occupazione nazista sul vissuto personale si riflettono pure nella poetica dell'artista tedesca, naturalizzata statunitense, Eva Hesse (1936-1970) ma con tutt'altro esito formale. Fuggita dalla Germania totalitaria, si trasferisce con la famiglia a New York nel 1939. La separazione dei genitori, il nuovo matrimonio del padre - a cui segue nel 1946 il suicidio della madre - sono memorie dolorose del suo passato che vengono trasposte sul piano estetico mediante sculture e installazioni *site-specific* di rimando minimalista. Proprio il gesto estremo della madre pare essere al centro di *Contingent* (1969, fig. 50), opera costituita da otto pannelli in fibra di vetro e garza, diversi nelle proporzioni e nella tessitura. Hesse costruisce superfici luminose tenute insieme da fili attaccati a ganci al soffitto e pendenti fino al pavimento.⁴³⁷

Perciò, che si tratti della ritualità del regime o di elementi simbolici del conflitto, le artiste cercano punti d'intersezione tra la grande storia alla propria microstoria, tentano di intrecciare la linearità degli eventi storici con la fumosità dei ricordi. Tra quelle proposte, alcune opere più che altre, manifestano la presenza di una prospettiva critica decentrata, quella di soggetti coinvolti solo passivamente nella gestione del potere e, di conseguenza, di prime vittime designate della guerra.

⁴³⁶ J. Friedrich; V. Celmins (a c. di), *Vija Celmins – Wüste, Meer und Sterne*, cat., Köln, Museum Ludwig, 15 aprile - 17 luglio 2011, Walther König, Köln 2011.

⁴³⁷ In riferimento all'artista si veda L. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York 1976; L. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, E. P. Dutton, New York 1976.

1.2.3 Maternità e ruoli sociali

La trasposizione del proprio vissuto consente alle artiste d'interpretare l'ordine simbolico a partire dalle esperienze passate e di rielaborare i codici visivi tradizionali sulla base di comportamenti e attitudini propri del mondo femminile, fino a quel momento sublimati o relegati nel privato.

La genitorialità, il lavoro di cura, le faccende domestiche travalicano la sfera casalinga per accedere alla dimensione artistica, azzerando le distanze tra arte alta e arte bassa, e tra i rispettivi immaginari di riferimento. Questi tre diversi aspetti, che designano traiettorie di ricerca distinte nella *feminist art*, negli anni Sessanta vengono più spesso fusi nel tema della maternità. Le opere che seguono interpretano la maternità nel senso più ampio possibile, in maniera diretta o indiretta, spaziando dai cambiamenti fisici che la gestazione comporta agli obblighi sociali e alle diverse attitudini comportamentali che ne derivano.

In *Respiro* (1968, fig. 51), Cloti Ricciardi riveste le pareti della sala del teatro di Giancarlo Nanni di Roma con una grande tela, pensata per essere tirata e deformata dagli spettatori. Sul piano visivo, l'intervento richiama *Caverna dell'anti-materia* (1959) di Pinot Gallizio, dove lo spazio si smaterializza sotto la totale presenza dei rotoli dipinti che ne invadono mura, soffitto e pavimento; un vero e proprio *detournement* che, come per *Respiro*, fa posto al visitatore al suo interno, creando una dimensione metaforica, una realtà provvisoria, un anti-mondo. Nell'opera di Ricciardi, tuttavia, la componente formale scompare a vantaggio di quella comportamentale in quanto gli spettatori sono chiamati a innescare il movimento pulsante che dà loro la sensazione di trovarsi all'interno di un essere vivente. Già la parola *respiro* suggella la relazione tra corpo ospitante e corpo ospitato: l'ambiente si riconfigura come polmone o come placenta, a seconda che si voglia riferire il titolo all'atto di respirare o di accogliere un anelito di nuova vita. Nel secondo caso, la creazione di uno spazio intermedio modificabile da una o più persone, rinvia oltretutto il concetto di placenta inteso da Irigaray come «spazio altro», luogo che non appartiene né alla donna né all'embrione, ma che permette la coesistenza di entrambi.⁴³⁸

⁴³⁸ L. Irigaray, *The Conditions of Hospitality*, Fordham University Press, New York 2013; *L'ospitalità del*

Questa interpretazione potrebbe trovare un precedente nell'opera *Muro* (1966, fig. 52), dove Ricciardi muove dalle curve del suo corpo per costruire, mediante una precisa operazione proiettiva, una forma geometrica. L'origine dell'opera è però celata agli spettatori perché le pareti del solido sono innalzate a un'altezza tale da impedire a quest'ultimi di dedurre l'associazione di fondo.⁴³⁹ Perciò sia in *Muro* che in *Respiro*, l'atto di avvolgere il pubblico entro un ambiente che simboleggia, rispettivamente, il proprio corpo o un corpo qualunque potrebbe rivelare un approccio pragmatico al tema della maternità; tema involontariamente sviscerato da un punto di vista sensoriale. Proprio quella della maternità è infatti un'esperienza a cui l'artista decide di non avvicinarsi per un vero e proprio rifiuto fisico.⁴⁴⁰

Chiusa nel suo linguaggio minimalista e concettuale, l'opera di Ricciardi dialoga con lavori di artiste coeve che tentano di ripensare il tema della maternità, fino ad allora condizionato dallo stereotipo della «madre-madonna». Basti pensare a *Hon - en katedral* (1966, fig. 53) di Niki de Saint Phalle: una gigantesca Nana incinta, distesa sul dorso come in procinto di partorire. L'opera è realizzata con il supporto del suo compagno Jean Tinguely e di Per Olof Ultvedt per il Moderna Museet di Stoccolma. I visitatori possono accedervi passando per la vagina e decidere se recarsi al piccolo planetario installato nel seno sinistro; trovare ristoro nel bar collocato nel seno destro, assistere alla proiezione del film svedese del 1922 *Peter il vagabondo* nella sala cinematografica da dodici posti situata in una delle due gambe; o ammirare falsi dipinti di antichi maestri nella galleria disposta lungo l'altra gamba. Frena le critiche dei moralisti, il motto dell'ordine britannico della giarrettiera dipinto al posto del reggicalze: «honi soit qui mal y pense» (ovvero: «sia svergognato chi pensa male»)⁴⁴¹

Nel decennio successivo, la rivisitazione della maternità per mezzo di uno spazio rimodulato ritorna in *Ambiente Origine* (1976) di Carla Accardi, presentato in occasione della personale presso la galleria autogestita Beato Angelico. Come già per *Tende* (1965-1966), *Ambiente arancio* (1966-1968) e *Triplice tenda* (1969-1971), Accardi si cimenta nella costruzione di un'area nomade e anti-istituzionale, una specie di «stanza

femminile, il Melangolo, Genova 2014, p. 14.

⁴³⁹ L'opera è esposta in occasione della *Dissertare-Disertare* (Genazzano, palazzo Colonna, 2006). Cfr. L. Iamurri (a c. di), *Autobiografia/Autoritratto: Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman, cat., Museo Hendrik Christian Andersen, cit., p. 35.*

⁴⁴⁰ C. Ricciardi, intervista rilasciata all'autrice in data 6/7/ 2014 (v. apparati).

⁴⁴¹ V: *Niki de Saint Phalle, cat., Nizza, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 2002, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nizza 2002.*

tutte per sé» che richiama il separatismo femminista e le pratiche dell'autocoscienza. Allo stesso tempo, in *Ambiente Origine* l'artista riflette nello specifico sull'esperienza individuale e femminile della maternità: «Ho seguito il tema del rapporto tra madre e figlia in prima persona [...] ho una madre anziana e una figlia adulta».⁴⁴²

Le opere prese in esame sembrano evidenziare dunque una linea di continuità nelle poetiche a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, tese a demistificare la visione classica di maternità nella cultura visiva occidentale e ad aprire nuove prospettive critiche per rappresentare la gestazione, specialmente a partire dal legame intersoggettivo che sottende.

La genitorialità permea diverse poetiche di neoavanguardia anche perché nel decennio Sessanta la maggioranza delle artiste considerate si sposa e ha dei figli. Dunque queste donne si trovano a confrontarsi, proprio in questo periodo, con i molteplici cambiamenti che tale esperienza comporta.

La maternità funge anzitutto da stimolo poetico, essendo essa stessa un atto creativo; al contempo, ne limita la libertà richiamandole ai compiti previsti dal funzionamento della vita di coppia tradizionale. Le mansioni di cura dei figli sono affidate alle donne, le quali devono rimodulare tempi e modalità del proprio lavoro in base alle incombenze domestiche. Molte si vedono costrette a sospendere l'attività artistica, per assolvere ai doveri familiari, oppure a ripensare la propria ricerca in un altro ordine d'idee. Nondimeno, l'isolamento forzato in cui si ritrovano e il confronto intimo e assiduo con i figli costituiscono una preziosa fonte d'ispirazione. Di fatto, mentre adempiono alla regola dell'«armonico equilibrio»,⁴⁴³ conciliando il lavoro artistico al ruolo di mogli e madri, riescono a elevare la quotidianità familiare a dignità artistica.

Si può far risalire la prima esibizione pubblica del vissuto quotidiano alla mostra d'esordio di Marisa Merz, allestita nel 1966 proprio in casa dell'artista: una situazione inusuale dove l'evento espositivo avviene in un ambiente informale e conviviale. Affacciata al mondo dell'arte a quarant'anni, Merz trova nell'esperienza della maternità una risorsa poetica. Ad esempio, le *Scarpette* (1966, fig. 54), lavorate a maglia con un filo di nylon, prendono spunto dall'esigenza concreta di creare delle

⁴⁴² C. Accardi, in A. M. Sauzeau Boetti, *Le finestre senza la casa*, in «Data», 27, luglio-settembre, Milano, 1977, p. 37. L'opera viene presentata nel maggio del 1976 in occasione della sua personale presso lo spazio espositivo autogestito.

⁴⁴³ Cfr. il paragrafo 2.4 *Sotto la maschera* nella prima parte della tesi.

calzature per lei e per la figlia; lo stesso vale in *Altalena per Bea* (1968), un enorme triangolo di legno sospeso al soffitto della sua casa-studio mediante cerniere e assali, destinato sì a fruizione privata ma al contempo assunto a simbolo dell'amore materno.⁴⁴⁴

Anche le «lavagne» (fig. 55) di Simona Weller traggono origine da un'attività educativa. Weller vi lavora dal 1970 – poco prima del suo ingresso in Rivolta femminile – partendo dai quaderni dei suoi bambini, all'epoca studenti delle scuole elementari, per sviluppare un'analisi sulla scrittura infantile in cui coniuga i ricordi dell'apprendimento scolastico dei figli a quelli della sua funzione materna.

Già Crispolti sottolinea nella produzione dell'artista un racconto inteso a «sillabare figuramente gli strumenti primari di un possibile svolgimento narrativo dal rapporto quotidiano».⁴⁴⁵ Nate sulla spinta espressiva di Twombly e Novelli, queste sillabazioni, aprono per il critico al recupero di una vera e propria dimensione aurorale e infantile e di una condizione «“a monte” del figurare, e appunto del figurare narrativamente»;⁴⁴⁶ una dimensione che poco ha a che fare, per intendersi, con il tran tran giornaliero.

Per ammissione della stessa Weller, invece, le mansioni di cura hanno un'influenza nient'affatto secondaria nell'orientamento della sua poetica.⁴⁴⁷ In questa prospettiva, le lavagne hanno il pregio d'interpretare la genitorialità ponendo al centro di essa il lavoro pedagogico delle donne. Così facendo, anticipano alcuni temi del dibattito teorico femminista intenzionato a riconfigurare e valorizzare il rapporto madre-figlio. Se ad esempio si considera il pensiero filosofico di Kristeva, le opere prese in esame già conferiscono forma estetica ad alcuni elementi del cosiddetto «ordine semiotico della madre»; o meglio, del passaggio da questo all'ordine simbolico, introdotto per Lacan dalla legge del Padre. Pur non configurando il rapporto simbiotico che si instaura tra madre e figlio durante la fase pre-edipica, le lavagne esaltano le risorse pre-simboliche che attingono alle esperienze infantili della diade madre-bambino.⁴⁴⁸ In aggiunta, grazie ai propri figli, Weller, come Marisa Merz, procede verosimilmente, alla rievocazione

⁴⁴⁴ Cfr. G. Celant, *Marisa's swing*, «Art Forum», 1992, pp. 97-101.

⁴⁴⁵ E. Crispolti, *Risillabare la realtà*, 1972, in S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cat., cit., pp. 203-204.

⁴⁴⁶ Ivi.

⁴⁴⁷ Cfr. il paragrafo 2.4 *Sotto la maschera* nella prima parte della tesi.

⁴⁴⁸ Per un'analisi sul recupero del territorio materno nell'economia del linguaggio si veda: J. Kristeva, *Théorie d'ensemble e Polylogue*, Edition du Seuil, Parigi 1968; trad. it., *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1980, pp. 154-181.

della propria infanzia e del primordiale rapporto con sua madre. Un recupero auspicato anni dopo dalla filosofa femminista Luisa Muraro, secondo cui il nuovo ordine simbolico delle donne deve fondarsi sulla figura della madre, funzionale alla costruzione di una genealogia di genere.⁴⁴⁹

Sulle prime tappe del percorso di crescita si concentra anche *Post-partum Document* (1973-1979), dove Mary Kelly (n. 1941) monitora i primi sei anni di vita del figlio, traslando sul piano estetico la ritualità associata all'infanzia. Nata nell'Iowa, l'artista studia negli anni Sessanta a Firenze e a Londra dove coglie i riverberi della rivolta studentesca e partecipa a diversi collettivi femministi. Rimasta incinta nei primi anni Settanta, si dedica a opere in cui tenta di dimostrare come concetti quali soggettività, rappresentazione, desiderio e differenza sessuale non siano altro che costruzioni sociali. In *Post-partum Document*, l'esplorazione del rapporto madre-figlio si concretizza nella raccolta feticistica di oggetti e indumenti del nascituro, dando forma all'indagine introspettiva del cambiamento imposto dal suo ruolo di madre e dei progressi che il bambino compie nell'acquisizione del linguaggio. Avvalendosi del linguaggio documentario dell'arte performativa e concettuale, arricchito da elementi delle teorie marxiste, femministe e psicoanalitiche, l'artista punta a rendere visibile la relazione psicologica che s'instaura tra madre e figlio piuttosto che i soggetti coinvolti in essa.⁴⁵⁰

La casalinghitudine connessa alla cura dei figli viene interpretata con maggior livore da Mierle-Laderman Ukeles (n. 1939) in *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance* (1973, fig. 56). Qui l'artista pulisce stando a carponi per quattro ore, sfregando vigorosamente l'ingresso del Wadsworth Atheneum Hartford Connecticut, poi lava i pavimenti della sala espositiva per altrettanto tempo. Performance di «arte manutentiva»,⁴⁵¹ *Hartford Wash* porta gli umili lavori casalinghi assolti dalle donne a livello di contemplazione estetica e rivela quanto l'immagine del museo dipenda strutturalmente dal lavoro svalutato di manutenzione e conservazione quotidiano.⁴⁵²

⁴⁴⁹ V: Diotima, *L'ombra della madre*, Liguori, Napoli 2007.

⁴⁵⁰ V: M. Kelly, *Post-partum document*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1983.

⁴⁵¹ Il termine fa riferimento al manifesto sulla Maintenance Art redatto dall'artista nel 1969, un anno dopo la nascita del suo primo figlio. La duplice condizione di artista e madre, la porta a contestare le dichiarazioni di neoavanguardia che esaltano la figura del genio, elevando a statuto artistico il lavoro di cura dei figli e della casa. http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf; sulle performance di arte manutentiva si veda: <http://www.arnolfini.org.uk/whatson/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-works-196920131980/MierleGuidefinalweb.pdf> (accesso 6/4/2015).

⁴⁵² Cfr. M. Know, *Genealogy of site specificity*, in Id., *One place after another: Site-specific art and Locational Identity*, Cambridge - Londra 2002, pp. 11-31.

Sulla stessa lunghezza d'onda viaggia il corto *Semiotics of the Kitchen* (1975, fig. 57)⁴⁵³ in cui Martha Rosler propone una versione parodistica dell'attività culinaria. La telecamera fissa riprende una donna posta dietro un piano da lavoro su cui trovano posto diversi utensili da cucina, ognuno dei quali è preso, nominato e adoperato senza cibo, mostrandone solo il procedimento d'uso. La polifonia di suoni e rumori che ne deriva demistifica la *routine* legata al lavoro domestico e polemizza contro le industrie nazionali di produzione alimentare. Quella proposta da Rosler è un'antitesi di Julia Child, icona televisiva di trasmissioni culinarie dedicate alle massaie, capace di restituire il «significato casalingo degli arnesi con un lessico di rabbia e frustrazione».⁴⁵⁴

Come chiariscono questi lavori, l'interpretazione della maternità tra gli anni Sessanta e Settanta vede il passaggio da una visione sublimata a un'interpretazione più realistica, che non cela gli aspetti poco gradevoli, ripetitivi e monotoni che caratterizzano questa esperienza di vita, specialmente quando manca l'assistenza da parte del *partner*.⁴⁵⁵

Pertanto, mentre negli anni Sessanta le neoavanguardiste accettano in maniera incondizionata i modelli imposti, le colleghe *feminist* partono dall'intimo e dall'apparentemente banale per marcare con astio spazi d'azione, strumenti a disposizione e attitudini delle donne. Una sfera, quella personale e giornaliera, che secondo Kristeva può essere l'unico punto di partenza per i grandi rivolgimenti della storia moderna, una volta finita l'epoca delle rivoluzioni. Nel quotidiano infatti sono iscritti i linguaggi più forti, quelli che hanno radici antiche e perdurano non solo come memoria ma anche tracce invisibili e incomprensibili del corpo.⁴⁵⁶

Di riflesso, il contrasto contenutistico che si evince nelle opere di questi due decenni si estende anche alla concezione stessa dello spazio casalingo.

Ad esempio, il concetto di casa trasmesso nel video di Rosler è opposto a quello proposto in ambito architettonico da Nanda Vigo circa quindici anni prima. A partire dalle teorie spazialiste di Fontana, quest'ultima lavora negli anni Sessanta a ridefinire l'ambiente domestico, rinunciando alla superficialità degli elementi d'arredo in favore

⁴⁵³ video in b/n, 6' 9"; disponibile su: <http://www.eai.org/title.htm?id=1545> (accesso 7/7/2015).

⁴⁵⁴ M. Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, ivi.

⁴⁵⁵ Per una panoramica delle ricerche artistiche delle donne sul tema della maternità nel Novecento, si veda Massimiliano Gioni (a c. di), *La Grande Madre*, cat., Milano, Palazzo Reale, 26 agosto – 15 novembre, Skira, Milan 2015; Per il contesto italiano si confronti anche: R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, cit.

⁴⁵⁶ J. Kristeva, *La révolte intime*, Fayard, Parigi 1996.

di una decostruzione strutturale giocata sul fattore-luce. Nello specifico l'artista punta alla:

Massima eliminazione del mobile se non di estrema utilità come tavolo pranzo o sedute: integrazione delle arti e atmosfere mutabili condizionate dall'illuminotecnica.⁴⁵⁷

In questa logica, *Interno Bianco* (1959-1963, fig. 58)⁴⁵⁸ è un'abitazione ricavata in un condominio dalla pianta pressoché irregolare, che Nanda Vigo progetta da giovane laureanda appena rientrata in Italia dopo un apprendistato a New York. Si tratta di uno spazio monocromatico bianco, le cui pareti sono rivestite da pannelli in vetro smerigliato; pannelli dietro cui corrono tubi fluorescenti bianchi, blu e rossi che possono essere accesi e miscelati a piacimento. Definito da lei stessa 'Ambiente cronotopico', *Interno Bianco* risponde a tutti gli effetti agli obiettivi che Nanda Vigo si pone nella progettazione degli interni, ovvero «far raggiungere il benessere psico-fisico di chi lo abita, isolandolo dai condizionamenti della vita che sta fuori».⁴⁵⁹ Il progetto gioca sull'intreccio tra architettura, *design* e arte. Una soluzione di continuità collega il pavimento con gli elementi d'arredo - letti, mobile bar e divani - in una linea interrotta solo dall'inserimento di un mobile antico e di opere d'arte, come quella di Castellani, commissionata appositamente per il soggiorno. Ne deriva un processo di azzeramento che parte dagli *achromes* di Manzoni, ma si sviluppa sul piano architettonico, per rimettere in discussione l'inerzia fisica degli spazi tradizionalmente intesi, anche dopo la rivoluzione razionalista. Spogliata di qualsiasi orpello decorativo, l'appartamento progettato da Nanda Vigo è uno spazio neutrale, che a primo acchito non reca alcun segno della casalinghità femminile.

L'esatto opposto, per intendersi, di quanto avviene nella già citata *Womenhouse* (1972, fig. 59), dove Miriam Schapiro (1923 – 2015) e Judy Chicago (n. 1939) evidenziano al contrario tutti gli elementi strutturali, culturali e pratici dell'ambiente domestico che ne fanno il luogo di massimo impiego femminile e di espressione del

⁴⁵⁷ N. Vigo, intervista rilasciata all'autrice in data 13/9/2014 (v. apparati).

⁴⁵⁸ In riferimento alla ricerca architettonica di Nanda Vigo si veda B. Pastor, *Nanda Vigo: interni '60-'70*, Abitare Segesta, Milano 2006.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 8.

pieno coinvolgimento delle donne nelle dinamiche casalinghe sin dalla prima infanzia.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ T. Balducci, *Revisiting Womanhouse. Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse*, cit.

2.

Uno sguardo sul mondo

2.1 Attualità

Le opere prese in esame in questo paragrafo sono incentrate su macrocambiamenti ed eventi storici che segnano il decennio Sessanta: l'urbanizzazione, l'allunaggio, la Guerra in Vietnam.

Si tratta di tematiche piuttosto distanti tra di loro, dalla risonanza internazionale e più o meno indirettamente incidenti sulla vita dei singoli. Nell'affrontarle le artiste raccontano i mutamenti sociali e culturali del proprio tempo e, con essi, la metamorfosi antropologica che investe le donne. Quest'ultimo aspetto è diretta conseguenza della diversa posizione che occupa il soggetto femminile all'interno della società; una posizione di maggiore autonomia, mobilità e che garantisce un'ampia libertà d'espressione. Guardare al mondo con occhio critico implica pure di soppesarne limiti e idiosincrasie. A ben vedere, molti argomenti di queste opere afferiscono a una dimensione operativa – politica e sociale – di quasi totale pertinenza maschile. Data l'ancora esigua partecipazione delle donne alla vita pubblica, le artiste interpretano tanto i cambiamenti morfologici e culturali dell'ambiente in cui vivono quanto gli avvicendamenti storici dell'epoca da una prospettiva decentrata, esterna; un punto di vista altro che significa, a un tempo, la propria estraneità a certi ambiti d'azione, l'isolamento in spazi socio-culturali protetti e le iniquità della società patriarcale.

Il periodo postbellico è caratterizzato dalla ricostruzione dei centri cittadini, delle reti di trasporto e dell'economia industriale. Tale processo incrementa crescita e sviluppo nel segno dell'industrializzazione e della concentrazione urbana, divenendo occasione per la riforma legislativa dei settori connessi all'urbanistica e soprattutto per l'avvio di

politiche ambientali complessive. Tra le grandi opere del secondo dopoguerra, si registra l'Autostrada del Sole (1956-1964) fortemente voluta dai governi di sinistra per rilanciare l'economia del paese. Le radicali trasformazioni del paesaggio indotte da questa costruzione sono testimoniate da artisti quali Mario Schifano, Giorgio de Chirico e Renzo Vespignani, attraverso lavori che celebrano la ricerca di un nuovo equilibrio tra natura e cultura.

La riqualificazione urbanistica dei centri cittadini e la costruzione di importanti condotti viari a scorrimento veloce va di pari passo al promulgamento del nuovo Codice della Strada (1959): misura che pone rimedio alla disastrosa segnaletica stradale preesistente, provvede all'ordinamento dei vari segnali stradali e modifica in maniera rilevante l'arredo urbano.

Tra le prime ricerche degli anni Sessanta che attingono al linguaggio segnaletico tentando di ridefinire l'estetica urbanistica si ricorda il ciclo *Verkehrszeichen und Signale* (1961-1972) del tedesco Winfred Gaul, sulla cui scia si pongono le sperimentazioni di Jannis Kounellis, Franco Vaccari, Christo, Bruning Peter.

Nell'ambito della poesia visiva questo sentiero è battuto da Miccini, Pignotti e Ketty La Rocca.

Basti considerare *L'approdo*, intervento curato da Pignotti del 1967, che consiste nella chiusura del tratto autostradale Firenze Nord e nella sostituzione dei legittimi cartelli con delle opere d'arte. Per l'occasione, Ketty La Rocca presenta *Noi Due* (figg. 60-61): il segnale circolare, che indica nel lessico stradale le direzioni di marcia consentite, viene adottato e traslato di segno, andando a indicare, nella biforcazione delle frecce, la separazione di due traiettorie di vita. Chiarisce il rebus la scritta alfanumerica «Noi 2» che sposta l'attenzione del pubblico dalla segnaletica stradale alla riflessione sul rapporto dialogico e sulla dualità. L'opera nasce in un momento delicato della vita dell'artista, in fase di separazione dal marito Silvio Vasta. In questo periodo, la traslazione linguistica – dal lessico pubblicitario-giornalistico a quello stradale – va di pari passo al passaggio tematico da questioni socio-culturali a quelle personali.⁴⁶¹

Nella produzione delle donne, l'osservazione del paesaggio urbano e dei suoi mutamenti, diventa spesso veicolo per un'analisi introspettiva che riconfigura desideri o

⁴⁶¹ Cfr. M. Faggi, *Ketty La Rocca dalla poesia visiva ai cartelli segnaletici: il proprio ego e la parola come significante*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 69, dicembre 2002, pp. 103-120.

esperienze private all'interno di una forma espressiva, a primo acchito distaccata dalla dimensione emotiva e privata. Un *trend* che risulta ancora più evidente quando le artiste sono a contatto con la cultura di paesi stranieri, particolarmente stimolanti e tecnologicamente più avanzati. Si pensi agli Stati Uniti, un contesto molto diverso da quello italiano del secondo dopoguerra e meta ambita per molti artisti dell'epoca.

Fa scuola in tal senso Titina Maselli che, trasferitasi a New York dal 1952 al 1955, riprende con nuovo estro i dipinti a tema urbano su cui già lavorava da tempo. Insofferente da anni alla pittura figurativa tradizionale, sposta il suo cavalletto all'esterno, lavora di notte per strada, taglia «la realtà avvicinandosi agli oggetti fino a scoprirli in una prospettiva inconsueta e drammatica, il colore irritante e arbitrario, il senso opprimente della città, dei palazzi altissimi, la vertigine delle finestre, delle antenne, dei tralicci».⁴⁶² Agli spazi urbani notturni si aggiunge la virilità di pugili e calciatori, ritratti nel bel mezzo delle loro *performance* agonistiche.⁴⁶³

L'attrazione per questi soggetti tradisce il desiderio di captare, catturare, possedere e narrare ciò che è fisicamente e culturalmente lontano dalla realtà di una signora alto-borghese del suo tempo. Altresì, di ricollocarsi all'interno di un immaginario simbolico ancora scisso e differenziato in base al sesso. Scrive l'artista:

Mi cimento in temi difficili e cerco di darli con un linguaggio il più vergine possibile. Che la mancanza, così estenuante nella vita, non entri nei quadri. Dipingo l'indipingibile insito nella realtà e mi pare di dire: non mi voglio ascoltare, mi voglio dedicare ad altre difficoltà, scelte da me e non quelle contro di me.⁴⁶⁴

L'esaltazione di spazi cittadini aperti e industrializzati, lontani da luoghi più connotati al femminile si ritrova anche in alcuni dipinti di Vija Celmins. In *Freeway* (1966, fig. 62) l'artista parte dalla fotografia di un'autostrada per dipingere con un certo trasporto l'uggiosa atmosfera mattutina dell'asfalto, dei palazzi eretti a bordo strada e delle insegne stradali. Il punto di vista interno all'auto col cruscotto e il parabrezza in

⁴⁶² R. Vespignani, *Titina Maselli*, cat., Roma galleria La Tartaruga, 1955.

⁴⁶³ Vedi le opere *Bar a New York* (1954), *Da un subway all'altro* (1955), *Boxeurs* (1959), *Calciatori in azione* (1959). Archivio della Scuola Romana (a c. di), *Titina Maselli: Metafore della città*, cat., Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 marzo - 1 maggio 2006, Skira, Milano 2006; M. Goldin (a c. di), *Maselli: opere 1947-1997*, cat., Strà, Villa Foscari Rossi, 7 settembre - 19 ottobre 1997, Marsilio, Venezia 1997.

⁴⁶⁴ T. Maselli, *Frammenti autobiografici*, in Archivio della Scuola Romana (a c. di), *Titina Maselli. Metafore della città*, cat., cit., p. 17.

primo piano rimarcano l'esperienza quotidiana dell'automobilista.⁴⁶⁵

Tornando in Italia, anche l'utilizzo del neon da parte di Laura Grisi è strettamente legato alla sua permanenza negli Stati Uniti di cui vuole rendere l'*environment* notturno. In anticipo su molti altri artisti, Grisi approda al neon già al 1967 con *Village theater circle of light* (fig. 63). Punto di partenza sono i *Combine paintings* presentati alla Biennale di Venezia del 1966: dipinti componibili composti da più compensati mobili che lo spettatore può disporre a suo piacimento modificandone i significati. Molto distanti da quelli presentati da Rauschenberg alla Biennale del 1964, le opere di Grisi si rendono disponibili all'intervento dei presenti, richiamando il concetto di «opera aperta» di Umberto Eco. Sul piano estetico poi si riallacciano al movimento sequenziale dalle opere futuriste quanto al dinamismo delle fotografie di Muybridge. Disposti in ambienti semioscuri, i *Combine painting* costruiscono uno spazio illusorio, animato da insegne al neon.

L'incontro con la cultura statunitense si ritrova pure nelle plastiche cronotopiche e negli *environment* a cui Nanda Vigo si dedica sin dal 1959; lavori dove l'artista reinterpreta alcune suggestioni hollywoodiane:

Non l'ho mai confessato prima, ma la mia carriera artistica l'ho cominciata facendo l'attrice, e comunque mi interessava solo per poter avere il mio nome scritto sul neon sulle locandine luminose, magari come Marilyn Monroe.⁴⁶⁶

Affascinata dal divismo americano ne rielabora alcuni simboli in un stile che dialoga con le sperimentazioni di Fontana. Riattualizzando i desideri d'infanzia, l'artista giunge fino a concepire i *Light project* (1966, fig. 64); lavori spesso rimasti solo su carta, quasi non convenisse svilupparli, ma che le valgono il titolo di artista concettuale.

Per ragioni diverse la ricerca di Ketty La Rocca e di Nanda Vigo anticipa alcuni aspetti della produzione di Jenny Holzer (n. 1950), artista statunitense femminista. Holzer esordisce sul finire degli anni Settanta come *street artist*: parte dalla cartellonistica stradale per giungere all'utilizzo del neon con il chiaro intento di

⁴⁶⁵ V. C. Whiting, *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, University of California press, Berkeley 2006; S. Stich, *Made in U.S.A.: an Americanization in modern art, the '50s & '60s*, University Art Museum, University of California Press, Berkeley 1987.

⁴⁶⁶ N. Vigo, intervista in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 81; vedi inoltre: D. Stella; A. Borghese; C. Sibilla (a c. di), *Light Trek. Nanda Vigo, opere 1963-2014*, cat., Genova, Galeria ABC-Arte, 14 novembre 2014 - 13 febbraio 2015, ABC-Arte, Genova 2014.

diffondere i suoi *truisms*, brevi messaggi e slogan tesi a incoraggiare la riflessione collettiva. In tal modo, sposta l'attenzione dalla forma al contenuto, la cui carica impersonale e la cui valenza talvolta contraddittoria mostra tutta l'insita ambiguità del linguaggio.⁴⁶⁷ Ad ogni modo, la dimensione introspettiva, già forte nelle artiste italiane ma lasciata sottotraccia, trova nell'arte concettuale femminista una chiara connotazione ideologica e una dimensione sociale.

Tra le più discusse vittorie dell'epoca, l'allunaggio è un tema che ritorna in molte opere di neoavanguardia.

Nel 1969 i primi passi del comandante della missione Apollo 11, Neil Armstrong, sul satellite sono trasmessi in diretta televisiva mondiale. La stessa passeggiata è immaginata qualche mese prima da Fabio Mauri che in occasione del *Teatro delle mostre* presenta l'installazione *Luna* (1968), dove lo spazio lunare è reso per mezzo di due strati di polistirolo coperti dal perlinato bianco. Il pubblico è invitato a camminare sul suolo reso morbido dal materiale pressato e a immergersi nell'atmosfera extraterrestre. La foto dell'astronauta avvolto nella tuta mimetica, è invece al centro del *collage Luna* (1969, fig. 65), dove Eugenio Miccini ripercorre le tappe storiche e letterarie che preannunciano lo sbarco sul satellite proponendo una riflessione ironica sul grande impegno mediatico ed economico della spedizione spaziale.⁴⁶⁸

Lo stesso argomento è affrontato qualche anno prima ne *Il fidanzato in fuga* (1964) di Lucia Marcucci: *collage* composto da tre tute spaziali vuote allineate l'una accanto all'altra alla stregua di manichini inerti.⁴⁶⁹ L'impegno economico e mediatico profuso nell'impresa allunaggio, che vede contrapposte le due superpotenze mondiali della Guerra Fredda è, a questa data, già al centro dell'informazione ufficiale. La missione luna elaborata da Marcucci ha un taglio caustico che demistifica il mito maschilista di Superman e offre l'occasione per riflettere sulla condizione femminile. Solo un anno prima, l'Unione Sovietica conquista il primato della prima donna nello spazio, grazie alla ventiseienne Valentina Tereškova.⁴⁷⁰ La portata culturale dell'evento, attraverso cui si ammette che le donne abbiano le stesse capacità e possibilità degli uomini di

⁴⁶⁷ J. Simon (a c. di), *Jenny Holzer: signs*, cat., Des Moines, Aspen, San Francisco, Edimburgo, 1986-1987, Art Center, Des Moines 1986.

⁴⁶⁸ Cfr. L. Saccà, *Parole e immagine*, cit., p. 202.

⁴⁶⁹ Ivi.

⁴⁷⁰ In occidente, la totale esclusione femminile alle spedizioni spaziali dura fino al 1978 quando viene inaugurato il primo corso della Nasa ad accettare donne che porterà la statunitense Sally Ride in orbita solo nel 1983.

raggiungere l'ambito traguardo, viene ignorata da Marcucci, che interpreta l'allunaggio come una questione prettamente maschile, rivisitandola ironicamente come un pretesto di fuga per uomini vigliacchi. Mentre svela un punto di vista altro sull'allunaggio, l'opera rimarca l'ambiguo processo di emancipazione in cui le donne sono coinvolte.

Nell'affrontare questioni di dominio pubblico, le artiste finiscono spesso per mettere in evidenza la loro condizione di escluse da ambiti d'azione e di potere riservati solamente agli uomini. Di converso, la loro circoscritta partecipazione alla politica si trasforma in una prospettiva privilegiata per esaminare le dinamiche e le antinomie della società patriarcale.

Non a caso, l'interesse di molte è rivolto in questo periodo allo scoppio della Guerra in Vietnam (1960-1975), che vede contrapposte le forze insurrezionali filo-comuniste al governo autoritario filo-americano. Nel pieno della Guerra fredda, il conflitto incrina il delicato equilibrio tra il blocco occidentale e quello orientale. La sua trasmissione mediatica, imposta dai mezzi di comunicazione che fanno da cassa di risonanza al governo statunitense, è pressante. Definita da McLuhan la «prima guerra televisiva»,⁴⁷¹ lo spettatore ha la sensazione concreta di essere testimone del conflitto nel suo stesso farsi, partecipa a ogni fase della guerra, e le azioni principali si consumano idealmente in ogni casa.

La TV diventa la principale fonte di informazione per i cittadini statunitensi e, di rimbalzo, per quelli europei che seguono con interesse e apprensione le fasi del conflitto. Con il passare degli anni i contenuti dei servizi televisivi si fanno più cruenti. L'opinione pubblica viene scossa dalle immagini provenienti dai fronti caldi, come l'esecuzione di un sospetto ribelle Vietcong ucciso con un colpo alla testa da un generale sudvietnamita. La foto scattata il 1° febbraio 1968 da Eddie Adams fa il giro del mondo mostrando le atrocità del conflitto. Il clamore mediatico rafforza la spaccatura nella popolazione occidentale che già a partire dal 1967 si divide in interventisti e pacifisti. Nello stesso anno, Noam Chomsky pubblica *The Responsibility of Intellectuals*,⁴⁷² in cui accusa intellettuali ed esperti di aver fornito giustificazioni pseudoscientifiche all'attacco americano nel sud-est asiatico. La protesta antibellica si

⁴⁷¹ M. McLuhan, *War and Peace in the Global Village*, New York, 1968; trad. it., *Il villaggio globale*, Milano SugarCo, 1992; sul ruolo giocato dai mezzi di comunicazione nel conflitto in Vietnam si veda: B. Cumings, *Vietnam: una "guerra televisiva"?* in Id., *War and television*, Verso Londra - New York 1992; trad. it., *Guerra e televisione*, Baskerville, Bologna, 1993, pp. 115-139.

⁴⁷² N. Chomsky, *The Responsibility of Intellectuals*, «The New York Review of Books», 1967.

estende rapidamente e investe anche tutto il mondo occidentale, dove catalizza la partecipazione giovanile e attiva un diffuso antiamericanismo.

La questione sociale si riverbera anche nel settore artistico dilagandosi a macchia di leopardo tra correnti che rivendicano il principio di estraneità delle arti a questioni politiche e altre che sfruttano le potenzialità del mezzo estetico per sollecitare la riflessione pubblica. Nell'ambito della poesia visiva, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca riescono a coniugare il diniego per l'interventismo statunitense a danno della libertà dei paesi postcoloniali con l'esame della condizione femminile. Tra il 1966 e il 1967, La Rocca realizza due versioni di *Bianco Napalm* (figg. 67-68) Nella prima pone sulla destra l'immagine di due piccoli vietnamiti, sormontata da un soldato intento a sganciare una bomba e sulla sinistra il titolo a caratteri cubitali e il volto benevolente di un prete.⁴⁷³ In tal modo la protesta contro il militarismo americano coinvolge anche le classi dirigenti, specie quelle ecclesiastiche, ree di non essersi opposte alla belligeranza né alla vendita delle armi. La seconda versione è identica alla prima, ma privata della figura del prelato. In entrambe, il 'bianco' del Napalm, derivato dell'acido naftenico e dell'acido palmitico utilizzato nei bombardamenti, richiama il colore della colomba pasquale, simbolo di purezza e beatitudine: l'innocenza dei giovani vietnamiti opposta alla violenza della guerra e alla connivenza della chiesa. Inoltre, come suggerito da del Becaro, le tre icone potrebbero rimandare alle tre classi su cui si basava già la società antica: *oratores* (prelato), *bellatores* (il militare), *laboratores* (madre e figlio), ponendosi come superba ricapitolazione dei rapporti che intercorrono tutt'oggi tra di esse.⁴⁷⁴

Un approccio trasversale al problema si coglie invece nel *collage* di Lucia Marcucci, *Siate conservatori* (1967, fig. 69), in cui la scritta «In fatto di capelli siate conservatori/la prima regola degli uomini di successo» fa da didascalia a due figure antitetiche: quella della *pin-up* dall'espressione stolidità e il cui seno nudo è coperto da un atleta, intento nel sollevamento del bilanciere, e quella del presidente americano Lyndon Baines Johnson (1908-1973), colto in una smorfia sferzante. Il riferimento allo stile della capigliatura e il carattere esornativo della figura femminile sembrano voler distrarre il pubblico dal vero tema dell'opera, ovvero il conservatorismo del presidente

⁴⁷³ V: L. Saccà, *Immagini e parole*, cit., p. 48.

⁴⁷⁴ E. del Becaro, *Il collage politico*, in Ead., *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty la Rocca*, cit., pp. 88-96.

americano, colpevole di aver incrementato l'impegno militare nella disastrosa Guerra in Vietnam.

Pure *È guerra d'eroi* (1965, fig. 70) gioca su un contrasto di fondo: la figura di una giovane sorridente in costume contrasta con i carri armati che avanzano. Qui Marcucci compone lo slogan «nella gioia e nel dolore amo solo te» con cui irride la condizione di passività delle donne, costrette ad attendere che il soldato amato torni dal fronte. Una dichiarazione di pace contro l'interventismo americano si ritrova pure nelle 'sculture viventi' di Marisa Merz, composizioni in lamierini metallici fissati tra loro con un punto metallico. Nel 1967 alcune di queste opere, appese al soffitto del Piper Club, fluttuano sopra la testa dei clienti del locale notturno. L'artista realizza le sculture all'ambito domestico, mediante un lavoro compiuto nel rispetto di parametri auto-imposti; un lavoro che dichiara il rifiuto politicamente marcato verso l'autorità maschile, che consente per l'artista atti di violenza quali i mitragliamenti degli americani in Vietnam e a Laos.⁴⁷⁵ Scrive Merz nel 1968:

non rispetto Johnson, non rispetto i maestri. Non sono più disponibile, perché voglio cominciare da capo. Posso essere ancora disponibile di fronte a un bambino, ma non di fronte a un uomo, no.⁴⁷⁶

Analogo dissenso per la guerra è espresso dai colleghi di neoavanguardia. In *Dite all'americano* (1967, fig. 71) e in *L'America ha perso* (1970), Miccini prende posizione esplicita in tal senso, opponendo visivamente il dispiegamento di forze militari e la fragilità delle popolazioni colpite. Contro la persuasività delle ragioni ideologiche, Miccini lavora su immagini e citazioni per esorcizzarne i presupposti e risvegliare una nuova coscienza critica. Lo stesso vale per Mario Schifano che polemizza contro il conflitto con due video presentati nel 1967 a L'Attico. Qui, *Made in Usa* e *Silenzio* mettono in scena per Boatto un «ricordo ossessivo e incubo più che sogno», dove il feticismo dell'immagine di guerra in quanto tale è palese.⁴⁷⁷ In *La legge del Napalm* (1966), Luciano Ori parte al contrario da un riferimento specifico, l'esplosivo, per

⁴⁷⁵ Cfr. C. Bennet, *Come una dichiarazione: l'arte di Marisa Merz* in C. Italiano (a c. di), *A proposito di Marisa Merz*, cit., p. 69.

⁴⁷⁶ M. Merz, *Come una dichiarazione*, «Bit», 1, marzo – aprile 1968, p. 29.

⁴⁷⁷ A. Boatto, *Fuooooooco, Immmagine, Accqqqua, Terrrrrra*, cat., Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967, Edizioni Galleria L'Attico, Roma 1967, s. n. p.

focalizzarsi su un concetto più generico di minaccia; concetto esteso all'ambiente urbano inquinato e invivibile.

Questi esempi dimostrano la centralità dell'argomento per gli artisti di ambo i sessi. A dispetto di analogie nella scelta dei contenuti e talvolta nella resa formale, le opere restituiscono nondimeno il diverso posizionamento di donne e uomini rispetto alle dinamiche della guerra. Lo sviluppo del tema da parte delle artiste sottende la problematizzazione del rapporto guerra-potere maschile e si avvale dei diversi significati che la belligeranza assume nell'immaginario simbolico di riferimento.

La visione critica delle artiste fa probabilmente leva sul crescente coinvolgimento diretto o indiretto delle donne che, già a partire dal primo conflitto mondiale, non si limitano all'assolvimento di funzioni assistenziali, ma si distinguono pure sul piano narrativo. Sin dalla prima metà del Novecento, le teorie di Hannah Arendt, Simone Weil e Rachel Bepaloff riescono ad atteggiare particolari e comunque dissimili modalità di ricerca e di riflessione rispetto all'elaborazione filosofica maschile sul tema della guerra.⁴⁷⁸ Proprio nel 1967 viene tradotto *Le origini del totalitarismo* (1951) di Hannah Arendt e in seguito la filosofa si espone in prima persona contro la Guerra in Vietnam, analizzando con spietatezza i meccanismi dell'autoinganno tipici di gruppi dirigenti prigionieri della propria ideologia.⁴⁷⁹

L'originalità del pensiero femminile, capace di guardare oltre le categorie interpretative tradizionali, si unisce alla presenza tangibile di donne, impiegate come corrispondenti sui fronti caldi. In prima linea dalla grande Guerra, giornaliste e scrittrici apportano un contributo non secondario in questo decennio, superando la reticenza delle redazioni e rompendo definitivamente i tabù della coscienza collettiva. Le statunitensi Gloria Emerson, Barbara Gluck e Marguerite Higgins Hall e l'italiana Oriana Fallaci, prima reporter di guerra del nostro paese, raccontano secondo una prospettiva di gender le dinamiche del conflitto.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ V: H. Arendt, *The origin of totalitarianism* (1951), Harcourt, Brace & World, New York 1966; trad. it., *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1967; S. Weil, *Écrits de Londres*, Editions Gallimard, Parigi 1957 e *Écrits historiques et politiques*, Éditions Gallimard, Parigi 1960; trad. it., *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, Pratiche, Milano 1998; R. Bepaloff, *De l'Iliade*, Brentano's, Inc. – New York 1943; trad. it., *Dell'Iliade*, Città Aperta, Troina 2004. Per una panoramica sul pensiero filosofico femminile nel Novecento si veda: L. Sanò, *Donne e violenza: filosofia e guerra nel pensiero del '900*, Mimesis, Milano 2012; AA.VV., *Donne in filosofia: percorsi della riflessione femminile contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2005.

⁴⁷⁹ H. Arendt, *Lying in Politics: Reflections*, «The Pentagon Papers», 18 novembre 1971.

⁴⁸⁰ V: C. Barbarulli, L. Borghi e A. Taronna, *Scritture di frontiera. Tra giornalismo e letteratura*, Scritture

Parallelamente a quanto avviene nel campo filosofico, le artiste si cimentano nella trasposizione estetica del conflitto, mediante un punto di vista che unisce la sensibilità individuale a una presa di coscienza collettiva. Pur in assenza di contatti diretti con le esponenti internazionali coeve, le loro opere dialogano idealmente con la produzione statunitense. Oltreoceano, il dissenso sociale è ancora più aspro e si fa strada in un panorama artistico spaccato tra correnti che mantengono una posizione di estraneità, come Espressionismo Astratto e Minimalismo – tra l'altro sostenute dalla politica espositiva filo-governativa di alcune istituzioni museali ⁻⁴⁸¹ e altre che si fanno portavoce dell'arte impegnata.

In *Cleaning the Drapes* (1967-1972, fig. 72) ⁴⁸² Martha Rosler presenta una donna alle prese con le pulizie domestiche che nell'atto di spolverare una tenda scopre al di là della finestra uno scenario bellico. La giustapposizione fotografica di vietnamiti mutilati, tratti dalla rivista «Life» e di lussuosi interni alto-borghesi pubblicati sulle pagine di «House Beautiful», restituisce il senso letterale della cosiddetta «guerra da salotto», dove i bombardamenti del Vietnam entrano violentemente nelle case degli americani filtrati da rassicuranti servizi televisivi. ⁴⁸³ La superficialità dei ruoli di genere in contrasto con le cruente immagini del massacro invitano a riconsiderare ruoli e priorità di ambo i sessi.

In *The War Series* (1966-1970), invece Nancy Spero (1926-2009) mette in scena le barbarie della guerra con un fare diretto e disincantato: teste mozzate appese all'asta di una bandiera rimandano all'antica pratica della decapitazione, che prevedeva l'esposizione pubblica del capo su una lancia di ferro. Il riferimento al conflitto in Vietnam si fa esplicito poi in *Search and Destroy* (1967, fig. 73), dove un elicottero si schianta a terra provocando una miriade di vittime, come si evince dalla macchia rossa

di donne fra letteratura e giornalismo, Atti del convegno SIL Bari, 29 novembre 1 dicembre 2007, Servizio editoriale universitario 2009.

⁴⁸¹ Tra queste il MoMA, il Whitney Museum of American Art e il Museo Guggenheim; Cfr. F. Frascina, *Art, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester University Press, Manchester (UK) 1999.

⁴⁸² L'opera è tratta dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), collage di chiaro rimando politico alla Guerra in Vietnam, non destinati ad essere esposti in circuiti artistici ma diffusi mediante canali indipendenti, antistituzionali, molto spesso distribuiti durante le manifestazioni pacifiste in California, dove l'artista trascorre gran parte della sua giovinezza. S. von Inka (a c. di), *Martha Rosler: passionate signals*, cat., Hannover, Berlino, 2005, Sprengel Museum, Ostfildern Ruit, Hatje Cantz 2005.

⁴⁸³ Cfr. P. E. Calvin; Deborah A. Deacon, *American Women Artists in Wartime (1776-2010)*, Mcfarland Co Inc, Stati Uniti 2011, pp. 148-149; A. Monegal et al. (a c. di), *At War*, cat., Barcellona, 17 maggio - 26 settembre 2004, Centre de Cultura Contemporanea, Diputacio de Barcelona, Barcellona 2004.

che si staglia sulla parte inferiore del disegno. In tal modo, il sangue delle persone annientate contrasta cromaticamente con il grigio dell'aeromobile accentuando la forma fallica di quest'ultimo.⁴⁸⁴

Questi specifici riferimenti alla guerra in Vietnam rientrano in un più vasto orizzonte espressivo che pone al suo centro la creatività violenta. La stessa Spero si dedica negli anni Settanta a *The Torture of Women* (1974-1976), quattordici pannelli di carta bianca che corrono lungo le pareti dello spazio espositivo; su ognuno, sono giustapposte immagini di figure mitiche e divinità femminili a testi scritti di testimonianze o che documentano pratiche vessatorie subite dalle donne.

Prima di Spero la francese Niki de Saint Phalle è l'autrice di *Shooting paintings* (fig. 74): azioni durante le quali il pubblico o l'artista stessa spara con la carabina su rilievi di gesso dietro cui appone sacchetti di pittura che esplodono al momento dell'impatto. Al pari delle altre opere esaminate, il lavoro di Niki de Saint Phalle reca il disagio della guerra, dei bombardamenti, dell'olocausto, e del traumatico dopoguerra in cui crescono le generazioni di artisti europei. Una violenza talvolta espressa attraverso gesti feroci e visioni drastiche, altre volte più chiaramente didascalica.⁴⁸⁵

2.2 La forma della natura

Nel giugno del 2007 il Boulder Museum of Contemporary Art in collaborazione con EcoArts presenta *Weather Report: Art and Climate Change*.⁴⁸⁶

Curata da Lucy Lippard, la mostra propone una riflessione su cambiamenti climatici e questioni geologiche come la desertificazione, le inondazioni, il riscaldamento globale, le energie rinnovabili, il rimboschimento, la trasformazione delle specie e il buco dell'ozono. Giocando sulla dialettica tra arte e scienza, l'esposizione sfrutta il

⁴⁸⁴ V: R. Storr (a c. di), *Nancy Spero: the war series 1966-1970*, cat. New York 2003 e Parigi 2004, Charta, Milano - Galerie Lelong, New York 2003.

⁴⁸⁵ F. Weltzien, *Violent creativity. Artistic Strategies in Post-War Art* in AA. VV., *El proceso creativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2006, pp. 265-284.

⁴⁸⁶ V: L. Lippard (a c. di), *Weather Report: Art and Climate Change*, cat., Colorado, Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado 2007.

potenziale pedagogico del linguaggio artistico per educare e aumentare la consapevolezza del pubblico sulle possibilità di un futuro sostenibile.

Nel saggio di presentazione Lippard sottolinea la consistente partecipazione femminile alla mostra per lo più esponente del movimento artistico ecofemminista.⁴⁸⁷ L'ecofemminismo si sviluppa a partire dal 1970 in relazione all'omonima filosofia, la quale sostiene l'esistenza di un nesso tra la subordinazione delle donne e il degrado della natura; ovvero una gerarchia dei soggetti, divisi in categorie di rango superiore e inferiore.⁴⁸⁸ Secondo le teorie di Carolyn Merchant, Val Plumwood e Donna Haraway, tale subalternità offre una giustificazione sistematica da parte della società a fenomeni come il sessismo, il dominio sulla natura, il razzismo, lo specismo. Se la definizione di ecofemminismo varia sensibilmente a seconda dei periodi storici e delle geografie culturali di riferimento, ben più complesso è cercare di delineare i contorni dell'arte *ecofeminist*, dato che sotto questa etichetta si raccolgono anche ricerche piuttosto lontane per forme e contenuti. Alla base di tutte però si pone l'influenza del movimento ecologista degli anni Sessanta unito ai segnali di crisi delle culture metropolitane e al mito delle società preindustriali. Da tali premesse muovono, pur sviluppandosi lungo direttrici espressive differenti, correnti incentrate sulla riscoperta della natura: arte povera, land art, environmental art.⁴⁸⁹

Le artiste che operano in tali frangenti finiscono per addentrarsi in territori linguistici completamente vergini, privi di sovrastrutture simboliche e liberi dal peso della tradizione. Ciò dà loro modo di adottare un approccio istintivo e spontaneo nei confronti della natura; approccio in parte ispirato alle soluzioni formali dei colleghi, ma più spesso preordinato dal proprio bagaglio esperienziale.

A ben vedere, il consolidamento di una prospettiva di genere nell'interpretazione della natura, primo passo verso l'*ecofeminist art*, percorre tutto il secolo scorso. Già Vivaldi riscontra nell'arte delle donne del Novecento «un'attenzione ai fatti della natura

⁴⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 4-12.

⁴⁸⁸ L'ecofemminismo, il cui termine compare per la prima volta nel 1974 in uno scritto di Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, designa un terreno comune tra ambientalismo, animalismo e femminismo. V: M. Andreozzi e A. Tiengo, *Ecologia e femminismo*, in M. Andreozzi (a c. di), *Etiche dell'ambiente. Voci e prospettive*, Led, Milano 2012, pp. 265-292; E. Donini, *Donne, ambiente, etica delle relazioni. Prospettive femministe su economia e ecologia*, in *Ecofemminismo*, in «Dep» 20, luglio 2012, pp. 1-13; disponibile su http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Ricerche/Riflessione/2_Donini_Ecofemminismo.pdf (accesso 2/9/2015).

⁴⁸⁹ Si pensi alla mostra *Primary Structures* del 1966 al Jewish Museum di New York e a rassegne nazionali come *Fuooooooooooco*, *Immmmmagine*, *Accqqqua*, *Terrrrrrra* a L'Attico di Roma e *Lo Spazio dell'immagine* a Foligno nel 1967.

e della vita maggiore, o meglio diversa, di quella degli uomini»;⁴⁹⁰ di conseguenza le ricerche di Raphael, Edita Broglio, Regina ed Eleonor Fini valorizzano aspetti di germinazione, trasformazione, crescita e metamorfosi. A una conclusione simile giunge April Kingsley, in un articolo che mette a confronto la produzione di sei artiste di Land art con quella dei rispettivi colleghi: mentre le donne manifestano una capacità innata di trovarsi in armonia con lo spazio naturale, da cui derivano lavori carichi d'intensità umana, gli uomini risentono di maggiori sovrastrutture culturali, per cui le loro opere evocano anzitutto simboli e valori sociali.⁴⁹¹

Nel panorama italiano degli anni Sessanta, questa differenziazione traspare nelle opere di Laura Grisi, Cloti Ricciardi e Simona Weller; tre artiste che, in misura diversa e attraverso orientamenti poetici eterogenei, arricchiscono le ricerche incentrate sul rapporto uomo-natura, conferendo loro un punto di vista sessuato. Dal dialogo ideale con la coeva produzione internazionale emergono altresì alcuni spunti formali di rielaborazione ideologica propri della corrente *ecofeminist*.

Dal 1968 al 1970, Laura Grisi si dedica a interventi *site specific*⁴⁹² in cui mette in scena vari effetti atmosferici. Punto di partenza è la serie "Antinebbia", colonne di neon antinebbia concepite per essere installate all'aperto: dall'innesto di un congegno artificiale nell'ambiente naturale, Grisi arriva a ricostruire effetti atmosferici all'interno di spazi, generalmente adibiti all'esposizione di opere d'arte. Le sue «rooms» sono delle vere e proprie stanze in cui l'introduzione di nebbia, pioggia o vento creano un'atmosfera sinestetica estraniante e modificano la percezione dello spazio architettonico.

In ordine di tempo, il primo intervento presentato dall'artista è *Wind Room* (1968, fig. 75):⁴⁹³ un corridoio semioscuro costituito dalla parete della stanza e da uno stecato formato da cantinelle, poste a coltello una accanto all'altra, dietro le quali viene prodotto artificialmente il vento. Il flusso dell'aria, che colpisce lateralmente o frontalmente lo spettatore, produce un effetto destabilizzante nel pubblico. Per certi aspetti, l'opera *site specific* si ricollega al cortometraggio *Velocità del vento 40 nodi* (fig. 76),⁴⁹⁴ girato pochi mesi prima, in cui Grisi misura la velocità del vento lungo le

⁴⁹⁰ C. Vivaldi, *Introduzione* in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 17.

⁴⁹¹ A. Kingsley, *Six women at work in the landscape*, in «Arts Magazine», 52, Aprile 1978, p. 108.

⁴⁹² Oltre a quelli presi qui in esame, l'artista propone *Star Room* (1968) e *Rainbow* (1968).

⁴⁹³ Presentata in occasione del *Teatro delle mostre* presso la Galleria la Tartaruga di Plinio de Martiis.

⁴⁹⁴ *Velocità del vento, 40 nodi*, 1968, film in bianco e nero, 16 mm, 15 minuti.

coste dell'oceano. Dietro le difformità contenutistiche, l'origine di *Wind Room* e di *Velocità del vento 40 nodi* è la medesima e va ricercata nei lunghi viaggi all'estero che l'artista compie tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta con il marito documentarista Folco Quilici. Viaggi in cui entra a contatto con culture tribali e vive la natura incontaminata del sud America e dell'Africa. L'incontro con l'esotico si riflette in prima istanza nella disamina di alcuni elementi naturalistici per poi rivolgersi alla contemplazione delle popolazioni indigene, di cui annota costumi, abitudini e rituali. Lei stessa racconta:

Durante i miei viaggi in diversi paesi ho cominciato a filmare le immagini della velocità del vento e dei suoi effetti. Ho anche effettuato misurazioni nel deserto e sulle rive dell'oceano, esaminando il movimento naturale dell'aria – il vento che soffia senza controllo sulla sabbia, il mare e il campo, ostruito e canalizzato dai rotori di un elicottero⁴⁹⁵

Proprio il deserto diventa, inoltre, il soggetto di un video realizzato nel 1969, *The measuring of time* (fig. 77),⁴⁹⁶ in cui l'atto di contare i granelli di sabbia significa la misurazione del tempo. La ripetizione di questo gesto insieme «minimo ed estremo perché concettualmente infinito ma fisicamente impossibile»,⁴⁹⁷ è evidenziata dal movimento circolare della camera, che prima inquadra solo le mani dell'artista, poi allarga il campo riprendendo la figura intera, per poi restringerlo nuovamente sul particolare delle mani.

La documentazione e la rielaborazione del paesaggio naturale sono al centro delle coeve poetiche *environmental* e di Land art. Ad esempio, Shigeko Kubota intraprende negli anni Settanta un lungo viaggio attraverso l'America occidentale, dove si cimenta nella produzione di video sulla morfologia delle montagne di Washington, Idaho, Montana, Wyoming e i deserti dello Utah, Arizona e New Mexico, nell'intento

⁴⁹⁵ Afferma l'artista: «While travelling in various countries I began to film images of wind speed and their effects. I also took measurement in the desert and on the shores of the ocean, studying both natural movement of the air – the wind blowing unchecked over sand, sea, and field, or obstructed and channeled by the rotors of a helicopter»; L. Grisi in G. Celant, *a selection of works with notes by the artist*, cit., p. 108.

⁴⁹⁶ Il film dà avvio a *Distillations*, serie volta a indagare il tempo nella sua componente di relatività che comprende altri due lavori realizzati nel 1970 in forma di libro: *3 Months of looking e choice* and *Choosing 16 from 5000*; cfr. R. Perna, *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009, pp. 114-117.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 115.

d'indagare l'interconnessione tra natura, arte e vita. Ne derivano opere come *Three Mountains* (1976-1979), una video-installazione formata da tre strutture di compensato di forma triangolare, dotate di proprio sostegno, in cui sono inseriti degli schermi. I nastri mostrano le riprese aeree del Grand Canyon, quelle su strada della foce del Paria (Echo Cliffs) in Arizona e un suggestivo tramonto sul Grand Teton.⁴⁹⁸ L'interazione tra natura, arte e vita pare essere di particolare interesse per le artiste, se si pensa che lo studio dell'elemento naturale è spesso un pretesto per l'analisi del rapporto uomo-natura. Scrive Grisi:

il pubblico pensa che quelle macchine e quegli oggetti siano mie sculture: e invece sono i mezzi con cui metto in luce degli spazi diversi, "diversi" anche se generati da fenomeni piuttosto consueti⁴⁹⁹

L'esame può aver luogo, come nelle «rooms» di Grisi, in ambiti espositivi convertiti artificialmente in ambienti naturali oppure direttamente all'aperto. Ad esempio, nel cortometraggio *Wind* (1968, fig. 78), Joan Jonas mostra un gruppo di performer intenti a eseguire delle coreografie formali e simmetriche cercando di sovrastare la forza del vento su una spiaggia ricoperta di neve a Long Island, New York. In lontananza, due persone con indosso cappotti su cui sono fissati degli specchi appaiono e scompaiono durante il video, mantenendosi a distanza dal gruppo. L'uso di campi lunghi in cui la figura umana è mostrata nella sua totalità, fa risaltare la relazione diretta tra i personaggi e l'ambiente circostante. Lo spazio naturale diviene il vero protagonista del video, tramuta in uno spettacolo caotico gesti familiari e quotidiani.⁵⁰⁰ Anche nell'opera di Joan Jonas, il superamento di ogni scissione tra natura e spiritualità, rito e folklore è stimolato dai lunghi viaggi che l'artista compie lungo il decennio Sessanta in Arizona, a Creta e in Giappone.

Orientando la loro attenzione sul fattore comportamentale, la disamina del rapporto con l'ambiente marca l'aspetto ostativo della natura o, al contrario, tenta di cercare

⁴⁹⁸ M. J. Jacob (a c. di), *Shigeko Kubota: Video Sculpture. American Museum of the Moving Image*, New York 1991.

⁴⁹⁹ L. Grisi, *L'aria e la certezza visiva di uno spazio*, «Qui arte contemporanea», 1969, p. 70.

⁵⁰⁰ V. J. K. Schmidt, *Joan Jonas: performance video installation 1968-2000*, cat., Stoccarda, 16 novembre 2000 - 18 febbraio 2001, Cantz, Ostfildern Ruit 2001.

nuove forme di armonia con essa. In *Air Room* (1969, fig. 79)⁵⁰¹ di Laura Grisi, sul bordo perimetrale del soffitto e del pavimento di una stanza cubica corre una sottile luce al neon. Il colore delle pareti bianco fluorescente sommato alla brillantezza del neon danno densità alla luce, sollecitando nello spettatore la sensazione visiva e tattile di trovarsi in un volume d'aria contenuto nella stanza.

L'atto di catturare l'elemento naturale, di circoscriverlo in un perimetro definito, conferendogli dignità di scultura è presente anche in *Acchiappa-aria* (1969, fig. 80) di Cloti Ricciardi: palloni riempiti d'aria e intrappolati a una rete, eco dei ben più noti *Corpi d'aria* manzoniani. Come per Grisi, a partire dagli anni Settanta la natura acquista in Ricciardi una dimensione sempre più preponderante; quest'ultima sviluppa un'intensa ricerca sull'acqua, simbolo di fluidità e cambiamento, che ricollega metaforicamente alla fisicità femminile.⁵⁰² Invece, la metamorfosi materica per mezzo di un processo fisico o chimico si ritrova nell'intervento di Marisa Merz per la mostra *Arte Povera+Azioni Povere* ad Amalfi, quando l'artista deposita sulla battigia *Scarpette* (1966) e *Coperte* (1967) lasciando che le onde del mare ne modifichino la posizione e la forma.⁵⁰³

Nel 1969, la serie di interventi *site specific* di Grisi continua con *Fog room* alla Galleria Marlborough di Roma, in cui l'artista riproduce mediante l'ausilio di macchinari l'effetto della coltre di nebbia, attraversata in alcuni punti dalla luce fredda di sei antinebbia: spirali di neon la cui luce è trattenuta e modificata da un involucro rigido di plastica.⁵⁰⁴

Sulla scena italiana degli anni Sessanta, l'esposizione della natura nei luoghi deputati all'arte trova precedenti nei *Tappeti-natura* (1965) di Piero Gilardi e ancor più nelle installazioni di Pascali. Un anno prima che Grisi cominci ad allestire le sue «rooms», Pascali espone *Pozzanghere, 1 e 2 metri cubi di terra* alla mostra *Fuooooooco, Immmmagine, Accqqqua, Terrrrrra* curata da Boatto e Calvesi, presso L'Attico di Fabio Sargentini a Roma; contemporaneamente presenta a Foligno *32 metri quadrati di mare*

⁵⁰¹ Intervento *site specific* realizzato in occasione della mostra *Nuovi materiali, nuove tecniche* a Caorle (Venezia).

⁵⁰² Basti pensare alla serie di lavori realizzati negli anni Novanta, tra cui *Interior* (1991/1992), *Sete* (1994), *Oceano* (1997) Cfr. A. Capasso, *Scolpire l'acqua*, in A. Capasso; L. Scacco (a c. di), *Cloti Ricciardi. Piani di calpestio*, cat., Roma, Pio Monti, maggio 2002, Pio Monti, Roma 2002, pp. 11-13.

⁵⁰³ V: G. Celant (a c. di), *Arte povera+Azioni povere*, cat., Amalfi 1968, Rumma, Salerno 1969; v: C. Italiano (a c. di), *A proposito di Marisa Merz*, cit.

⁵⁰⁴ L. Grisi, *L'aria e la certezza visiva di uno spazio*, cit., p. 70.

circa e *Confluenze* alla VI Biennale di San Marino.

Laura Grisi non è presente a queste mostre ma conosce Pascali, sin dal 1965, e partecipa con Kounellis, Schifano, Mattiacci e altri al fervente clima culturale che si stabilisce intorno al gallerista Plinio de Martiis. Insieme a Pascali, inoltre, espone a Boston in occasione di *Young Italians*, dove quest'ultimo presenta nuovamente l'opera *Confluenze*.⁵⁰⁵ Al mare di Pascali, Grisi risponde con *Rain room* (1968), allestita a Koln e poi al Museum of fine Arts di Boston nel 1971, dove viene ricreato artificialmente il fenomeno naturale della pioggia. L'intervento *site specific* consiste in gocce d'acqua che cadono in tempi diversi da un tubo appeso al soffitto all'interno di un largo bacino inserito nel pavimento sopraelevato. Il livello dell'acqua raggiunge quello del pavimento della galleria, mentre la caduta delle gocce produce il suono ritmico della pioggia, formando nella conca sottostante increspature concentriche.

Nel complesso, la differenza linguistica tra la ricerca di Grisi e quella dei suoi colleghi è piuttosto evidente. Come sottolinea Boatto, sia Pascali che Gilardi 'producono' natura, dando vita a una sintesi allusiva di cui il pubblico gode, consapevole che si tratta di un trucco.⁵⁰⁶ Per entrambi, la natura è messa in scena in quanto simulazione, ricostruzione dell'elemento organico con materiali artificiali – il mare è acqua colorata all'anilina, i metri cubi di terra sono di legno rivestito di terra, i *Tappeti-natura* sono di gommapiuma -. Nella produzione di Grisi, invece, la componente artificiale è funzionale a creare o a mettere in evidenza un vero elemento naturale. Il «naturalismo artificiale»⁵⁰⁷ che predispone l'artista è giocoforza per il rapporto di azione-reazione che vuole innescare nel pubblico.

A questa altezza cronologica gli interventi di Grisi rappresentano un'eccezione nel panorama artistico nazionale, differenziandosi anche dall'approccio diretto con la natura sperimentato da Penone in *Alpi marittime* (1968) e in *Ciclo degli Alberi* (1969) e, in diverso modo, anche da Kounellis che nel 1967 espone *Margherita di fuoco*, fiore stilizzato in metallo, dal cui cuore emerge una fiamma aguzza alimentata da un cannello a gas in funzione di gambo. Per Kounellis, infatti, l'arte è espressione di vitalità e virilità: il fuoco, elemento mitico e simbolico per eccellenza, ricorda le sue origini greche e anticipa la forza visiva della *performance Cavalli* (1969), dove dodici cavalli

⁵⁰⁵ A. Solomon (a c. di), *Young Italians*, cat., s. n. p.

⁵⁰⁶ A. Boatto, *Fuooooooooooco, Immmmmagine, Accqqqua, Terrrrrrra*, cat., cit., s. n. p.

⁵⁰⁷ G. Celant, *Laura Grisi: a selection of works with notes by the artist*, cit., p. 23.

sono legati alle pareti della galleria L'Attico di Fabio Sargentini in un sontuoso scontro ideale tra natura e cultura. L'effetto di straniamento prodotto dagli animali, decontestualizzati dal loro ambiente e posti in una galleria d'arte, anticipa piuttosto i rapporti problematici tra natura e cultura, approfonditi dallo «sciamano» Joseph Beuys nella performance *I like America and America Likes Me* (1974); artista quest'ultimo tra i maggiori interpreti di un sentimento ecologista spiritualizzato, quanto ideologicamente connotato al maschile.

Tornando a Grisi, l'attitudine verso il dato sensibile ambientale pare risentire negli anni Sessanta delle influenze statunitensi dove il movimento ecologista, da un lato, e la Land art, dall'altro, prendono piede già in questo decennio. I soggiorni americani dell'artista e l'affiliazione all'*entourage* di Leo Castelli potrebbero motivare lo slancio verso soluzioni linguistiche d'oltreoceano. Ad esempio la presentazione della natura *tout court* in spazi espositivi istituzionali è adottata da Walter De Maria già nel 1968, quando riempie di terra, fino ad un'altezza di 90 centimetri, la galleria Heiner Friedrich a Monaco, creando così un contrasto tra l'elemento naturale e una struttura chiusa costruita dall'uomo.

Analogamente *Pierres déplacées* (1968, fig. 81) segna il superamento da parte di Gina Pane della logica dell'oggetto aprendo il lavoro verso l'ambiente: l'artista sposta diverse pietre dall'ombra al sole, nel tentativo di correggere lo spazio, senza modificarne irreversibilmente l'equilibrio. Sullo sfondo della contestazione sessantottina, la sua azione tenta di assicurare simbolicamente un posto al sole a chi si trova a vivere nell'ombra. Dello stesso anno, *Terre protégée* consta di 120 piastre di legno marcate a fuoco che recano altrettanti sacchetti pieni di semi di fiori e frutti: l'artista guarda oltre l'ospitalità della natura e rende omaggio alla sua capacità di vita, in qualsiasi condizione ci si trovi.⁵⁰⁸

L'esaltazione delle qualità generative della natura affiora pure nell'intervento di Agnes Denes realizzato nella contea di Sullivan nel 1968. *Rice/Tree/Burial* (fig. 82) vede l'artista ungherese naturalizzata statunitense impegnata in un campo a seminare riso, legare tra di loro gli alberi per mezzo di catene e seppellire l'unica copia della sua poesia Haiku. Si consuma così un rituale privato e il primo intervento pubblico di arte ecologista, dove ogni elemento è un simbolo e significa una fase dell'esistenza: il riso

⁵⁰⁸ V: AA. VV. (a c. di), *Gina Pane: opere 1968-1990*, cat., Reggio Emilia nel 1998-1999, Charta, Milano 1998.

rappresenta la vita dunque l'iniziazione e la crescita; gli alberi legati indicano l'interferenza con processi vitali e naturali quindi la mutazione evolutiva, la decadenza, la morte; infine la poesia Haiku simboleggia l'idea o il concetto, ovvero l'astratto, l'assoluto, il potere intellettuale. Restituire questi elementi alla terra vuol dire, dunque, prendere coscienza dalla loro interdipendenza e omaggiare la natura per la sua forza creatrice.⁵⁰⁹

La riproposizione della natura nelle sue più piccole componenti prende corpo in ambito pittorico, anche nella prima produzione di Simona Weller. A dispetto dell'esaltazione della società dei consumi delle opere pop, nelle litografie e nei pastelli degli anni Sessanta, l'artista medita sulla natura vivente e agreste, archeologica e fossile con lenticolare fantasia. Come Grisi e Jonas anche Simona Weller ha alle spalle diversi viaggi in Siam, Thailandia e Egitto; esperienze che l'avvicinano al folklore della cultura orientale, segnando i suoi esordi artistici di un evidente tratto individualista dalle forme neoliberty. Ma l'interesse per la natura è radicato anche in una specifica condizione esistenziale. A seguito del matrimonio con Roberto Veller Fornasa e della nascita dei due figli David (n. 1962) e Micol (n. 1964), Weller decide di trasferirsi a Taizzano di Narni, un paesino nella campagna umbra, per dipingere e poter allevare più facilmente i suoi bambini. La genitorialità, lo stato d'isolamento e lo stretto contatto con l'ambiente agreste indirizzano la sua produzione verso lo studio del ciclo della vita e della sua metamorfosi: insetti, reperti fossili, bacche selvatiche vengono rappresentati con perizia di dettagli su carte di riso (cinesi o giapponesi) o tele preparate come muri. (figg. 83-84). Racconta lei stessa:

Provavo una curiosa avidità nel guardarmi intorno era come se riuscire ad impadronirmi della realtà mi mettesse al riparo dalle mie assenze, dai miei vuoti, da quel persecutorio senso di abbandono⁵¹⁰

E ancora:

C'è stato un periodo in cui mi interessava il mondo pre-natale fatto di larve, radici, tuberi,

⁵⁰⁹ Cfr. M. D. Cohen, *The Paradox of Eco-Logic: The Art of Agnes Denes*, disponibile su http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_The_Paradox_of_Eco_Logic_by_Mark_Daniel_Cohen.pdf (accesso 6/9/2015) e v: <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html> (accesso 6/9/2015)

⁵¹⁰ S. Weller, intervista rilasciata all'autrice in data 1/02/2013.

semi che crescevano; poi, nei mesi seguenti, questo mondo embrionale si è sviluppato [...] Adesso, ad esempio quello che più mi ha colpito nel passaggio di stagione è stato il trovare, accanto alle prime foglie accartocciate, gusci vuoti di lumache e di granchi, le ninfe spoglie o vuote d'insetti, pelli di serpenti come cortecce trasparenti o carcasse di rospi seccate al sole e perfino alcuni fiori in decomposizione che avresti detto animali⁵¹¹

Nel decennio successivo, il rimando agli elementi naturali persiste sottoforma di grafemi nelle opere-scrittura degli anni Settanta: le parole “mare”, “erba”, “grano” compongono una scrittura seriale, ossessiva, dove colori e pigmenti subiscono una metamorfosi nel processo della scrittura per tornare, a volte, a ciò che erano in origine; ovvero l'immagine del mare, dell'erba e del grano.⁵¹² Contro una deriva pessimistica a cui sembrano rimandare i lavori di Weller, Vivaldi afferma che nelle opere degli anni Sessanta «si festeggia una tensione vitalistica, un autentico entusiasmo per i prodigi della natura, in cui la umana presenza, il suo lavoro la sua fatica, non appaiono meno stupefacenti».⁵¹³

L'essenza dinamica della natura che si rivela sottoforma di reperti, insetti e massi ritorna anche nella coeva produzione dell'americana Lee Bontecou (n. 1931). L'artista parte da composizioni in cui riflette sul divario tra meccanico e biologico nelle società industrializzate. I suoi primi lavori sono vere e proprie ‘macchine’, costruzioni ottenute mediante la saldatura di ferro e acciaio: l'artista combina, in tal modo, la natura simmetrica propria degli esseri viventi con l'irregolarità della forma non umana.⁵¹⁴ Questo incontro esalta la singolarità dell'esperienza personale, porta in primo piano la visione esteticamente amplifica di un punto di vista ‘altro’, quello di una donna, ancor prima che si scateni la diatriba sui ruoli maschili e femminili nel campo dell'arte. Successivamente, Bontecou sposta la sua attenzione su elementi naturali: in *Thirteenth Stone* (1966-1970) e *Untitled* (1970, fig. 85), fiori, pesci e massi sono elaborati in composizioni litografiche asimmetriche che restituiscono una lettura differenziata del soggetto, a seconda dell'angolo prospettico da cui lo si guarda.⁵¹⁵

⁵¹¹ S. Weller, intervista a cura di F. Menna, 1968, in S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cit., p. 195.

⁵¹² P. Alei, *Un'interpretazione della pittura-scrittura di Simona Weller*, ivi, pp. 29-37.

⁵¹³ C. Vivaldi, *Simona Weller: i segreti della natura e della materia*, Napoli 1969, ora ivi, pp. 199-201.

⁵¹⁴ C. Ratclif (a c. di) *Lee Bontecou*, cat., Chicago, Museum of Contemporary Art, 25 marzo – 7 maggio 1972, Museum of Contemporary Art, Chicago 1972.

⁵¹⁵ A. T. E. Smith (a c. di), *Lee Bontecou: a retrospective*, cat., Los Angeles, Chicago e New York dal

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, pure Vija Celmins abbandona i pennelli per la grafite, con cui rielabora la morfologia dell'oceano, la crosta lunare, le cavità delle conchiglie e la superficie delle rocce (fig. 86).⁵¹⁶ Sulla stessa scia si colloca la tedesca legata al gruppo Fluxus Mary Bauermeister (n. 1934), autrice di composizioni che contemplano l'utilizzo di pietre, sabbia, vetro e plastica. L'interesse per elementi naturali si registra sin dal 1963, quando l'artista espone alla Galleria Bonino a New York sculture in lino, ricordo di un viaggio in Sicilia dove resta affascinata dalla lavorazione di tale materiale.⁵¹⁷

Queste opere aprono la strada per i lavori degli anni Settanta che si inscrivono in una cornice *ecofeminist*. Ad esempio, nella serie *Silueta* (1973-1980, fig. 87) Ana Mendieta (1948 – 1985), artista cubana esiliata negli Stati Uniti, realizza circa duecento interventi in cui il suo corpo interagisce con la natura. Partendo dalla lezione di Body art e Land art, questa interazione sovverte i gesti monumentali dei *land artist* attraverso l'inserimento nel paesaggio di *silhouette*, ovvero sagome bruciate nel legno, segnate con il sangue, modellate con cumuli di terra, erba, polvere da sparo o fiori. Con l'ausilio di elementi naturali tenta di ripristinare un rapporto totale con la natura, la Madre Terra, affrancandosi dunque dalla propria individualità per attingere a un linguaggio universale. Le figure simboliche che ne derivano risentono della forte influenza del movimento femminista e ricordano il suo passato da esule. I grandi temi della sua arte, come la morte, il desiderio e la rigenerazione, rigorosamente resi con materiali facilmente deperibili, nascono dunque dall'impulso di curare le proprie lacerazioni.⁵¹⁸

A partire dagli anni Settanta, la filosofia femminista connota ideologicamente gli interventi ecologisti, conferendo loro una più nitida fisionomia. Nel decennio precedente, viceversa, le continue commistioni espressive tra colleghi e il

2003 al 2004, Museum of Contemporary Art Chicago - UCLA Hammer Museum Los Angeles 2003.

⁵¹⁶ In riferimento a queste artiste si veda: E. A. T. Smith (a c. di), *Lee Bontecou: a retrospective*, cat., Los Angeles, Chicago e New York dal 2003 al 2004, Museum of Contemporary Art Chicago 2003, Los Angeles: UCLA Hammer Museum, 2003; Mona Hadler, *Lee Bontecou. plastic fish and grinning saw blades*, «Woman's Art Journal», 1, 2007, pp. 12-18; J. Friedrich; Vija Celmins (a c. di), *Vija Celmins – Wüste, Meer und Sterne*, cat., Köln, Museum Ludwig, 15 aprile -17 luglio 2011, König, Köln 2011.

⁵¹⁷ In riferimento alla poetica dell'artista si veda: R. Spieler; K. Skrobaneck (a c. di), *Welten in der Schachtel: Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre / Worlds in a Box: Mary Bauermeister and the Experimental Art of the Sixties*, cat., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 2 ottobre 2010 – 6 gennaio 2011, Kerber, Bielefeld 2010.

⁵¹⁸ O. Viso, (a c. di), *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, cat., Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 14 ottobre 2004 – 2 gennaio 2005, Hatje Cantz, Ostfildern 2004.

consolidamento di un certo gusto borghese complica il tentativo di tracciare linee di demarcazione nette nell'approccio verso la natura. Basti pensare a Nancy Holt (1938-2014) e Jeanne-Claude (1935-2009) che lavorano accanto ai rispettivi mariti, Robert Smithson e Christo, ereditandone solo successivamente la poetica.

Le opere prese in esame sembrano tuttavia confermare la specificità del linguaggio espressivo delle donne, da cui trapelano alcune istanze poi acquisite e rafforzate dall'*ecofeminist art*.

Ad accomunare gran parte delle artiste considerate è il trovarsi fisicamente a contatto con ambienti naturali incontaminati. Ciò può avvenire in circostanze più comuni, per cui le artiste accumulano esperienze di vita che le portano a maturare una curiosità particolare verso la metamorfosi ciclica della natura. Ma in generale la maggiore mobilità di cui godono le donne nel secondo dopoguerra permette loro la scoperta dell'ignoto, fino a qualche decennio addietro riservata solo agli uomini. Questo dato di ordine storico ha evidenti ripercussioni sugli orientamenti espressivi, connotandoli con un'impronta di genere.

La scoperta della natura richiama alla memoria le credenze preistoriche della Madre Terra, della divinità femminile, della fertilità, il cui ricordo emozionale è custodito nel profondo del subconscio collettivo. L'enfasi posta sulla maternità, lampante in alcuni lavori, va quindi intesa all'interno di un approccio filosofico che ne rivendica il significato creativo.

Vale a dire che queste opere valorizzano le attività delle donne, chiamate a generare e proteggere la vita, mediante la ricerca di un rapporto d'interazione con la natura. Partendo da tali premesse, il pensiero filosofico ecofemminista getta le basi teoriche per il recupero da parte della produzione femminile della fase metastorica in cui le donne erano venerate come dee della fertilità e della terra e quando la religione, se non la società, era matriarcale.

2.3 Il linguaggio

In occasione della XXXVIII Biennale di Venezia del 1978, Mirella Bentivoglio cura *Materializzazione del Linguaggio*, mostra incentrata sul lavoro di ottanta artiste internazionali, tutte a proprio modo impegnate nell'utilizzo di parole e immagini.⁵¹⁹ Ospitata nei Magazzini del Sale, l'esposizione fa da consuntivo a un lungo percorso di analisi critica e auto-critica avviato dalla curatrice sin dal 1971 e strutturato su censimenti annuali e mostre internazionali di sole donne.⁵²⁰

La scelta di allestire i numerosi lavori in una sezione distaccata della Biennale implica un bisogno di 'autoghezzizzarsi' non molto diverso dalla pratica separatista adottata nei collettivi neofemministi coevi. L'autoghezzizzazione è qui funzionale a dar conto della massiccia quanto silenziosa presenza di artiste in un consesso ancora a prevalenza maschile quanto a creare uno spazio socio-culturale, entro cui formulare analisi critiche e antropologiche sulla specificità di tale produzione. Tra le ragioni che spiegano la diffusa propensione delle artiste verso questo genere di opere si segnalano i mutamenti socio-culturali della condizione femminile e della società di massa, l'ingresso delle donne in contesti lavorativi editoriali e pubblicistici, dunque una certa domestichezza nell'adozione dei nuovi media.⁵²¹ Fattori questi che si accordano a non trascurabili vantaggi pratici: la possibilità di lavorare su manufatti di piccole dimensioni, con l'ausilio di strumenti di facile reperibilità e all'interno di uno spazio che può essere estemporaneo e inglobato in quello domestico.

Questo paragrafo passa al vaglio alcune opere del decennio Sessanta che riflettono l'evoluzione del rapporto donna-scrittura e il consolidamento di specifici orientamenti espressivi, a cui viene conferita una spiccata connotazione ideologica nel decennio successivo.

⁵¹⁹ V: M. Bentivoglio (a c. di), *Materializzazione del linguaggio*, cit.

⁵²⁰ Cfr. *Mostre collettive al femminile curate da Mirella Bentivoglio*, in AA.VV. (a c. di), *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, cat., Rovereto 2011-2012, Silvana, Cinisello Balsamo 2011, pp. 200-201.

⁵²¹ V: M. A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in A. M. Baraldi, (a c. di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cit.

L'introduzione del linguaggio nella cultura visiva del Novecento si fa risalire al paroliberoismo futurista, dove gli artisti si dedicano a sperimentazioni verbo-iconiche; sperimentazioni in cui, fin da subito, le donne introducono un originale apporto di genere.⁵²²

Nel secondo dopoguerra, la scrittura torna a fare la sua comparsa nelle correnti di neoavanguardia spaziando dall'ambito informale a quello postinformale. La si ritrova nella ricerca astratta di Capogrossi, che compone un linguaggio di sigle trine disposte nel quadro secondo scansioni ritmiche; in quella di Perilli, Novelli, Twombly, Kounellis dove il lessico alfanumerico – nella forma di cifra, parola, scarabocchio o appunto – s'introduce nella composizione reclamando una propria autonomia, e ancora nella poesia concreta e visiva, dove parole e/o sintagmi estrapolati da riviste e giornali, assolvono una vera e propria funzione didascalica.

Tra le artiste operanti nel settore si distingue *in primis* Carla Accardi che, sulla lezione di Capogrossi, sviluppa un alfabeto alieno e sconosciuto, privo di simmetria o logica, ma aperto all'indeterminatezza, ricco di fascino, dinamico nelle forme, nelle linee e nei colori.⁵²³

Alle sperimentazioni di Perilli, Novelli e Twombly, guarda invece Laura Grisi che esordisce nel 1964 con opere calligrafiche (fig. 88) che approfondiscono alcuni aspetti del linguaggio e lasciano apparire per Ponente:

[...] immagini che rivelano sensazioni più profonde, immagini intraviste o riportate alla luce dai ricordi, trasformate. Il segno calligrafico, che ha adoperato costantemente, è come il riverbero di una nozione, di un riferimento, che immediatamente si cancella e che pure ripassa dalla mente per ridestare una successione misteriosa.⁵²⁴

In tal modo, mostrano da parte dell'artista un'attitudine all'introspezione sempre più velata nei lavori successivi. Chiusa rapidamente la parentesi informale, Grisi preferisce dedicarsi alla realizzazione di video e interventi *site specific* - dove è il pubblico a dover riflettere su se stesso e sul rapporto con lo spazio circostante -, arrivando perfino a

⁵²² V: M. Bentivoglio; F. Zoccoli, Franca (a c. di), *Le futuriste italiane nelle arti visive*, cit.

⁵²³ V: G. Celant, *Carla Accardi*, cit.

⁵²⁴ N. Ponente, *Laura Grisi*, cat., Roma, Galleria Il Segno 1964, s. n. p.

misconoscere la sua primissima produzione.⁵²⁵

Anche *Lettere d'amore* (1968) di Cloti Ricciardi è un'opera atipica rispetto alla sfera d'interesse dell'artista negli anni Sessanta. Generalmente orientata verso soluzioni minimaliste, in *Lettere d'amore* (fig. 89) simula la scrittura con l'uso trucioli di fonderia. All'epoca impegnata in una profonda ricerca di senso, l'allusione allo scambio epistolare tipico degli innamorati si traduce ironicamente in una scrittura incomprensibile, foriera di un'atavica incompatibilità.

Partendo invece dalle già citate 'lavagne', in cui Simona Weller registra le fasi dell'apprendimento scolastico dei figli e del suo lavoro di cura, l'artista giunge alla ripetizione di parole elementari, scandite dal tratto a pastello su più strati sovrapposti. Questo processo la porta ad assimilare il segno calligrafico al suo referente. Ad esempio, in *Parla dei colori* (1971, fig. 90), su un foglio di carta che simula il layout di un quaderno a righe, al di sotto della data, «Roma 24 febbraio 1971», lo svolgimento del tema «parla dei colori» consta di due bande cromatiche adiacenti, la cui campitura è data dalla ripetizione delle parole 'rosa' e 'verde'.⁵²⁶

In quanto veicolo di significati e strumento di definizione di sé, l'uso del linguaggio è segnato dal differente rapporto che le donne hanno sviluppato con esso nel corso dei secoli, dalla loro possibilità di esprimersi, di autodefinirsi e di narrare il mondo. Si tratta, dunque, il più delle volte di un rapporto frustrato, dove emerge per Cavarero lo smarrimento e l'estraneazione del soggetto femminile, che prova a dirsi e a pensarsi nel linguaggio; un linguaggio che propone la cancellazione dei corpi sessuati, edificando un sistema linguistico universale che opera però a tutto vantaggio del maschile. Se l'uomo è «l'essere vivente che ha il linguaggio», afferma la filosofa, la donna è «l'essere vivente che ha il linguaggio nella forma dell'autoestraniazione».⁵²⁷ Mentre le artiste *feminist* si sforzano di motivare e razionalizzare questo disagio – sulla scorta delle teorie femministe degli anni Settanta –, le artiste che operano nel decennio precedente ne rielaborano gli effetti in maniera istintiva. Sicché, nella ripetitività del tratto e nella serialità delle composizioni astratte, ricche di contrasti cromatici, Vivaldi intravede

⁵²⁵ Si veda la monografia curata da G. Celant, *Laura Grisì: a selection of works with notes by the artist*, ad oggi il più esaustivo studio sull'artista, in cui non si fa menzione di queste opere.

⁵²⁶ Cfr. E. Crispolti, *Risillabare la realtà*, 1972, in S. Barbagallo (a c. di), *Simona Weller. Verba picta*, cat., cit., pp. 203-204; vedi inoltre l'opera *Scrivere mare mare* (1973, fig. 91).

⁵²⁷ A. Cavarero, *Diotima: il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano, 1987, p. 54.

addirittura una componente fobico-ossessiva.⁵²⁸ Un'ipotesi che trova conferma nelle parole di Weller:

Le mie nevrosi si placarono nella ripetizione costante di alcune parole magiche che divennero la mia cifra, la mia identità. Quelle parole erano e sono: mare, erba, alba, qualche volta grano e qualche volta sole.⁵²⁹

L'utilizzo del linguaggio da parte delle artiste reca dunque il peso del diverso posizionamento delle donne rispetto all'ordine simbolico.

La presa di parola tanto rivendicata dal neofemminismo registra una prima trasposizione estetica già nel decennio precedente. Ciò avviene attraverso opere strutturate su contenuti fino a quel momento esclusi dal repertorio iconografico o mediante l'intervento diretto sulla struttura del linguaggio. Ad esempio, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, nella poesia visiva l'elemento iconico cede a favore di quello grafico-letterario, avviando un'attenta analisi lessicale.

Come già detto, questo passaggio è sancito nella poetica di Ketty La Rocca dalle insegne stradali, in cui l'artista sfrutta il formato geometrico e il referente dei cartelli per veicolare messaggi altri. Tali opere differiscono dalla produzione precedente anche da un punto di vista pratico, giacché l'artista adotta tele emulsionate che le consentono maggiore libertà di manovra rispetto ai *collage*.⁵³⁰ Ad esempio, in *Vasta Eco* (1968, fig. 92), sfrutta il formato della segnaletica stradale verticale per le strade extraurbane (o per avviare ad esse) applicandovi a caratteri cubitali l'unione del suo cognome da sposata con quello di Umberto Eco. Il titolo dell'opera riporta proprio l'inedito contenuto dell'indicazione stradale, dando vita ad una frase dai molti possibili significati, dove la presenza dell'artista è tangibile e «risuona in una vasta eco».⁵³¹ L'opera risente degli studi semiologici di Roland Barthes e di Umberto Eco permeano tutta la produzione del Gruppo 70 come dello studio della linguistica e dello strutturalismo, a cui l'artista si interessa negli ultimi anni del decennio leggendo le opere di Lévi-Strauss, Barthes, Marcuse e McLuhan.

⁵²⁸ C. Vivaldi, *Introduzione*, in S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit.

⁵²⁹ S. Weller, intervista rilasciata all'autrice in data 1/2/2013 (v. appendice).

⁵³⁰ V: M. Faggi, *Ketty La Rocca dalla poesia visiva ai cartelli segnaletici: il proprio ego e la parola come significante*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», cit., pp. 103-120.

⁵³¹ Ivi, p. 111.

L'evoluzione dei segnali stradali di La Rocca esplicita bene il processo di «decostruzione ante litteram» di cui parla Trasforini, ovvero un percorso di deframmentazione che procede dalle citazioni alle parole, dalle parole alle lettere per cui il lessico viene scomposto, fin ai suoi fonemi e da lì ricostruito, riedificato secondo funzioni e significati altri.⁵³² Il processo di sillabazione a cui viene sottoposto il linguaggio riporta alla memoria le fasi stesse del suo apprendimento che introducono all'ordine simbolico. Così, l'artista s'interroga sulla sua posizione rispetto alla parola, dichiara "da dove parla" e provoca una distanza critica tra spettatore/spettatrice e testo, mettendo in discussione la posizione di chi guarda o fruisce dell'opera.

L'utilizzo del linguaggio diventa strumento di autodefinizione e autoaffermazione dell'identità femminile. Nel 1969, La Rocca espone alcune installazioni formate dalle lettere dell'alfabeto: 'I' e 'J' che stanno per l'inglese 'I' e per il francese 'Je' (fig. 93). L'autoreferenzialità dell'opera esalta il tentativo di posizionamento rispetto all'ordine costituito. Come sottolinea Giorgio Verzotti:

La Rocca pensava che il linguaggio e l'atto di comunicare fossero sulla scia di Heidegger, quanto costituisse la natura reale degli esseri umani [...] La Rocca si propose di trattare il linguaggio in quanto questo è realtà totalizzante al di fuori del quale nulla è dato, perché il linguaggio è l'intera realtà autentica dell'esistenza e gli esseri umani esistono per comunicare⁵³³

Colpisce l'assonanza con l'opera di matrice femminista *Io* (1976) di Mirella Bentivoglio. Artista di poesia visiva prima che curatrice, Bentivoglio si fa fotografare in piedi dietro una grande lettera a forma di 'O': il suo corpo eretto completa il pronome personale soggetto, diventando elemento imprescindibile della composizione.

Proprio l'assimilazione tra corpo e linguaggio è uno tratto distintivo della *feminist art*, in quanto coniuga l'autodeterminazione del proprio corpo con la trasformazione dell'immaginario simbolico mediante l'uso della parola. Ad esempio, nell'*Alfabetiere* (1976, fig. 94), Tomaso Binga simula le lettere dell'alfabeto attraverso una pratica di volontaria metamorfosi mimica. In tal modo, l'artista gioca col concetto di donna-oggetto, lo riformula nelle versioni di numero-oggetto e lettera-oggetto, e costruisce un

⁵³² M. A. Trasforini, *Decostruzioniste ante-litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in L. Iamurri; S. Spinazzè (a c. di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit., pp. 181-199.

⁵³³ G. Verzotti, *Ketty La Rocca, Hemphasis Her*, «Blocknotes», 11, 1996, pp. 115-119.

immaginario ironico-erotico.⁵³⁴

In altri lavori, invece, l'intervento sul lessico è radicale al punto da spezzare il rapporto significante/significato. Vale a dire che il linguaggio arriva ad essere sovvertito e a valere per la sua visione iconica, prima che per quella semantica. Ad esempio, il significato del testo concretista *Ho=Gabbia* (1966-1970, fig. 95) di Mirella Bentivoglio, è chiarito dalla stessa autrice:

Una gabbia tracciata da H minuscole. Non avendo riscontro fisico queste lettere sono l'immagine dell'astrazione. Incasellabili, allineabili, rappresentano la mia personale semiologia l'organizzazione, il sistema, (l'"avere"). Si contrappongono alla "o" finale del testo, segno linguistico di alternativa (in italiano, parola equivalente ad "oppure"), forma chiusa, non irreggimentabile, che azzoppa la gabbia ed è la porta per uscirne, ma ne fa parte⁵³⁵

Un'operazione simile viene condotta già diversi anni prima da Vera Molnar (n. 1924) che negli anni Sessanta lavora a quadri composti dalla ripetizione seriale di lettere dell'alfabeto. Ad esempio in *Structure à partir de la lettre N* (1961) dà vita a una griglia costituita dalla successione su più linee della lettera 'N'; lettera che in alcuni casi è rappresentata in modo speculare. Così facendo, altera la geometria e produce un effetto disturbante.

La scelta di raggruppare il lavoro di ottanta artiste sotto il titolo di *Materializzazione del Linguaggio* rivela da parte di Bentivoglio anche un altro aspetto del rapporto tra donne e linguaggio. La radice *mater* di materializzazione rimanda infatti al duplice significato di femminilità e materia,⁵³⁶ dimostrando in tal senso come in alcuni riti domestici femminili sia stato sempre presente il rapporto tra materia e parola.⁵³⁷

Il nesso si manifesta con forza nella produzione di libri d'artista. Fin dalla prima metà del Novecento, questo filone si sottrae allo schema figurativo-narrativo che è tipico della cultura visiva. Da Mallarmé a Kandinsky, da Kokoschka a Marinetti il segno viene annullato in vista di un significato: non si bada al recupero del narrativo insito nell'utilizzo della parola quanto a coinvolgere quest'ultima in un processo di

⁵³⁴ V. S. Lux; M. F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma 2004.

⁵³⁵ M. Bentivoglio, ripr. in R. Barilli; M.G. Tolomeo, (a c. di), *Mirella Bentivoglio: dalla parola al simbolo*, cat., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 10 ottobre-28 ottobre 1996, De Luca, Roma 1996, p. 49.

⁵³⁶ Cfr. M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, cit.

⁵³⁷ Cfr. M. Bentivoglio, *I segni del femminile*, in AA.VV. (a c. di), *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, cat., cit., p. 16.

decostruzione.⁵³⁸ Fin dai primi anni Settanta Celant ne analizza l'evoluzione in *Book as Artwork 1960/1970*,⁵³⁹ introducendo la questione del ricorso ai media dell'immagine. Per il critico, i libri d'artista registrano lo spostamento dell'attenzione dell'autore dal contenuto estetico al suo supporto, che rappresenta oramai un'estensione dell'occhio e della mente. Le possibilità di comunicazione offerte hanno infatti condotto gli artisti all'uso dei media come propaggini biologico-naturali, con una totale identificazione da parte tra gli altri di Kosuth, Barry, Morris, Judd, Merz, Prini, Buren del lavoro psico-fisico con il media naturale o tecnologico usato; il che comporta la completa coscienza che i media sono diventati appendici delle facoltà umane, mentali o corporali.⁵⁴⁰ I lavori di questi neoavanguardisti si muovono dunque tra informale freddo e arte concettuale identificando i propri mezzi di comunicazione come un completamento della soggettività e dell'individualità.

Nella tradizione dei libri d'artista, Mirella Bentivoglio chiarisce come sin dall'avanguardia russa l'apporto delle artiste veicoli una prospettiva di gender:

Col libro-oggetto l'uomo che ha conosciuto per secoli il libro pubblico, pubblicato, recupera un rapporto gestuale, percettivo con la sfera della comunicazione; e la donna sposta sul piano pubblico dell'esposizione il suo profondo segno nascosto⁵⁴¹

Pertanto, pur nascendo come androgino e conservando la funzione originaria di sede dei messaggi verbali, il libro oggetto testimonia spesso l'emarginazione della donna, socialmente muta, al dialogo intersoggettivo dell'epistolario. Spiega Angela Bianchini:

oggi tendiamo a pensare che il linguaggio naturale delle donne sia la diaristica, cioè la comunicazione regolare, puntuale spezzettata, divisionistica, ma ardita e profonda nella sua esasperata inquisività... certamente fino ad oggi, il linguaggio delle donne ha coinvolto il pubblico nascendo sempre dalla sfera del privato, dalla sfera della dolorosa domesticità⁵⁴²

⁵³⁸ Cfr. S. Guindani, *Fine del narrativo? Testo, immagine e corpo nel libro d'artista* in G. Maffei; M. Picciau (a c. di), *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, cat., Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, settembre-novembre 2006, Corraini, Roma 2006, pp. 26-30.

⁵³⁹ G. Celant, *Book as artwork: 1960-70*, «Data», 1, settembre 1971, pp. 35-49.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 36.

⁵⁴¹ M. Bentivoglio (a c. di), *Volumina: il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo*, cat., cit., p. 9.

⁵⁴² A. Bianchini, *Scrittura*, in M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, cit., p. 52.

Pertanto la «casalinghitudine» che fa da sfondo a molte di queste opere va intesa sia come luogo fisico, in cui il lavoro artistico è incasellato nei ritmi degli obblighi familiari, ma anche come dimensione emotiva dove prende forma il controverso rapporto tra donne e linguaggio, tra donne e letteratura.

Il binomio scrittura/ritualità femminile si ricollega, in tal senso, alla pratica privata, ordinaria, autoreferenziale della scrittura domestica, di per sé antitetica a quella pubblica, specialistica e colta degli uomini. In tale prospettiva, le sperimentazioni linguistiche non si limitano al ricorso dell'immagine segnica, ma finiscono per inglobare anche il suo ipotetico supporto. In *Diario* (1964, fig. 96), Elisabetta Gut ricorre al filo e al pizzo per simulare la scrittura. Ne deriva un'opera di rimando concettuale che conserva la funzione originaria del libro, ma non rinuncia al feticismo dei diari ottocenteschi, prototipi 'involontari' di questo filone.⁵⁴³ I diari dunque fungono da supporto per la scrittura e da scrigno dei segreti: a interrompere il flusso letterario dei ricordi si pongono pagine su cui vengono applicate fotografie e reliquie quali capelli, fiori secchi, biglietti. Riferisce Gut:

Dentro questo libro ci sono i ricordi di come era arredata la mia casa di famiglia con tutti gli ori, le consolle, i pizzi delle toilette delle nonne, quelli delle tovaglie o delle tende. Ho sempre un ricordo un po' proustiano dell'ambiente⁵⁴⁴

La predilezione di Gut per questo genere di manufatti richiama il ricordo della sua infanzia; fase che la vedeva impegnata nel tempo libero a restaurare gli antichi messali conservati nella libreria della zia.

L'elemento autobiografico si rintraccia anche nel libro-oggetto di Niki de Saint Phalle *My Love* (1969, fig. 97), dove ricordi del passato e attitudini dell'artista si mescolano a progetti e appunti del suo lavoro artistico in un volume che viaggia sul liminare tra diario, album di disegni e opera d'arte.

⁵⁴³ Cfr. M. Bentivoglio (a c. di), *Volumina: il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo*, cat., cit. Sull'evoluzione di questo linguaggio nella poetica dell'artista si veda K. Wasserman (a c. di), *Books Without Words*, cat., cit.

⁵⁴⁴ E. Gut, *Il Seme della scrittura*, intervista a cura di Manuela Leonardis, «Il Manifesto», 13 novembre 2013, p. 13.

Qualcosa di simile avviene, ma solo a partire dagli anni Ottanta, nei libri-oggetto di Susan Weil, dove l'artista condensa esperienze passate, appunti e scritti in manufatti chiusi in una cartella e riposti in una scatola di lino. L'utilizzo di materiali vari e tecniche eterogenee - acquaforte, acquatinta, incisione – si ricollega a diverse fasi e sperimentazioni del passato. In altri lavori del genere, l'artista fa esplicito riferimento all'infanzia: la forma stessa del libro rimanda alla narrativa di Joyce e Stein, a cui si accosta sin dalla tenera età grazie al padre.⁵⁴⁵

Oltre ad evocare la specificità della scrittura domestica femminile, il *Diario* di Gut apre involontariamente la strada alla realizzazione di opere che negli anni Settanta potenziano la componente materica legandola a doppio filo con pratiche manifatturiere tipicamente femminili.

Ciò vale per esempio per *Libro tessile* (1975, fig. 98) di Sveva Lanza (n. 1948), artista impegnata tra Arabia Saudita e Venezuela, che dà corpo alle pagine dei suoi libri-oggetto attraverso corde e lane. I loro colori riecheggiano la cultura decorativa saudita mentre le trame riattualizzano il gesto mitico femminile in cui si celano le origini stesse della scrittura.

Anche Maria Lai (1919-2013) passa dalla pittura alla destrutturazione e ricostruzione di telai domestici. A partire dal 1968 si avvicina, grazie anche a Enrico Accatino, all'arte tessile. I suoi libri per lo più cuciti e realizzati con ogni materiale possibile, (carta al pane, ceramica, stoffa) sanciscono l'unione tra immagini e una scrittura asemantica, capace di concatenare passato e presente, tradizione e innovazione, storia e mito, artigianalità e concettualità.

L'intreccio tra la sovraesposizione della componente materica del libro e la ricerca di una nuova modalità d'espressione si ritrova infine in *Iperipotenusa*⁵⁴⁶ (1969, fig. 99) di Lia Drei. Qui l'artista coniuga la struttura storica del libro con una "scrittura" geometrica composta da tre figure elementari: il triangolo, il quadrato e il cerchio. Attraverso questo connubio vuole condurre lo spettatore entro una realtà metastorica prelinguistica, dove le figure geometriche designano anche una specifica «simbologia

⁵⁴⁵ V. *Illuminations: bookworks of Susan Weil*, cat., Stockholm, Nationalmuseum, 19 settembre - 16 novembre 1997, Nationalmuseum, Stockholm 1997.

⁵⁴⁶ Primo di quattro libri d'artista – *Love's fragments* (1980), *Keleidoscopio* (1988) e *The Painted Diamond* (1991) – il libro oggetto *Iperipotenusa* è pubblicato da Edizioni Geiger di Torino, introdotto da Adriano Spatola e premiato all'Università di Urbino. V: G. Simongini (a c. di), *Lia Drei anni Sessanta*, cat., cit.

del quadrato che è il padre e la simbologia del tondo che è la madre, creando un romanzo d'amore silenzioso e misterioso ma gioiosamente visibile a chi lo guarda».⁵⁴⁷

Nella loro eterogeneità, queste opere sembrano condividere il disagio delle donne di esprimersi all'interno della cultura patriarcale e la volontà di cercare comunque di autoaffermarsi all'interno di essa. In tal senso, la deframmentazione della parola su cui gioca la gran parte dei lavori esaminati, la valorizzazione dell'aspetto iconico e della componente materica sul dato significante scompaginano elementi e gerarchie del linguaggio, mettendo in discussione la validità dell'ordine simbolico.

L'osservatore viene invitato a immergersi in una dimensione pre-linguistica o para-linguistica, dove la legge del padre, per citare Lacan, non è ancora subentrata alla lingua materna; e quest'ultima, scrive Kristeva, è fonte di espressività poetica, gioiosa, libera e liberante. Quelle che sembrano delle trasgressioni linguistiche istintive, che rompono lo *status quo*, trovano dunque nella filosofia semiotica di matrice femminista uno specifico ordinamento. Le potenzialità segniche della lingua materna si ravvisano nelle violazioni del significato e del senso normativo del linguaggio maschile,⁵⁴⁸ giacché sfuggono dal discorso simbolico patriarcale, emergono improvvisamente dalle sue maglie e propongono nuove modalità di autodefinizione.

2.4 Ordine e casualità

In controtendenza con gli altri percorsi tematici, le opere astratte sembrano a primo acchito sottrarsi a un discorso sulla specificità di genere.

Specialmente quelle sviluppate in ambito cinetico-programmato nascono dall'esigenza di tagliare i ponti con l'individualismo esasperato dell'arte informale, mediante un approccio scientifico al processo creativo. Sulla lezione delle avanguardie costruttiviste degli anni Dieci e Venti, questi lavori tentano di ripristinare un rapporto funzionale tra arte e società; società di cui sfruttano il potenziale tecnologico e si

⁵⁴⁷ Aggiunge l'artista: «Tutto ciò che *Iperipotenusa* descrive sembra certo visibile e tangibile: invece è tutto ipotetico, mai definitivo e soltanto vero nell'attimo in cui si sfoglia il libro. È una parola "scritta" che vive così per caso»; L. Drei, *Scritti*, 1969; disponibile su <http://www.liadrei.it/en/bibliography/art-critique?start=9> (accesso 7/7/2014).

⁵⁴⁸ J. Kristeva, *Revolution in poetic language*, Columbia University Press, New York 1984.

pongono idealmente a servizio.

In *Successione ritmica verticale e orizzontale a scalare* (1963, fig. 100), Lucia Di Luciano pone in sequenza verticale e orizzontale segni che compongono un *pattern* in progressione. La variazione del gradiente mostra operativamente le leggi che presiedono alla rappresentazione dello spazio, suggerendo una dimensione di profondità spaziale. Partendo da figure elementari organizzate nella bicromia bianco/nero, Lucia Di Luciano prova a superare il soggettivismo informale attraverso il calcolo matematico. A questa metodologia operativa, elaborata dal Gruppo 63, resta fedele anche dopo lo scioglimento del collettivo quando con il marito Giovanni Pizzo, Carlo Carchietti, Franco Di Vito e Mario Rulli fonda Operativo “r”.

Sulla base delle teorie del fisico statunitense Percy Williams Bridgman e in parallelo alle sperimentazioni di musica elettronica, la ricerca di Lucia Di Luciano è preordinata da una normatività scientifica che subordina «l’operazione estetico-visiva ai procedimenti di tipo logico-relazionale».⁵⁴⁹ In quest’ottica, *Struttura operativa n. 7* (1963, fig. 101) consta di una sequenza ripetitiva alternata dal nero al bianco e dal bianco al nero, che crea uno schema complessivamente non omogeneo e percettivamente instabile: l’insieme raggiunge un maggiore bilanciamento grazie a meccanismi visivi inconsci.⁵⁵⁰ Nella creazione del contrasto positivo/negativo, forma ed assenza di forma, l’artista assolve diligentemente alla missione dell’operatore visuale che è quella di:

visualizzare delle entità numeriche, inerenti all’operazione da esplicitare, per poi farle procedere parallelamente all’operazione in un iter già programmato su una metodologia di tipo logico-matematico⁵⁵¹

Il mondo non viene dunque rappresentato, ma verificato mediante l’analisi a livello estetico-operazionale delle invarianti operatorie, delle simmetrie e delle asimmetrie, dei centramenti e dei decentramenti, dei minimi e dei massimi percettivi, della teoria processionale, delle pregnanze percettive e dei rapporti alternati. La coerenza dell’artista ai principi dell’arte programmata la porta a ridefinire il quadro sulla base di

⁵⁴⁹ L. Di Luciano; G. Pizzo, *Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio*, cat., Galleria Numero Roma 16 febbraio - 1 marzo 1966.

⁵⁵⁰ Ivi.

⁵⁵¹ Ivi.

una normatività razionale, logica e metafisica che sottende un processo di azzeramento della sue gerarchie estetiche:

[...] il numero si lega all'immagine in un rapporto posizionale, e l'immagine si tipicizza divenendo fortemente strumentalizzata⁵⁵²

Le donne che operano in questo filone possono competere coi colleghi su un campo espressivo neutrale e concorrere a costruire un'arte nuova, svincolata dalle asimmetrie che dominano il mondo reale. Grazie alla bidimensionalità che risulta dalle sue coordinate, la griglia ha il potere di respingere le dimensioni del reale e di sostituire il dispiegamento laterale di un'unica superficie. Nella misura in cui il suo ordine è quello del puro rapporto, Krauss sottolinea come la griglia vanifichi la pretesa degli oggetti naturali di avere un ordine proprio: «essa mostra come nel campo estetico i rapporti si trovino in un mondo a parte e come rispetto agli oggetti naturali essi siano al tempo stesso anteriori e finali. La griglia proclama d'un sol colpo lo spazio dell'arte come autonomo e autoteleutico».⁵⁵³ Essa diviene perciò il riflesso di tutto ciò che separa l'opera d'arte dalla realtà esterna, dallo spazio e dagli altri oggetti «fa passare per introiezione all'interno dell'opera i limiti del mondo; proietta su se stessa lo spazio contenuto all'interno della cornice».⁵⁵⁴

In un'ottica di genere, la potenzialità espressiva dell'arte cinetico-programmata è dunque significativa. La ricerca di una dimensione artistica egualitaria in Lucia Di Luciano corrisponde alla poetica del gruppo d'appartenenza: vale a dire che non sottende alcun messaggio ideologico di matrice femminista. L'artista non intende abbattere le asimmetrie della società arroccandosi in un ordine estetico metafisico, ma preannuncia – come molte altre colleghe – quello che sarà l'approccio *feminist* verso la ricerca astratta.

Istruttivo in tal senso è il confronto con Agnes Denes (n. 1930), artista concettuale americana di origine ungherese, impegnata a convertire in forma estetica la teoria matematica sulla probabilità. Nella serie *Pyramids* (1975, fig. 102) muove da un

⁵⁵² Ivi.

⁵⁵³ R. E. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge 1986; trad. it., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, p. 14. Aggiunge la critica: «non penso di esagerare dicendo che in ogni griglia del XX sec si trova - come un trauma che occorre rimuovere – una finestra simbolista che si fa passare per un trattato di ottica» ivi., p. 23.

⁵⁵⁴ Ivi., pp. 23-24.

sistema numerico per ottenere forme piramidali aggraziate, dinamiche e flessibili. Le figure geometriche rendono visibile la struttura invisibile del pensiero. Come sottolinea la stessa, si tratta di una produzione fortemente correlata al sistema filosofico, scientifico e tecnologico della società capitalistica, su cui interviene per metterne in discussione i principi, cancellando conflitti e divisioni congenite alla cultura visiva tradizionale.⁵⁵⁵

Anche Vera Molnar (n. 1924) lavora a serie compositive, in cui assembla figure geometriche elementari introducendo modifiche minimali. Tra i fondatori del Gruppo Grav, l'artista afferma di gradire «la rigidità formale e la parsimonia della geometria, [...] la purezza razionale della matematica»;⁵⁵⁶ gusto che la porta ad operare prima con l'utilizzo del calcolo combinatorio, poi, a partire dal 1968, con l'ausilio di un prototipo del computer.⁵⁵⁷

Tornando all'Italia, negli stessi anni in cui Lucia Di Luciano si affida al calcolo matematico, Lia Drei, con un occhio puntato alle teorie di Merleau-Ponty, rivendica l'autonomia espressiva dell'oggetto. In base alla metodologia operativa di *Sperimentale p.*, la ricerca scientifica e il processo produttivo vanno poste a servizio del suo valore estetico:

la ricerca deve avere il suo campo d'indagine altrimenti non avrebbe ragione d'essere. Nel nostro caso non può essere ESTETICA. Quindi per quanti metodi rigorosamente logici si vogliano adottare, essa non sarà mai rigidamente logica, ma sempre e necessariamente METALOGICA⁵⁵⁸

In questo decennio, le opere di Drei propongono effetti cinetici e cromatici che nascono dall'accordo o dal contrasto tra colori fondamentali e complementari; oppure sequenze geometriche che intervengono sulla nostra percezione ottica, producendo

⁵⁵⁵ A. Denes, *Selected Quotes by Agnes Denes*; disponibile su: <http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html> (accesso 24/9/2015).

⁵⁵⁶ Afferma l'artista «mi piace la rigidità formale e la parsimonia della geometria, mi piace la purezza razionale della matematica» V. Molnar, *Description du programme Molnar*, 1976, disponibile su <http://www.veramolnar.com/>. Per un'analisi sulla poetica dell'artista V: AA. VV. (a c. di), *Véra Molnar*, cat., Grenoble, Musée de Grenoble, 2001-2002, Réunion des musées nationaux, Parigi 2001.

⁵⁵⁷ Ivi., p. 40.

⁵⁵⁸ *Sperimentale p.*, *Dichiarazione poetica*, in «Marcatré», 6-7, giugno, Ed. Lerici, Milano 1964; vedi inoltre: *Sperimentale p.*, cat., Vicenza, Valmore Studio d'Arte, 10 dicembre 2010-26 febbraio 2011, Ed. Valmore, Vicenza 2010.

concavità e convessità (fig. 103). In sintonia con agli altri artisti cinetici, punto di partenza resta la realtà fisica, interpretata da Drei mediante sensazioni percettive derivanti da forme regolari e alternanze cromatiche.

Come spiegato dalla psicologia ghestaltica, l'immagine astratta trasmette informazioni percettive che stimolano reazioni di tipo psicologico, attraverso un processo fondato su leggi universali. Sicchè, alcune figure geometriche tendono ad esprimere sempre la medesima sensazione, indipendentemente dai loro colori; ciò avviene anche per l'articolazione tra forme e forme, tra colori e colori, e tra forme e colori. In sostanza, l'atto percettivo, affidandosi ad esperienze già possedute e a meccanismi di fondo, tende a interpretare le cose che vede indipendentemente da cosa esse rappresentano.

Così, dietro triangoli e quadrati, predisposti in dinamiche circolari, Simongini scorge nella pittura di Lia Drei i macromovimenti delle espansioni galattiche, delle correnti marine, oppure l'agitarsi dei prati e degli alberi mossi dal vento, «depurati dall'accidentalità contingente e quasi miracolosamente accordati col respiro umano e con i ritmi cardiaci che pure promanano delle opere dell'artista».⁵⁵⁹

Negli stessi anni Sessanta, la codificazione della natura per mezzo di figure geometriche interessa anche il lavoro di Marina Apollonio.

Attratta dalla dimensione geometrica del cerchio per la sua forma essenziale e simmetrica, l'artista lavora a composizioni la cui natura cinetica è determinata da un vero e proprio *motus* oppure simulata attraverso l'accostamento di colori complementari. Le prime fanno parte della serie *Dinamica circolare* (fig. 104): opere pensate per ruotare intorno a un asse centrale consentendo la manipolazione da parte dello spettatore; con il risultato di produrre concavità e convessità. In tal modo, evocano la teoria della meccanica ondulatoria, ma rispondono anche all'esigenza di rendere la natura nelle sue composizioni centrifughe, dove risuonano naturalmente forze celesti e terrestri: dalla rotazione terrestre alla crescita di una conchiglia.⁵⁶⁰ Nella serie *Gradazione*, invece, i dipinti presentano cerchi concentrici che contrastano con il formato statico della tela quadrata. All'interno di questo sistema, le gradazioni di colore

⁵⁵⁹ G. Simongini (a c. di), *Lia Drei anni Sessanta*, cat., cit., p. 11.

⁵⁶⁰ Cfr. J. Houston, *Marina Apollonio, espandere la percezione*, in AA.VV (a c. di), *Marina Apollonio. Retrospective Exhibition*, cat., Milano, Galleria 10 A.M. ART, 10 gennaio - 11 aprile 2015, Edizione 10 A.M. ART, Milano 2015, pp. 15-20.

concordano o contrastano tra di loro, introducendo impercettibili fenomeni ottici. In *Blu+Blu* (1966, fig. 105) ogni colore è distinto sulla superficie della tela, si differenzia da alcune tinte e si fonde visibilmente con altre nella zona intermedia. Dipinte su tela o masonite, le corone circolari concentriche ed equidistanti, sono campite secondo una programmazione schematica ben precisa, effettuata sulle diverse gradazioni di colore. Attraverso un percorso di fusione cromatica che avviene nella retina, l'occhio percepisce due toni adiacenti in modo diverso da come sono realmente, perciò tale alterazione contribuisce a creare fenomeni di attivazione virtuale degli elementi di base: ad uno sguardo prolungato le opere non appaiono più statiche ma iniziano a vibrare innescando fenomeni di tridimensionalità.

In entrambi i cicli, allora, Marina Apollonio finisce in ultimo per contraddire un principio centrale della psicologia della Gestalt. Mentre tenta di creare un ordine significativo da dati visivi complessi, la natura cinetica delle opere introduce effetti ottici simultanei che richiedono la nostra attenzione per oscillare tra opposte possibilità spaziali e temporali culminando, a detta di Houston, «in una liberazione percettiva o “crisi”». ⁵⁶¹

La volontà di annientamento delle strutture date e di sollecitazione sensoriale dello spettatore contraddistinguono anche la poetica di Dadamaino sin dal suo nascere. Già sul finire degli anni Cinquanta, l'artista porta a estreme conseguenze le teorie spazialiste di Fontana operando sulla tela uno o più squarci ovoidali, che talvolta esauriscono la superficie del quadro. Fanno seguito i *Volumi a moduli sfasati* (fig. 106), fogli di plastica fustellata a mano e sovrapposti in più strati utilizzando anche numerosi telai. Spiega l'artista:

Volevo creare fori che fossero disposti in modo prospettico e traducevano il volume su tre o quattro strati di materiale plastico. Trovai un materiale semitrasparente che si utilizza normalmente per le tende da doccia e che all'epoca si avvicinava di più all'idea di trasparenza. Con una fustella perforai a mano gli strati e li collocai sul telaio. Il calore della mia mano spostava i fori, e tale spostamento era il frutto del caso ⁵⁶²

⁵⁶¹ Ivi, p. 9.

⁵⁶² S. Cortina, *Una vita Dada. Breve e succinta biografia di Dadamaino*, in Id., *Dadamaino*, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano p. 11.

Negli *Oggetti ottico dinamici* (fig. 107-108), Dadamaino realizza composizioni geometriche che stimolano particolari reazioni visive mediante la creazione di un pattern o placchette di alluminio fresate e fissate al legno con fili di nylon. E ancora nel 1966, l'artista presenta cento tavolette di piccole dimensioni, dipinte ad acrilico con i colori dello spettro della luce - giallo verde, celeste, blu, viola, rosso, arancione -. In tal modo, Dadamaino opera una selezione modulare in bipartiture lineari di quaranta varianti ognuna cercando, con l'impiego del bianco e nero, il valore cromatico medio. Nonostante richi amino i risultati percettivi della scuola zurighese di Bill, di Itten e di Lohse, le sue opere raggiungono – come sottolinea Pontiggia - esiti più liberamente interpretativi e meno scientificamente costretti al concretismo luministico di Josef Albers o a quelli della disciplinata sensibilità di Antonio Calderara.⁵⁶³

Meno vincolata a rigide logiche matematiche, la ricerca di Dadamaino corre in parallelo a quella di Lucia Di Luciano, Lia Drei e Marina Apollonio. Le distorsioni ottiche che riesce ad ottenere trovano riscontro nel panorama internazionale nel lavoro Riley Bridget (n. 1931). Partendo dalla lezione di Seurat, emozioni ed eventi sono riproposti in composizioni geometriche unitarie, costituite da linee verticali orizzontali o curve (fig. 109). Così, tra il 1967 e il 1979 l'artista si esercita in opere che prendono le distanze dalla tradizione visiva e dalla riproduzione della realtà, e che contraddicono le stesse logiche dell'*optical art*.⁵⁶⁴

Come rivelano alcuni di questi lavori, *fil rouge* nelle ricerche astratte delle neoavanguardiste pare essere la commistione tra scientificità del metodo e empiricità del processo creativo.

Al pari dei colleghi, le donne si muovono con disinvoltura nell'applicazione delle leggi matematiche e nel diffuso utilizzo di materiali industriali. Ad esempio nelle costruzioni in metallo lucido, Marina Apollonio impiega materiale di tecnologia avanzata per creare composizioni costituite da strisce piatte sovrapposte e anelli di alluminio, con finitura a specchio. L'artista applica in ultimo una vernice fluorescente su alcune facce interne, generando riflessi colorati che sembrano emanati dal metallo stesso. *Rilievo in alluminio*, n. 402 (1964, fig. 110) invita il pubblico a vivere

⁵⁶³ Cfr. E. Pontiggia, *Dadamaino*, cit.

⁵⁶⁴ C. Wiggins, M. Bracewell; M. Prather (a c. di), *Bridget Riley, Paintings and related work*, cat., Londra, National Gallery Company, Yale University Press, Londra 2010; L. G. Corrin, R. Kudiella, F. Spalding (a c. di), *Bridget Riley: paintings from the 1960s and 70s*, cat., Londra, Serpentine Gallery, 18 giugno – 30 agosto 1999, Serpentine Gallery, Londra 1999.

un'esperienza al tempo stesso stabile e imprevedibile: nata come oggetto fisso, quest'opera è dotata di un forte potenziale cinetico, perché capace di mutare ai minimi spostamenti dell'osservatore.⁵⁶⁵

Pure Nanda Vigo lavora con materiali industriali, lucidi e trasparenti, per ottenere opere ibride in cui convivono arte e architettura. L'azzeramento della superficie e l'utilizzo della luce sono alla base dei *Cronotopi*, ovvero strutture luminose concepite come ambienti in cui farsi sommergere dalla luce rifratta, diffusa da vetri stampati a trame diverse e sovrapposti a profondità differenti; oppure come installazioni luminose a tubo fluorescente sempre in vetro di piccole dimensioni. Ad esempio, *Cronotopo* (1963, fig. 110) è una composizione in legno verniciato di bianco che prevede l'inserimento di lastre di perspex o vetri per l'industria.⁵⁶⁶ L'utilizzo di elementi industriali è coerente alla fusione tra arte e scienza da cui muovono molte poetiche di neoavanguardia, aggiunge una patina tecnologica a diverse sperimentazioni, e rivela la piena padronanza da parte delle donne di tecniche e attrezzi fino a quel momento di pertinenza maschile.

Al tempo stesso, predomina in alcune artiste la propensione a mettere in rilievo la componente artigianale dei loro lavori, anche a dispetto della resa formale.

Basti pensare gli *Schemi luminosi variabili* (fig. 112), realizzati da Grazia Varisco a partire dal 1962: oggetti cinetici che funzionano programmaticamente all'infinito, in cui essenziale è l'energia dinamica che alterna luce e oscurità, nell'intento di verificare la capacità di elaborazione ricettiva dell'osservatore. Fondendo le poetiche dell'informale e del polimaterialismo, la ricerca artistica prosegue con l'utilizzo del vetro industriale quadrionda, materiale capace di generare una gamma di effetti ottico-percettivi sempre nuovi; ne deriva una polifonia visiva prodotta dalle sovrapposizioni del vetro sul disegno e dal loro intrecciarsi.

Successivamente, Varisco accentua le movenze ottico-cinetiche nei *Reticoli frangibili* e nei *Mercuriali* (1965-1971, fig. 113) che lasciano affiorare dalle strutture infrante il flusso provvisorio dell'evento percettivo. Pur misurandosi sempre con materiali industriali e congegni meccanici, Varisco stessa sottolinea la forte componente manuale delle sue opere, che la portano anche ad accettare l'errore, l'imprevisto, il

⁵⁶⁵ Cfr. AA.VV, *M. Apollonio, Retrospective Exhibition*, cat., 10 gennaio - 11 aprile 2015, Edizione 10 A.M. ART, Milano 2015.

⁵⁶⁶ V: E. Maurizi (a c. di), *Nanda Vigo: contest in-out, l'ambiente tra illusione e realtà*, cat., maggio 1980, Comune di Macerata, Pinacoteca e musei comunali, Coopedit, Macerata 1980.

casuale come aspetto caratterizzante della sua produzione. In ogni fase del percorso, l'artista esplora l'essenza dinamica dell'immagine, usa diversi mezzi per modificare la sensibilità acquisita; strumenti operativi che non escludono mai il dubbio e l'inquietudine, amplificando la percezione di ciò che abitualmente accade e rimane inosservato. Sottolinea Accame che è proprio l'aspetto dell'inatteso che stimola l'artista, facendo del suo lavoro una sfida a non considerare mai definitiva nessuna situazione, anche la più apparentemente stabile e formalizzata.⁵⁶⁷

Stupisce a tal proposito l'analogia con il lavoro di Martha Boto (1925-2004), tra i fondatori del gruppo di artisti non figurativi argentini nel 1956 e poi attiva in Francia dalla fine degli anni Cinquanta. Sviluppando la sua ricerca attorno al movimento, all'illuminazione e al colore, l'artista esplora il potenziale dei materiali in grado di modificare, assorbire e riflettere la luce: il plexiglas, l'alluminio o l'inossidabile. Nel 1964 approda a un'estetica più articolata utilizzando meccanismi elettrici e luce proiettata su elementi in movimento delle scatole lumino-cinetiche.

Pur non distaccandosi formalmente dalle opere dei colleghi, questi lavori sfuggono solo in parte a un discorso sulla specificità di genere. Quale prodotto dell'esperienza di vita, l'arte astratta risponde al pari di altri codici linguistici delle sollecitazioni, dell'interazione con la realtà e con la cultura e dell'immaginario collettivo del proprio tempo; risente dunque, della propria esperienza del mondo, che è innanzitutto esperienza di genere. Proprio l'identità sessuale permea il diverso rapporto tra autore e opera, tra creatore e materia dell'arte, preordinandone il processo di elaborazione e l'esito finale. Come evidenziato dalla critica femminista psicanalitica, è impossibile dividere il prodotto estetico dal coinvolgimento psicologico dell'artista. Vale a dire che l'identità sessuale occultata nelle opere astratte riappare con forza come condizionamento primordiale delle scelte operative e delle soluzioni stilistiche adottate.⁵⁶⁸

In tal senso, la propensione di queste artiste verso l'arte astratta, pur essendo in linea con il gusto dell'epoca, risponde implicitamente al bisogno di dimostrare un'abilità operativa pari a quella dei colleghi, di prendere il più possibile le distanze dal repertorio artistico delle donne artiste. A ciò, potrebbe aggiungersi il desiderio di ricorrere a un

⁵⁶⁷ G. M. Accame, *Grazia Varisco, l'apertura sull'inatteso*, in Id., *Grazia Varisco, 1958/2000*, Maredarte, s. l. 2001, p. 7.

⁵⁶⁸ V. R. Betterton, *An intimate distance*, Routledge, London 1996.

ordine estetico metafisico, razionale oggettivo in cui si celebra un equilibrio ideale, antitetico al disordine reale. Tra i tratti in comune nelle opere delle donne si ravvisano l'opposizione negativo/positivo, la volontà di deformazione dell'ordine dato, l'apertura al contingente, il legame con la natura e la simbologia. Tutti elementi che assumono una maggiore carica ideologica nelle successive correnti *feminist* astratte.

A far da raccordo tra le ricerche geometriche sopra esaminate e il repertorio femminista dell'arte astratta potrebbe porsi idealmente l'opera di Elisabetta Gut *Con le stelle, di notti senza fine* (1968, fig. 114): una tela ricoperta di uno strato d'intonaco e forata dall'artista in più punti; un lavoro di matrice postinformale che risente dell'azzeramento manzoniano. L'asportazione di parte del supporto lascia intravedere la trama di un pizzo ottocentesco che l'artista appone sul retro della tela. In tal modo, come scrive Bentivoglio, l'artista:

manifesta il rifiuto non solo del pennello, ma del pennino, in un recupero del segno che si costruisce da sé e presuppone un'esperienza tattile del supporto. Agli utensili metallici che graffiavano il perspex si sostituisce la più ancestrale, maneggevole, rituale punta d'acciaio [...] Quasi una riconquista attraverso la mutilazione storica femminile, della conoscenza sensoriale, grazie all'annullamento dei codici della visualità esaltati dalla secolari arti belle.⁵⁶⁹

Sicché, Gut non punta alla sottrazione di materia, quanto alla sua sostituzione mediante l'utilizzo di un elemento di chiara connotazione femminile che assolve, nel caso specifico, a una funzione decorativa.

Allo stesso modo, sulla scia dalle ricerche optical e minimaliste degli anni Sessanta Valerie Jaudon (n. 1945) Joyce Kozloff (n. 1942) e Miriam Schapiro approdano a soluzioni formali geometriche che celebrano il decorativismo ponendosi in chiara polemica con le gerarchie visive della tradizione visiva occidentale (figg. 115-116). Cofondatrici del movimento Pattern and Decoration,⁵⁷⁰ queste artiste coniugano l'amore per la tradizione artistica, con modelli visivi extraoccidentali e un temperamento

⁵⁶⁹ M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, cit., pp. 13-14.

⁵⁷⁰ In questo ambito, Schapiro è la prima ad occuparsi della riscoperta e valorizzazione dell'arte decorativa. Il dibattito che ne scaturisce vede l'artista impegnata con un gruppo di colleghe che si uniscono alla critica Amy Goldin per mettere a punto un programma politico per il rilancio del decorativismo. V: N. Broude, *Miriam Schapiro and the femmage. Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in the Twenty Century Art*, in «Arts Magazine», febbraio 1980, pp. 83-87; si veda inoltre AA. VV. *Miriam Schapiro. A Retrospective 1953-1980*, College of Wooster, 1980, Wooster, Ohio, 1980.

attivista: partono da motivi geometrici per sconfinare in installazioni composte da dipinti a mano, piastrelle in ceramica smaltata e arazzi in seta ricomposti.

Come sottolinea Gombrich esistono forme di elaborazione di pattern nelle quali «la costruzione e la decorazione entrano in connubio ancor più intimo perché la fattura del supporto e quella dell'ornamento vengono a coincidere».⁵⁷¹ In questo solco, la tela dipinta viene corredata con ricami che conferiscono dignità ai manufatti praticati dalle donne da sempre relegati nella schiera delle arti applicate. Dall'occultamento della componente di genere alla sua riaffermazione ideologica, Miriam Shapiro conia per queste opere il termine *femmage*, dove l'unione tra 'femme' e 'collage' ben descrive la combinazione di tecniche artistiche tradizionali con lavori manuali tipicamente femminili.

⁵⁷¹ E. H. Gombrich, *The Sense of order. A study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press Ltd, Oxford 1979; trad. it., *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino 1984, p. 115.

CONCLUSIONI

Rileggere il contributo delle neoavanguardiste italiane alla *feminist art* consente di ripensare la posizione del nostro paese all'interno della storiografia di genere internazionale. Riconoscere alla neoavanguardia un'anima *proto-feminist* vuol dire anzitutto ricollegare tra loro i tasselli sparsi di una coscienza collettiva in evoluzione.

Gli anni Sessanta costituiscono uno spartiacque fondamentale perché in questo periodo si consuma l'ultimo tentativo di una generazione di donne di adeguarsi alla cultura patriarcale e si gettano le premesse per un approccio alla vita e all'arte del tutto nuovo, di stampo femminista. Come visto, determinanti sono i cambiamenti della condizione femminile che le neoavanguardiste vivono in prima persona, uniti ai rapidi e profondi mutamenti della società italiana del dopoguerra e alla diffusione di studi sociologici, psicologici e filosofici che indagano la soggettività. La più alta consapevolezza di sé che ne deriva induce le donne a maturare un approccio inusitato nei confronti del processo creativo e le spinge verso una nuova elaborazione di forme e contenuti espressivi. Sullo sfondo della grande apertura alla sperimentazione degli anni Sessanta, le neoavanguardiste sondano ambiti di ricerca inesplorati, testano nuove formule espressive, usano strumenti fino a quel momento di esclusiva pertinenza maschile, con il risultato di abolire del tutto la rigida divisione dei codici linguistici maschili e femminili ottocenteschi e riconfigurare su ampia scala l'identità sociale dell'artista donna.

Le neoavanguardiste concorrono a pieno titolo alla metamorfosi linguistica in atto: le loro opere gareggiano con e si mimetizzano tra quelle dei colleghi, raggiungendo lo stesso livello qualitativo. Oltre che compiuto, il loro apporto alle poetiche del decennio si rivela eccentrico nella misura in cui le donne riescono a diversificare il proprio lavoro rispetto a quello dei colleghi, pur a dispetto di una resa formale simile. Attraverso

modalità eterogenee, le opere prese in esame danno voce e conferiscono pari dignità ad un sommerso esistenziale femminile pressoché taciuto, oppure rileggono da un punto di vista decentrato questioni di carattere pubblico. Sicché, la ripresa di giochi e racconti d'infanzia in Fioroni, la rivisitazione della maternità in Ricciardi e in Weller, come i riferimenti alle attività manifatturiere in Gut atteggiano la diversità biologica femminile quanto la fissità dei ruoli sociali di genere. Il privato delle donne esce dalla microstoria personale per accedere alla dimensione pubblica, compiendo il primo passo verso la sua politicizzazione.

Ritrovare un senso all'esistere, ricostruire un'identità collettiva dalle macerie della guerra e ricollocarsi all'interno di una realtà in cambiamento, sempre più massificante, sono argomenti ancora più urgenti per le donne.

Alcune opere di Fioroni, Marcucci e La Rocca riflettono sulla costruzione culturale dell'identità di genere, lasciando trapelare la denuncia diretta o indiretta delle storture dei modelli femminili nell'immaginario collettivo. Allo stesso modo, quando lo sguardo delle neoavanguardiste si posa sui cambiamenti morfologici dell'ambiente che abitano - come nel caso di La Rocca, Grisi e Vigo -, o su eventi storici dell'epoca - si veda Marcucci e ancora La Rocca - finisce per rivelare l'asimmetria su cui si fonda la loro formazione culturale e la posizione subordinata che esse sentono con insofferenza crescente di occupare all'interno dell'ordine simbolico.

Pure opere apparentemente distaccate da tematiche di genere - quelle astratte, minimal, di arte povera e concettuali - fungono da veicolo per l'autodefinizione della soggettività femminile. Basti pensare alla riproposizione della natura di Grisi e Weller; alla riformulazione del linguaggio di La Rocca e Marcucci e alla ricerca post-informale di Di Luciano, Apollonio e Vigo.

Tutti questi lavori dichiarano, in maniera più o meno significativa, la condizione sociale e culturale da cui le donne guardano se stesse e il mondo, nonché il diverso bagaglio esperienziale attraverso cui interpretano la società; fattori che, per un verso, danno conto delle conquiste ottenute, per l'altro, alimentano la consapevolezza di maggiori e più dolorose battaglie.

Proprio il consolidamento di una prospettiva critica 'altra' distingue come *proto-feminist* la produzione delle artiste nel coevo panorama nazionale. Da questa prospettiva muove la *feminist art* per mettere in discussione le gerarchie estetiche della cultura

visiva occidentale, ridefinire autonomamente l'identità femminile, valorizzare le sfere esistenziali, lavorative e ludiche proprie delle donne.

Sullo sfondo storico di maggiori e più radicali rivendicazioni femminili, le istanze della neoavanguardia sono assorbite e mutate di segno, caricate di una precisa impronta ideologica e politica che fa leva sulla teoria filosofica della differenza sessuale e sul lavoro dei gruppi di autocoscienza.

Fin qui, le ricerche italiane contribuiscono senza dubbio al fenomeno di gestazione estetica *feminist*; pur partendo da un *background* differente da quello dei maggiori paesi industrializzati occidentali. A marcare la posizione atipica dell'Italia nella genealogia *feminist* intervengono fattori storici che trovano conferma sul piano estetico. Tra questi, la minore velocità a cui corre la storia delle donne italiane rispetto a quella delle statunitensi, francesi, olandesi, nonché lo sviluppo non sincronico tra la politica emancipazionista dell'UDI e la cultura del neofemminismo.

Negli anni Sessanta, la gran parte delle artiste internazionali lavora in un orizzonte già connotato dal femminismo, hanno spesso contatti diretti coi collettivi femminili e, in molti casi, traspongono intenzionalmente sul piano estetico le rivendicazioni di quest'ultimi.

Al contrario, malgrado si muovano in un quadro culturale ricco di fermenti politici, è difficile pensare alle artiste italiane come delle attiviste. La lentezza del processo emancipatorio e il contorto percorso di gestazione neofemminista nel nostro paese tingono di un certo conformismo l'identità generazionale di neoavanguardia. Un conformismo certo rimodulato di volta in volta su profondi macrocambiamenti sociali che consentono a queste donne di evadere all'uopo dalla rigidità degli schemi convenzionali; di conciliare l'impiego professionale di tipo artistico con il pieno adempimento del ruolo sociale all'interno della famiglia; o di non realizzarsi sul piano familiare senza il rischio dell'emarginazione sociale.

Perlopiù tradizionaliste nella vita privata, sono artiste pragmatiche in quella pubblica. Che riescano ad affermarsi in collettivi di neoavanguardia o che sfruttino l'influenza della rete parenterale e i legami sentimentali, in entrambi i casi finiscono per capovolgere a proprio vantaggio le logiche sessiste del campo dell'arte. Sono dunque capaci di ritagliarsi il proprio spazio e di portare avanti le proprie idee senza entrare in rotta di collisione con il sistema. Indifferenti alle rivendicazioni dell'UDI, sembrano

tuttavia muoversi, per certi aspetti, su una traiettoria parallela a quella del movimento milanese del DEMAU.⁵⁷² Come il DEMAU, le artiste si discostano dal neofemminismo sia per la mancanza di una piena autocoscienza, sia per i rapporti che riescono a instaurare con gli uomini, più che con le donne. Cionondimeno, sono in grado di avviare un percorso autonomo di affermazione e di autodefinizione del soggetto femminile.

Queste artiste conducono, dunque, una rivoluzione silenziosa e solitaria che si gioca sul piano personale e trova riscontro specialmente a livello estetico.

Il loro appoggio al processo di gestazione della *feminist art* è inevitabilmente involontario, indiretto e individuale. Se ne avvertono gli effetti soprattutto dal raffronto con opere realizzate negli Stati Uniti, dove fin da questo decennio si registra un clima di maggiore compenetrazione tra arte e politica. Rispetto ai lavori di Yoko Ono, Martha Rosler, Nancy Spero, Agnes Denes, le ricerche italiane risentono di una certa debolezza di fondo: oscillano spesso tra l'adesione a stereotipi imposti e la volontà di ripensare se stesse e il proprio ruolo all'interno della società contemporanea. Un orientamento accentuato anche dall'assenza di contatti diretti con le artiste d'oltreoceano, nonostante le numerose commistioni artistiche che si registrano tra Italia e Stati Uniti nel secondo dopoguerra.

Nei lavori italiani manca la spregiudicatezza e la volontà di denuncia evidente altrove. La rappresentazione delle donne replica l'iconografia sessista della cultura visiva tradizionale così come la codificazione estetica della *routine* domestica, mentre testimonia con spiazzante franchezza gli spazi, gli strumenti e le attitudini delle donne dell'epoca, rivela pure un attaccamento a questa condizione gravosa. Salvo poche eccezioni (Lucia Marcucci e Ketty La Rocca – la cui vena contestataria è comunque connaturata al linguaggio della poesia visiva), la gran parte delle opere considerate denuncia l'accettazione di modelli estetici e sociali stabiliti. Le italiane esprimono una minore consapevolezza delle discriminazioni subite, confermando la tesi di Simona Lodi per cui «l'energia che sostanzia l'opera sembra essere direttamente proporzionale

⁵⁷² Nella storiografia femminista, la collocazione del gruppo DEMAU all'interno o all'esterno del femminismo è ancora discussa. Spagnoletti (1971) lo indica come primo gruppo femminista. Successivamente ha preso forza l'indirizzo proto-neofemminista. Cfr. Libreria Delle Donne Di Milano, *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988, p. 25; per un approfondimento su questo dibattito v: B. Bertoncin, *Alle origini del femminismo*, «Sofia», 5, luglio-dicembre 1998, pp. 64-70.

al grado di coscienza della propria subordinazione». ⁵⁷³

La loro produzione è intrisa di un'ambiguità essenziale: mentre si distacca in parte da schemi, e mentalità della generazione precedente, manifesta altresì la volontà di autoaffermazione ancora costretta entro una cornice culturale patriarcale. Un'ambivalenza di fondo che la rende velatamente partecipe della gestazione *feminist*, pur chiarendone la particolarità di contenuti e forme.

Più che assoggettarle a un'etichetta dai contorni nebulosi, riconoscere un'anima *proto-feminist* alle opere di neoavanguardia vuole suggerire allora una nuova ipotesi interpretativa, vantaggio per ulteriori indagini.

Stagliandosi su un orizzonte critico in rapido divenire, la rilettura qui proposta non può essere, per più ragioni, definitiva né esaustiva. Ad ogni modo, la posizione significativa quanto singolare occupata dall'Italia nella storia dell'arte femminista spezza in qualche maniera la linearità 'americanocentrica' della genealogia *feminist*, impone di ponderare nessi e consequenzialità e apre a un più articolato dibattito sulle molteplici radici estetiche del movimento internazionale degli anni Settanta. E sono proprio le idiosincrasie e le ambiguità del caso italiano che arricchiscono il quadro storiografico e rendono conto della natura liquida dei «femminismi» ⁵⁷⁴ e della *feminist art*.

⁵⁷³ S. Lodi, *Bios e Logos*, in «Tema celeste», 45, 1994, p. 50.

⁵⁷⁴ E. Guerra, *Femminismo/femminismi: appunti per una storia da scrivere*, in *Anni Settanta*, «Genesis. Rivista della società Italiana delle Storiche», III/1, 2004, pp. 87-111.

APPARATI

INTERVISTE

INTERVISTA A SIMONA WELLER

Calcata, 1/02/2013

Nel romanzo ispirato alla sua vita, *Memorie di una pittrice perbene*, afferma che la donna artista «supera il senso di sfiducia primordiale di cui è vittima, solo a seguito di molte e faticose prove di legittimazione». In questo senso, l'appoggio di diverse figure da subito convinte del suo talento, ha favorito non poco il suo percorso. Pensa di essere stata fortunata?

Sono stata fortunata per essere stata una figlia dell'amore a differenza di mio fratello "nato per sbaglio". Il fatto di essere stata desiderata dai miei genitori è stato sicuramente importante sia per la mia autostima, che per la mia sicurezza di base. Conservo un libro di favole regalatomi il giorno in cui compivo quattro anni, con questa dedica: "A Simonetta perché sa già leggere". Quando avevo imparato, a tre anni? Quello che ho imparato altrettanto presto è che la fortuna cambia come il tempo. Alla morte di mio padre, avevo appena compiuto otto anni, la mia vita da privilegiata si trasformò in un film dell'orrore. Ero diventata un'orfana e come tale venni psicologicamente sevizata, cominciando dall'abbandono in un orrendo orfanotrofio. Eppure sono riuscita a mantenere dentro di me la certezza in un luminoso futuro di artista che mi avrebbe riscattato e consolato. Quel romanzo attinge solo in parte alla mia vera vita. Ci sarebbe infatti molto di più e anche di più doloroso da raccontare. In quel libro ho cercato di far decantare l'eccesso di male vissuto. Penso però che, andando avanti negli anni, avrò il coraggio di essere spietata e di ripercorrere senza stupide paure le tappe più salienti della mia vita. Per concludere: ho capito di essere considerata più donna che artista, diversi anni dopo essere entrata in quel mondo maschile, competitivo, volgare, del sistema dell'arte. Le artiste che amavo e stimavo Titina Maselli o Giosetta Fioroni, Carla Accardi o Marilù, avevano avuto la fortuna di fiorire nella serra giusta. All'inizio io mi ero cullata nei premi Unesco, nei viaggi avventurosi che avevo fatto, nell'orgoglio di essere stata capace di

affrontare da giovanissima una vita che avevo sempre desiderato. Il risveglio fu tanto più brutale e corrisponde al dolore che avevo provato per la morte di mio padre. L'arrivo della tempesta fu una sorta di passaggio innaturale proprio perché avevo vissuto la bellezza della quiete prima. La sua domanda prevede una risposta affermativa, invece io ribadisco che essere molto determinati in ciò che si desidera e non arrendersi davanti alle difficoltà, è la vera fortuna, ovvero quella che ci si costruisce da soli.

La sua prima produzione è incentrata sull'analisi dei cicli biologici, con un fare che alterna fantasia a piglio scientifico...

Qui ci vuole il colpo di scena: prima di firmare come Simona Weller, per alcuni anni ho firmato con la V semplice e ancora prima solo come Simona. Firmando Simona ho viaggiato in Medio ed Estremo oriente, ho vissuto in Spagna dipingendo paesaggi esotici, e il folklore di gente che non apparteneva alla mia cultura. Questo è stato il mio vero primo periodo che pochi conoscono. Ricordo che tutto ciò che mi piaceva, che mi emozionava, doveva essere fermato sulla tela. Provavo una curiosa avidità nel guardarmi intorno era come se riuscire a impadronirmi della realtà mi mettesse al riparo dalle mie assenze, dai miei vuoti, da quel persecutorio senso di abbandono... Quindi, quando vivevo in campagna, tra cuccioli di animali e figli bambini, scoprii un altro modo di dipingere, mi resi conto che la mia pittura stava facendo un salto di qualità. Anche se ero rimasta fuori da tutte le discussioni tra astratti, figurativi e artisti pop.

Agli inizi del decennio Settanta le sue opere risentono fortemente del tentativo di recuperare e riscrivere un'infanzia puntellata di «buchi neri», ovvero di circostanze rimaste irrisolte. Un passato tornato presente anche attraverso i suoi figli che proprio in quegli anni imparavano a leggere e scrivere. Esiste un *fil rouge* tra la memoria della sua infanzia e quella della sua quotidianità di madre?

E' vero che negli anni Settanta i quaderni dei miei figli mi rivelarono un materiale poetico molto emozionante. Raccontare la loro vita scolastica me li faceva sentire più vicini. Anche perché non avevo saputo né difendermi né difenderli: durante la separazione dal loro padre, me li avevano tolti, affidandoli ai nonni paterni. Quindi

anche la scoperta del mondo infantile mi arrivava da un trauma. Ormai però avevo acquistato la mia identità e consapevolezza tanto che cominciai a firmare Weller con la W. Inoltre sempre in quel periodo iniziai a insegnare discipline pittoriche al liceo artistico. Dall'analisi della scrittura infantile, approdai a quella pittura-scrittura che ancora oggi esploro. Le mie nevrosi si placarono nella ripetizione costante di alcune parole magiche che divennero la mia cifra, la mia identità. Quelle parole erano e sono: mare, erba, alba, qualche volta grano e qualche volta sole. Riguardo alla memoria della mia infanzia paragonata alla mia esperienza di madre non mi sembra ci sia, almeno io non ho mai trovato un rapporto di continuità. Ho vissuto tutta l'infanzia con quel senso di precarietà e di paura tipico dei tempi di guerra. Nei quaderni dei miei figli trovavo gioia, fantasia, allegria, anche perché i pennarelli con i loro colori vivaci, li aiutavano. Invece i miei disegni infantili a matita nera o colorata, erano stentati e malinconici. Ricordo che provavo una frustrazione così intensa fra ciò che avrei voluto fare e il risultato che non vedevo l'ora di crescere per disegnare bene. Per "bene" intendevo in modo maturo. A proposito di "memoria" mi viene in mente che tra la fine del Settanta e gli anni Ottanta lavorai su quadri celebri isolandone i particolari e reinventandoli quasi fossero frammenti di scrittura. Un ciclo di questi dedicato a Seurat aveva per titolo Nella memoria sono le radici dell'ansia. Il significato mi sembra molto chiaro.

Più volte ha additato i critici come osservatori superficiali «preoccupati solo di giudicare la donna come inferiore alle possibilità che (non) le erano state offerte dalla storia». Si è sentita più sminuita o attaccata?

E' vero che i critici sono una nota dolente per tutti gli artisti però bisogna distinguere. Ci sono quelli snob e maschilisti che non si occupano di te solo perché ti sei occupata delle altre donne. O peggio perché non sei riconosciuta dal mercato internazionale. Per cui si vantano di apprezzare Louise Nevelson o Marina Abramović e queste scelte dovrebbero metterli al riparo dall'accusa di misoginia. Al tempo stesso esistono alcune donne critiche o intelligenti e generose che hanno scritto in modo molto acuto sul mio lavoro. La prima brava è stata Marisa Volpi, poi Federica di Castro, Mirella Bentivoglio e Palma Bucarelli, la nota direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma, che per studiare meglio la mia pittura si fermò qualche giorno a Calcata. Per

gli uomini escludendo i mariti (Vivaldi, Barbagallo) solo negli ultimi dieci anni ho avuto alcune presentazioni che mi sono molto piaciute: da Paolo Portoghesi a Fabio Benzi, da Claudio Strinati a Guglielmo Gigliotti. Tra gli osservatori superficiali metterei al primo posto Argan che ha infarcito il suo testo di Storia dell'Arte per i licei di colpevoli e incomprensibili dimenticanze. Non faccio l'elenco per eccesso di indignazione. Riguardo al termine sminuire o attaccare la vera disonestà di certi personaggi consiste nell'ignorare. Sentirsi ingiustamente invisibile è una delle esperienze più dolorose che si possano provare. In questo atteggiamento c'è una sorta di vigliaccheria perché parlare di una donna artista, scrivere un saggio su di lei, non dà lo stesso prestigio che darebbe quello di un "maestro del colore" acclarato.

Nonostante la partecipazione a diverse mostre collettive di Poesia Visiva, il suo resta un percorso solitario, la cui ricerca si iscrive nell'ambito dell'informale lirico. Pensa che la dimensione del gruppo possa offrire più vantaggi alle artiste?

Riguardo al gruppo è pur vero che Accardi ha ottenuto un riconoscimento storico dal gruppo Forma 1, ma già la Fioroni nell'ambito della scuola di Piazza del Popolo viene menzionata a denti stretti. La Maselli è stata isolata quanto me, pur avendo avuto mostre in musei all'estero che io ancora mi sogno. Sostengo che il gruppo aiuti i deboli e indebolisca i forti. Per tale ragione può essere pericoloso. Forse è preferibile lottare per la propria identità anche difendendo il coraggio della solitudine.

Ad oggi ritiene che il legame con Vivaldi abbia favorito la sua carriera o alimentato i pregiudizi tipici della 'compagna di'?

Devo dire che molti amici e colleghi sostenevano che Vivaldi mi fosse stato meno utile di quanto la gente pensasse. Però solo io conosco il grande scambio intellettuale che abbiamo avuto. Un giorno lui mi disse sornione: «Diciamo che ancora una volta non ho sbagliato pittore!» e questo fu per me un riconoscimento più importante di un premio. Nonostante la malignità del mondo dell'arte io non mi sono mai sentita solo 'compagna di Vivaldi', ma un'artista a cui lui aveva dato un credito che io facevo del tutto per non deludere. Anche perché lui era un grande critico, in grado di valutare e sostenere di volta in volta i progressi che mi vedeva fare.

Nel 1971, entra nel gruppo Rivolta Femminile, su invito di Carla Accardi e poi fonda il collettivo Controstampa. Come ricorda la sua esperienza nel movimento femminista?

Non mi invitò Carla Accardi, ma seguii il consiglio di Cesare Vivaldi che sapeva che Carla aveva fatto parte del collettivo. Quando sono entrata io, Lonzi si era trasferita a Milano e aveva lasciato le redini alla sorella Marta, di professione architetto. Era già stato pubblicato il Manifesto e alcuni titoli scottanti dei libretti verdi come Sputiamo su Hegel. Io entrai con due amiche Elisabetta Gut e Lisa Montessori. Trovammo donne di tutte le professioni ma Carla Accardi si era già ritirata dicendo che Lonzi cercava di mettere in crisi la fiducia delle artiste nella propria creatività. Sia dai suoi scritti che dai suoi comportamenti, Lonzi mi è sempre sembrata una presenza deleteria nel femminismo. Il movimento femminista era importante come presa di coscienza di sé, coraggio di fare, studiare, reagire alla passività di un ruolo imposto. Non certo come lotta contro l'uomo.

Riguardo al collettivo Controstampa nacque su iniziativa di Elena Gianini Belotti, all'epoca molto famosa per aver scritto un best seller intitolato Dalla parte delle bambine. A quel collettivo aderirono giovani donne, tra i trenta e quarant'anni, che rappresentavano varie professioni: Magistrate, docenti universitarie, sociologhe, scrittrici, giornaliste, pittrici. Ricordo alcuni nomi: Laura Remiddi, Elena Marinucci (futura senatrice), Patrizia Carrano, Elena Doni, Lisa Montessori e naturalmente Elena Gianini Belotti. Ci incontravamo a casa di Elena Cichi, una giornalista di «Amica», in via Donizzatti a Roma. A volte a fine serata ci spostavamo fino al collettivo di via Pompeo Magno per ascoltare cosa dicevano le femministe più radicali. E' stato un periodo esaltante anche perché per la prima volta sentivamo di partecipare alla Storia.

Negli anni Sessanta diverse critiche raggiungono posizioni di rilievo nel campo dell'arte. Si mostravano solidali con le artiste?

Vediamo: Palma Bucarelli, Marisa Volpi, Lorenza Trucchi già esistevano come critiche d'arte, ma mentre si conosceva la militanza femminista dell'americana Lucy Lippard, loro erano solidali con le donne del loro tipo. Nel senso per esempio che tutte hanno scritto di me e dichiarato la propria stima, ma non si sono mai esposte con

saggi e mostre collettive solo di donne artiste. Più tardi invece sia Federica di Castro, Marisa Vescovo, Mirella Bentivoglio, organizzarono mostre importanti e la Bentivoglio riuscì a ottenere i Magazzini del Sale per farci esporre alla Biennale di Venezia. (affidando l'allestimento all'architetto Nanda Vigo).

La "brava" Lea Vergine, invece, raccolse i frutti del nostro lavoro e realizzò L'altra metà dell'avanguardia, ma evitò accuratamente di inserire nella sua mostra storica le artiste contemporanee. Penso che il risultato di quel lavoro sia oggi riscuotibile in persone come mia figlia, gallerista che propone con successo artiste di tutto il mondo.

Perché la prima ricognizione storica sull'arte delle donne è stata condotta da un'artista e non, come ci si aspetterebbe, da una critica?

Ho voluto scrivere un libro denuncia-indagine sul contributo che le donne artiste avevano dato e continuavano a dare all'arte del Novecento. Ho fatto anche una scelta critica quando ho evitato di inserire nomi sviliti dai media come Novella Parigini o Anna Salvatore. Credo che il primo libro del genere lo abbia pensato un'artista perché satura di indignazione, stanca di combattere pregiudizi e indifferenza e poi perché, a differenza delle critiche d'arte, non avrebbe avuto nulla da perdere.

Il complesso di Michelangelo si inserisce in un filone di studi che, sin dal 1959, analizza la condizione della donna sotto diversi aspetti. Prima della militanza nei gruppi femministi era venuta a conoscenza delle inchieste condotte dall'UDI e da Gabriella Parca? Aveva letto Betty Friedan e Simone de Beauvoir?

Il Secondo sesso di Simone de Beauvoir uscì, mi sembra, nel 1949 per diventare la mia Bibbia quando ero adolescente. Inoltre Memorie di una ragazza perbene sempre della de Beauvoir mi fece compagnia durante il mio primo grande viaggio in Oriente. A Betty Friedan, a La politica del sesso, nonché a L'eunuco femmina di Germaine Greer, arrivai più tardi in pieni anni Settanta, quando insieme a Paura di Volare di Erica Jong si leggeva Porci con le Ali della Lidia Ravera e Lombardo Radice. Io ho collaborato a lungo con Noi Donne e l'UDI era un grande promotore di questo giornale. Il movimento femminista però non era favorevole all'UDI che veniva omologato al PCI e le femministe, che non volevano essere inglobate in un partito

politico, qualunque esso fosse (Radicali compresi), rifiutavano la cosiddetta «doppia militanza». Ho conosciuto l'UDI sempre negli anni Settanta, anche perché fino al 1965 ho vissuto all'estero.

Negli Stati Uniti, molte artiste si fanno portavoce delle battaglie femministe sin dagli anni Sessanta. Perché non si è instaurato un rapporto dialettico con l'Italia?

Ricordo WAR (Women Artist in Revolution) finanziato da ricche signore americane che riuscirono a fondare anche un museo di donne artiste a Washington. Tutte cose inconcepibili in Italia in cui è già tanto se si riesce a vendere a collezionisti privati e illuminati. Ma certo non si può contare sulla protezione di uno Stato capace di scalare dalle tasse gli acquisti fatti nel campo dell'arte. Quindi il problema è soprattutto economico, ricordiamo che gli anni Settanta, il boom economico era già finito e ci avviavamo agli anni di piombo. Per non parlare del sospetto con cui venivano viste le femministe, tanto che le mie colleghe in Germania erano schedate e considerate alla stregua dei terroristi.

INTERVISTA A MIRELLA BENTIVOGLIO

Roma, 16/02/2013

Guardando alla sua vita privata, quali sono stati i passaggi e i personaggi chiave della sua maturazione artistica?

Fin da ragazza dipingevo e scrivevo poesie... la guerra mi ha dato una grande lezione di vita perché durante la guerra viene fuori il peggio ma anche il meglio dell'umanità. Nella prima raccolta di poesie pubblicata da Scheiwiller nel 1943 esprimo proprio il rifiuto per la suddivisione dei codici, il dolore di dover scegliere... non volevo rinunciare ad una delle mie passioni, ma dovevo scegliere se non volevo restare una dilettante... Poi nel 1949 mi sono sposata, ho continuato a scrivere senza rinunciare alla possibilità di poter fondere questi due codici. Un giorno mio marito tornò a casa e mi sventolò il Corriere della Sera dicendo: «Ecco! Quello che tu cerchi c'è: è la Poesia Concreta brasiliana!»... La Poesia Concreta non fa uso delle immagini: trasforma le parole in immagini!... Per me è stato come trovare un pozzo di petrolio. Ho realizzato i miei primi lavori in due o tre giorni. Ho lavorato intensamente in questa direzione a partire dal 1964, poi ho sviluppato altre ricerche di tipo oggettuale.

Quali difficoltà ha incontrato nel conciliare la vita privata con quella pubblica?

Il mio matrimonio è stato complesso, ma basato su un amore profondo e molto intenso. Mio marito era un professore di diritto internazionale, poi di diritto aeronautico e infine fu tra i pochi giuristi che si occupassero di diritto cosmico.

Un uomo dall'apertura mentale enorme, due anni più giovane di me e... figlio dell'unico nemico che aveva mio padre. Si è laureato in Diritto con una tesi sulla «debellatio», parola latina che significa «fine della guerra»... io credo molto alle coincidenze e la scelta di quell'argomento mi era sembrata un auspicio di pacificazione anche sull'antagonismo tra i sessi.

Il mio matrimonio ha funzionato benissimo, anche se lui non aveva un carattere facile, si portava dietro un po' di complessi e desiderava un figlio maschio che non è mai arrivato! È stato un dolore enorme quando è morto nel 1980 per un attacco di cuore... una volta mi aveva chiesto «perché mi hai sposato?» e io «Per il tuo cognome! E tu perché mi hai sposato?» e lui «Perché trovi i quadrifogli»... io l'ho trovata una risposta meravigliosa perché egli aveva capito tutto di me e dell'importanza di cogliere le coincidenze. Sono stata legata profondamente a lui e penso di dovergli moltissimo.

Mi ha molto aiutato nella diffusione del mio lavoro a livello internazionale e nel darmi la possibilità di stringere nuove relazioni professionali perché, in veste di delegato speciale presso le Nazioni Unite, viaggiava molto. Sul piano poetico, poi, sono stata stimolata molto dalla maternità. Non è affatto vero che la maternità impedisca lo sviluppo di un'artista, anzi l'alimenta, dà esempi della verginità della conoscenza che è propria dei bambini.

La doppia natura di critico e artista caratterizza il tuo percorso sin dagli anni Settanta. Secondo te, perché i primi passi verso la storicizzazione dell'arte delle donne sono stati compiuti dalle artiste, anziché dalle critiche?

Sai che non ci avevo mai pensato? Probabilmente perché le critiche nel nostro settore si sono affermate solo successivamente... penso ad esempio a Rossana Bossaglia, Lea Vergine, ad altre che, pur essendo interessate alle operatrici della Poesia Visiva finivano per guardarci come degli esseri un pochino strambi... Per la verità, erano tutte integratissime nel sistema e promuovevano soprattutto i codici tradizionali: pittura e scultura... Io stessa non mi sono posta criticamente verso questo aspetto. La mia doppia attività di artista e critico non mi ha portato ad analizzare nel dettaglio il problema. L'ho fatto e basta, non mi sono posta domande simili che ora trovo molto interessanti...

Senza contare che il mio rapporto di critico con il mio lavoro è piuttosto tardivo... io lavoro d'impulso e guardo solo molto tempo dopo criticamente ciò che ho elaborato. Piuttosto, sono interessata a quello che pensano gli altri di fronte alle mie opere: spesso mi presentavo alle mie mostre senza dichiarare la mia identità, per sentire i commenti del pubblico...

Ha subito pregiudizi da parte della critica o dei suoi colleghi?

Si. Più dai colleghi, che dai critici. Tuttavia con alcuni colleghi ho maturato un rapporto costruttivo e di rispetto reciproco. Con quelli legati ai partiti politici il confronto è stato più complicato perché mi vedevano come una sovversiva. Dai poeti visivi ho subito diverse discriminazioni. In occasione di una mostra su Leonardo da Vinci esposero la mia opera nel gabinetto. Ma l'episodio più divertente è stato in occasione del Premio Gallarate dedicato alla Poesia Visiva. Erano i primi anni Ottanta e pur essendo io attiva da un quindicennio, mi è stato chiesto di partecipare nella sezione dedicata agli esordienti. Inviai una lettera di protesta a Caramel, curatore della selezione, in cui esponevo la mia lunga attività pregressa: ma non ebbi alcuna risposta. Decisi di partecipare alla mostra con un'opera intitolata Parole e Immagini, costituita da un pannello che mostrava, stampata su tela, la lettera da me inviata e il mio curriculum. Era un modo per difendermi e mi fece una pubblicità enorme: tutti così conobbero il mio percorso operativo e quel pannello fu comprato da un gallerista di Gallarate che è diventato il mio principale collezionista.

La predilezione per la scrittura pare evidenziare l'esigenza di auto-analisi e al tempo stesso di autolegittimazione.

Assolutamente. Ho sempre usato con una certa abilità il linguaggio... credo che la donna abbia un rapporto caldo, senza sensi di colpa con il linguaggio, perché è sempre a contatto con la materia, tiene generalmente un diario personale, e trasmette il linguaggio ai figli. Invece l'uomo ha diversi sensi di colpa nei confronti della scrittura, perché sa che si tratta di un mezzo di comunicazione che gli dà potere. L'uso del linguaggio è stato per me una liberazione psichica... insomma le donne, soprattutto all'epoca, avevano forti complessi d'inferiorità, erano escluse dalla cultura attiva e questo pesava sulla vita quotidiana come nella vita di coppia. Anche i casi d'isterismo e depressione spesso derivavano dal ruolo domestico accettato ma sopportato come una condanna.

Ha fatto parte di qualche gruppo femminista? Conosceva Carla Lonzi?

Non ho mai fatto parte del femminismo militante, di nessun movimento e di nessun

partito. Non ho conosciuto personalmente Carla Lonzi, ma ho stimato lei come altre femministe, anche se mi sembravano inclini più all'emancipazione che alla liberazione. In altre parole, tendevano a mascolinizzarsi.

Perché sono mancate forme di cameratismo tra le artiste negli anni Sessanta?

La preferenza a emergere in gruppi maschili derivava dalla consapevolezza che chi teneva le fila del potere erano gli uomini. Per quel che riguarda la mia esperienza, negli anni Sessanta ho conosciuto superficialmente Lucia Marcucci mentre con Ketty La Rocca ho avuto un legame molto profondo.

La situazione in America era ben diversa, mentre in Italia la donna degli anni Sessanta non era ancora matura, mancava consapevolezza. Non c'era nelle artiste una volontà polemica.

L'idea di organizzare delle collettive di sole donne mi è venuta in seguito ad una mostra del 1969, dove le artiste note erano solo il 2%. Mi pareva impossibile, ero convinta che fossero molte di più e devo dire che, più che essere scartate, in realtà erano incapaci di autopromuoversi. E d'altra parte i galleristi non compravano le opere delle donne perché temevano che dopo il matrimonio le autrici avrebbero smesso la loro carriera... ossia, i galleristi pensavano che investire nelle donne fosse un cattivo affare.

Ho cominciato il lavoro di critico per caso, ed è andato bene perché l'ho fatto con libertà di spirito, senza fini personali. L'arte è stata una pratica d'analisi, uno strumento per conoscere me stessa, e i miei complessi. Le donne hanno fatto molto per me quindi era giusto che io facessi molto per le donne.

A tuo parere, esiste una specificità nell'arte delle donne?

Ci sono stati dei riconoscimenti da parte dei critici o almeno da parte mia di caratteri costanti nell'arte delle donne. Ad esempio nell'operatività tra linguaggio e immagine si può ricavare, con un pochino di acume, un contributo «diverso» della donna; mentre in tutta l'arte del passato io non trovo alcun contributo femminile riconoscibile.

La psiche femminile è diversa perché la donna è legata ai cicli naturali e perciò darà sempre un contributo diverso dall'uomo. Ma con il passare del tempo e il

*consolidamento di una condizione di pari opportunità per gli uomini e per le donne,
non occorrerà più parlare di arte delle donne e «ghettizzarla».*

INTERVISTA A LUCIA MARCUCCI

Firenze, 2/12/2012

Ha ricondotto più volte l'origine della sua ricerca ad un'educazione di tipo "sentimentale". Chi l'ha sostenuta e chi invece l'ha ostacolata nel corso della sua carriera?

Mia nonna paterna mi ha sostenuto più di ogni altro: discendeva da una famiglia appartenente all'antica dinastia prussiana, era un'aristocratica ed è riuscita a plasmarmi. Mio padre, biologo e appassionato di fotografia, non approvava in pieno la mia ricerca artistica perché era un avanguardista di altro genere. Mio padre aveva attraversato l'avanguardia di tipo rivoluzionario, perciò criticava me e i miei amici comunisti, anche se mi stimava.

Mia madre mi appoggiava, ma non so fino a che punto capisse la mia poetica.

Al contrario, l'unico che mi abbia ostacolato è stato il mio ex-marito, Enrico Sirello. Pensi che lui disponeva di uno studio a casa, mentre io ero costretta ad arrangiarmi in cucina. Dopo dieci anni, l'ho lasciato, ho preso mio figlio e sono tornata dalla mia famiglia.

Quali difficoltà ha trovato nel conciliare la vita pubblica con quella privata?

Dopo la separazione, ho concluso che il matrimonio non fosse assolutamente fatto per me: io dovevo essere libera e indomita. Per fortuna, la mia famiglia aveva una mentalità molto aperta, e al mio ritorno, ha avvolto mio figlio con affetto e disponibilità. Da quel momento ho avuto molto più tempo libero, che impegnavo insegnando in un liceo e dedicandomi all'arte. Ho avuto sempre un carattere forte, mai preda di debolezze. Certo, ho anch'io alti e bassi e le mie malinconie, ma non mi sono mai sentita inferiore a nessuno. Eppure nel contesto lavorativo avverto ancora oggi delle discriminazioni: a parità di successo, la donna è sempre inferiore agli

uomini. Ho subito le invidie degli altri, le loro sopraffazioni e ho dovuto affrontare battaglie dure, quasi di sopravvivenza, ma non mi sono mai abbattuta e ho continuato per la mia strada.

Ha descritto la sua esperienza nel Gruppo 70 come un momento caratterizzato «da dibattiti, gelosie, conflitti, avventure, nuovi accolti, graditi e non graditi, battaglie, bisticci». Come era organizzato il gruppo?

Non c'era un leader; o quanto meno, a mio avviso eravamo tutti sullo stesso piano. Io non ho mai sofferto di particolari gelosie, ho sempre combattuto per affermare la mia espressività. Ho litigato molte volte con Miccini e con Ori sui temi dei nostri lavori, sull'organizzazione delle mostre; ma non mi sono mai sentita inferiore a loro. Inoltre i primi manifesti che ho composto nel 1964 sono stati editi un anno dopo sulla rivista «La Battana». Certamente qualcuno avrà sofferto del mio precoce successo, ma nessuno me lo ha mai detto apertamente.

La conoscenza con Ketty La Rocca avviene tramite Miccini nel 1966. C'era complicità tra di voi all'interno del gruppo?

Sì abbastanza. Non in senso femminista da donne contro gli uomini. Non c'era un rapporto privilegiato rispetto a quello con gli altri. Senza contare che l'esperienza di La Rocca nel gruppo è durata poco. Non condivideva il nostro spirito di gruppo e ha cominciato a fare altre cose.

A quali artiste si sentiva più vicina?

Oltre a Ketty La Rocca, a Anna Oberto. Mi sentivo distante da artiste come Accardi e Fioroni. Quest'ultima apparteneva ad un gruppo diverso, la cui arte era parte di un processo di mercificazione. Il nostro gruppo non puntava al mercato: la nostra è rimasta un'arte d'élite, il cui valore era politico prima che estetico.

Lei attribuisce all'arte un profondo valore sociale, considerandola strumento di risveglio delle coscienze vittime dell'ideologia del capitalismo. Pensa che la critica di quegli anni l'abbia capito fino in fondo?

Absolutamente no. I critici hanno mantenuto un atteggiamento sospettoso verso

un'arte che consideravano pericolosa. In un certo senso l'hanno proprio rifiutata. Anche la critica marxista esaltava Guttuso. L'ambivalenza tra letteratura e arti visive era sospetta anche per la sinistra. Furio Colombo, il Gruppo 63, Dorfles non l'hanno capita fino in fondo, l'hanno sminuita. Troppo popolare e al tempo stesso contaminante. La loro critica doveva rispondere a canoni accademici ormai anacronistici per noi artisti. Neanche Dorfles, che pure mi stimava e che ha scritto tanto su di me, ha capito fino in fondo questa guerriglia totale. Più volte hanno tentato di sminuirmi attraverso l'ironia. Solo Bonito Oliva, che inizialmente frequentava il nostro gruppo e ha realizzato alcune poesie visive, ha avuto un approccio diverso, ma fino agli anni Settanta-Ottanta, nessuno ci ha considerati, nonostante il nostro attivismo.

Le sue poesie visive evidenziano come la donna, ridotta a prodotto pubblicitario domestico e sessuato, viva in una condizione di totale asservimento alle dinamiche del sistema capitalistico. Negli stessi anni una denuncia analoga si fa largo nelle inchieste di Gabriella Parca e nelle opere di Betty Friedan e di Simone de Beauvoir. Era a conoscenza di questi studi?

Conoscevo Simone de Beauvoir come protagonista del dibattito femminista ma non le davo molta importanza. Ero interessata allo sfruttamento dell'immagine della donna e all'epoca ancora si combatteva per contrastare il sistema. Successivamente ho smesso di fare opere politiche perché la politica trasmette per prima messaggi sessisti. Oggi manca proprio una volontà di rivalsa collettiva.

Nell'opera *I sultani* del 1967, è riportato il titolo dell'omonima inchiesta di Gabriella Parca, pubblicata un anno prima. Conosceva questo studio?

Sì, ho sentito parlare di quella inchiesta. Può darsi che vi sia legata.

Ha fatto parte di gruppi femministi?

No, né ho mai conosciuto Carla Lonzi. Ho partecipato a un convegno internazionale sulle donne solo nel 1988 dove ho scritto dell'androginia. Prima di allora non ho avuto contatti con il femminismo.

La mia battaglia l'ho combattuta sul piano visivo. La mia rivoluzione è stata: lasciare

mio marito, prendere mio figlio e tornare a casa. Tutta la mia vita è stata improntata sulla libertà di pensare e di agire. Senza bisogno di rivendicazioni femministe. Il nostro destino ce lo facciamo da noi. Le mie opere sono state molto più rivoluzionarie di chi si proclamava nei fatti femminista.

INTERVISTA A ELISABETTA GUT

Roma, 6/06/2014

Lei è nata da una famiglia di ascendenza italiana e svizzero-tedesca...

Sì, la famiglia di mio padre è svizzera-tedesca, mentre quella di mia madre è italiana, per cui il mio sangue, la mia formazione e la mia poetica sono il prodotto di un mix di culture europee; tanto che la critica stenta a collocarmi in un quadro preciso. La nostra era una famiglia numerosa. Ho sei sorelle e un fratello. In realtà siamo cresciuti lontani gli uni dagli altri, trasferiti in diversi collegi o mandati in affidamento in Svizzera durante la guerra.

La sua infanzia è stata segnata prima dalla retorica del regime fascista poi dall'esperienza traumatica della Seconda guerra mondiale. Quale ricordi serba di quegli anni?

Io sono nata a Roma, mia nonna paterna era ebrea e mio zio, un ingegnere diventato partigiano, è stato a lungo nascosto in casa nostra perché era ricercato dai tedeschi. Per salvare la nostra famiglia dalle persecuzioni, mio padre mise al cancello del villino una bandiera svizzera. In seguito, l'organizzazione svizzera Pro Elvetia dispose che i bambini svizzeri residenti in Italia tornassero nel proprio paese: siamo partiti con i cartellini al collo simili a quelli dei deportati... Una volta arrivati, ci hanno divisi, affidandoci in collegi o famiglie estranee. Io sono stata trasferita in un collegio e poi in una famiglia a Zurigo, poi a Lugano, dove sono stata ben accolta. Una delle mie sorelle, a cui ero particolarmente affezionata era stata ospitata in una casa poco distante e impiegata come domestica. Quando avevo quindici anni, la domenica era solita venirmi a prendere in collegio per andare in treno a Zurigo a visitare delle mostre di Paul Klee, Alberto Giacometti etc. Così fin da piccola ho maturato una forte

predisposizione per l'arte.

C'erano artisti in casa sua?

La sorella di mia nonna era una pittrice parigina bravissima, quanto sconosciuta e io conservo ancora i suoi meravigliosi disegni dei primi dell'Ottocento.

Ha spesso raccontato del ruolo giocato nella sua formazione da una sua zia...

Si era una donna colta, molto sensibile e nutriva un affetto profondo nei miei confronti.

Da bambina trascorrevo tante ore a studiare nella sua stanza, dove vi era una libreria ricolma di volumi pregiati, dai tascabili dell'Ottocento ai messali ancora più antichi, che chiese di restaurarli. Non sapevo se fossi in grado, ero un po' perplessa ma riuscii a restaurarli. Nel dopoguerra la colla era introvabile e adoperai della farina riscaldata in acqua a fuoco lento. Solo così potevo restaurare le copertine dei libri. È questo lavoro che nasce il mio libro ingabbiato.

Dopo la formazione al liceo artistico, ha proseguito gli studi? Da quali artisti era influenzata nei primi anni della sua attività?

Finita la guerra sono tornata a Roma dove ho frequentato l'istituto d'arte gestito dalle Suore Orsoline sull'Appia Antica. Era un ambiente molto stimolante. Ho avuto insegnanti eccezionali come Carla Lonzi, per la storia dell'arte, e Bruno Zevi per l'architettura. Ma anche le suore erano particolarmente votate all'arte. Ricordo una superiora, madre Anna, che aveva deciso di intraprendere il nubilato solo in tarda età. Una donna coltissima che ci parlava di Manet, Monet, Picasso e altri pittori moderni...

Successivamente ho frequentato l'accademia libera del nudo. Talvolta vi insegnava Toti Scialoja ed è lì che ho conosciuto vari artisti. In realtà, a quelli contemporanei preferivo i Maestri moderni, come Mondrian e i futuristi...

Ha esordito con una pittura segnica per poi orientare la sua ricerca sulla realizzazione di libri-oggetto. Come si consuma questo passaggio?

Da piccola disegnavo e dipingevo molto. Ricordo che a quattordici anni mi feci cucire

dalla sarta, sull'esempio delle opere di Burri, una giacca su misura con ritagli e timbri di sacchi di patate e all'epoca portavo i capelli rasati. Dipingevo freneticamente su ogni supporto, pensi che avevo preso a disegnare anche sulle pareti con dei gessetti. Ma poi, in seguito ad un giudizio negativo da parte di Carandente, ho orientato la mia ricerca altrove probabilmente per insicurezza che mi aveva lasciato. Resto con il rimpianto di come si sarebbe potuto sviluppare quel percorso. Di seguito ho cominciato a produrre opere tridimensionali e libri-oggetto, che nascono come sviluppo della poesia visiva, come evoluzione del linguaggio. La poesia visiva ha origine in Italia ma il libro oggetto ha una dimensione più europea e mondiale.

Quali difficoltà ha incontrato nel conciliare la carriera professionale con gli impegni della vita privata?

Ho sempre raccontato pochissimo della mia vita e ho rifiutato le interviste perché mi portavano alla mente dei periodi di grande sofferenza. C'è da parte delle artiste un atteggiamento a tenere nell'ombra il loro privato quasi come se ne provassero vergogna. Durante gli incontri con Carla Lonzi nei collettivi femministi si praticava l'autocoscienza. Ho confessato tante cose personali che sono rimaste chiuse in quella stanza! Sarebbe stato bello pubblicare quella documentazione perché emergeva la difficoltà di esprimere le tragedie personali di cui non si faceva parola all'esterno.

Mi sono sposata a ventun anni con Luigi Martello, partigiano deportato per due anni in Germania e successivamente produttore cinematografico, diversi anni più anziano di me. Abbiamo viaggiato molto insieme e visitato i maggiori musei del mondo. Su mio suggerimento lui si è occupato di girare diversi documentari d'arte: Burri, Fontana, Mafai etc. La nostra unica figlia è nata poco dopo il matrimonio e ho deciso di non averne altri perché era già troppo complicato prendermi cura di lei e continuare a lavorare. Insegnavo pittura e storia dell'arte alla Ronconi, essendo abilitata. Senza contare che all'epoca gestivo personalmente le mie mostre: mi occupavo dell'imballaggio delle opere e del trasporto anche se negli anni Sessanta era ancora pericoloso viaggiare da sola.

Sai cosa hanno le donne? per il marito o per i figli perdono l'entusiasmo artistico e smettono di curare le proprie passioni dopo il matrimonio. Io invece lavoravo senza lasciarmi condizionare da niente: la prima cosa per me è l'arte!

Qual era l'atteggiamento di suo marito rispetto alla sua professione artistica? La incoraggiava?

Sempre! Quando attraversavo una fase di stasi o di depressione mi stimolava a riprendere il lavoro. Ho sempre prodotto le mie opere in casa, la cucina era il mio studio, perché c'è l'acqua, il tavolo di marmo e tante comodità... Mio marito ha avuto sempre una grande stima nei miei confronti ed era rara negli uomini dell'epoca. Molti dei compagni di vita delle mie colleghe hanno sempre ostacolato la loro vocazione per l'arte. In genere gli uomini sono gelosi delle donne quando hanno successo perché si sentono esclusi... Nel mio caso, mio marito era l'unico vero critico e il suo giudizio era più che severo! Mi manca molto..

Che ricordo ha del sistema dell'arte degli anni Sessanta?

Non era semplice per una donna. Realizzai la mia prima mostra perché mio marito conosceva il famoso collezionista Accame a cui sottoposi i miei disegni e gouache. Fu lui a introdurmi a Felice Casorati che mi accolse con grande affetto e presentò la mia mostra d'esordio nel 1957, dove vendetti la metà delle opere esposte. Casorati scrisse per me una presentazione carica di entusiasmo in cui ammetteva di essere restio verso il lavoro artistico delle donne ma di essersi ricreduto di fronte ai miei disegni.

C'era scetticismo nei confronti delle artiste?

Sì molto. Tra i critici che mi stimavano ricordo Filiberto Menna, Enrico Crispolti etc... Dopo la bocciatura di Giovanni Carandente e capite le dinamiche del sistema dell'arte italiano ho preferito svolgere la mia attività espositiva all'estero. Quando hanno cominciato a invitarmi alle mostre internazionali ho scoperto una rete fittissima di artisti che producevano libri-oggetto. Il panorama europeo è molto più vivace di quello italiano... Da noi c'era il pregiudizio che, essendo donna e pure avvenente, era impossibile che potessi fare arte! Tra le critiche italiane, l'unica con cui riuscivo a confrontarmi era Mirella Bentivoglio, che ha aiutato molte artiste nazionali e internazionali a emergere grazie alle mostre che curava...

Com'è il suo rapporto con il mercato?

Sono sempre riuscita a vendere qualcosa. Grazie a collezionisti e privati giapponesi, americani e italiani. Tuttavia, mentre all'estero godo di una certa fama, l'Italia mi sta scoprendo solo ora.

INTERVISTA A CLOTI RICCIARDI

Roma, 6/7/2014

Come si è avvicinata all'arte?

Sono nata in tempo di guerra e per lo shock dei bombardamenti sono diventata balbuziente. Anche se ancora oggi mi capita di balbettare quando sono molto arrabbiata, sono riuscita a superare questo problema grazie all'arte che ha sempre rappresentato un momento liberatorio e terapeutico.

Ho frequentato il liceo artistico per pura combinazione, perché a casa mia era impensabile fare un percorso d'istruzione diverso quello classico o scientifico. È stato un critico locale a incoraggiarmi verso questi studi e a introdurmi precocemente al mondo artistico. Ho cominciato subito a esporre e a prendere contatti con i critici. Pensi che quando ho cominciato a frequentare l'Accademia già insegnavo Educazione Artistica alle scuole medie di Frosinone e Strangolagalli... Non vengo da una famiglia agiata e ho sempre dovuto lavorare. La mia situazione economica è migliorata con gli anni, grazie alla posizione di mio marito che è un medico.

Quali difficoltà ha incontrato nel conciliare la sua professione artistica con gli obblighi familiari?

Mi sono sposata con mio marito nel 1972 e non abbiamo avuto figli. Io non li ho voluti. Ho insegnato con molto piacere ai ragazzi e ancora oggi coordino dei gruppi. Ma ho sempre evitato la maternità sia per un rifiuto fisico sia perché non mi sentivo portata.

Come ricorda i primi anni della sua attività e l'incontro con gli artisti della Scuola di Piazza del Popolo?

Avevo uno studio in via della Stelletta, affittato a un prezzo modestissimo perché il

proprietario aveva la passione per l'arte e incoraggiava i giovani artisti.

D'altra parte casa mia non era abbastanza spaziosa perché potessi lavorarvi. Visti i miei frenetici ritmi scolastici non riuscivo a frequentare assiduamente il bar Rosati a Piazza del Popolo, punto di riferimento per gli artisti dell'epoca. Spesso ci ritrovavamo lì discutevamo, litigavamo, chiacchieravamo e poi tornavo a casa perché la mattina dopo dovevo svegliarmi all'alba per andare a lavorare...

In *Fiato d'Artista* di Paola Pitagora racconta la sua esperienza di vita all'interno della scuola romana, ponendo l'accento sulle discriminazioni di genere e le logiche sessiste che l'animavano. Cosa comportava essere un'artista all'epoca?

C'erano molte discriminazioni. All'epoca esistevano solo gli uomini. Le donne come artiste erano considerate una rarità, c'erano sempre state, ma venivano del tutto ignorate. Io non mi sentivo inferiore a nessuno. E neppure loro mi consideravano inferiore, piuttosto un po' fuori gioco, un po' fuori tema, un po' fuori luogo...

Non era realmente competitiva per loro?

Non so spiegarti. Ma era una situazione estremamente liquida. Per cui c'era da una parte il rispetto perché riconoscevano in me un'artista, ma non sopportavano minimamente di essere messi sul mio stesso piano. L'idea di competere con una femmina li insultava, poiché si sentivano superiori. Il pensiero di confrontarti con loro in merito al tuo lavoro era oltraggioso

Devo dire che io ho cominciato molto presto per cui c'era chi acquistava i miei lavori. Ma in realtà sono stata sempre contraria alla mercificazione dell'arte: non ci può fare i soldi con l'arte. L'arte non ha a che fare con i soldi ma con la ricerca, la passione, la volontà di rompere gli schemi...

Purtroppo, c'è pochissima differenza con la situazione attuale. C'è ancora una discriminazione che fa rabbrivire: tutti parlano di democrazia, ma il mondo dell'arte si fonda ancora su un solido sistema clientelare. Ho cinquant'anni di lavoro alle spalle, anche piuttosto apprezzato dalla critica. Vengo coinvolta in esposizioni ed eventi, ma la mia notorietà non è paragonabile a quella che avrebbe un collega uomo con il mio stesso percorso. A differenza mia, sarebbe molto più quotato, molto più pagato. Noi donne veniamo invitate alle mostre importanti ma siamo ancora fuori dal

mercato.

Ha denunciato più volte le conseguenze che la cancellazione o la marginalizzazione delle artiste da parte della critica hanno avuto sull'immaginario simbolico al femminile. Quanto e come ha inciso nel suo caso l'essenza di una genealogia di genere?

Devo ammettere di essere stata fortunata in questa situazione di difficoltà reale, perché ho avuto dei contatti molto precoci con il femminismo... il mio avvio artistico è stato quasi tutt'uno con la militanza femminista.

Che tipo di legame aveva all'epoca con Giosetta Fioroni e Titina Maselli?

Conosco Giosetta Fioroni da una vita, ma ci siamo sempre frequentate con un certo distacco. Apparteniamo a due pianeti differenti anche a livello caratteriale. Con Titina Maselli non ho avuto un vero e proprio legame. Non è una cosa semplice per me riannodare quei fili. È passato molto tempo... Ad ogni modo, eravamo troppo poche per provare invidia l'una dell'altra. Quando ci si riuniva al bar Rosati, c'era la contentezza di trovare qualche compagna.. l'alleanza veniva spontanea: ti dava più energia, più forza, più tranquillità. Quando c'incontravamo, c'era più la felicità di trovare un'altra compagna, ci si vedeva come alleate; essendo così poche e in difficoltà l'alleanza veniva spontanea...

Ha avuto modo di stringere rapporti con le critiche dell'epoca?

Ricordo Palma Bucarelli come una donna molto signorile, ma lontana dal nostro mondo. Lorenza Trucchi l'ho conosciuta poco e c'è sempre stata una certa distanza. Anche con Carla Lonzi non ho avuto molti contatti. Diversamente, ho collaborato con Lea Vergine per diversi articoli, ma solo a partire dagli anni Settanta..

Sul piano storico, gli anni Sessanta segnano una nuova e proficua presa di coscienza da parte delle donne. Le è capitato di confrontarsi in quel periodo con le inchieste di Gabriella Parca sulla condizione femminile, la *Mistica della Femminilità* di Betty Friedan o il *Secondo Sesso* di Simone de Beauvoir?

Non me lo ricordo. Non ti so dire se ho letto Beauvoir già negli anni Sessanta o solo

dopo. Per me il femminismo e la mia storia come artista sono un tutt'uno. Io nasco un po' prima, ma il femminismo ci rientra subito, anche se in forme confuse, non così chiare, ma da subito.

Come nasce l'opera *Muro* (1966)?

Ho amato molto l'opera Muro che nasce con l'idea di uno spazio che racchiude al suo interno qualcuno. Una sorta di labirinto che poteva essere smontato e ricomposto in vari modi. Rappresenta un po' il passaggio dalla giovane svagata alla prima consapevolezza artistica.

Per descrivere il concepimento delle sue opere, ha più volte adottato lo slogan femminista di mettere al mondo il mondo. Con l'installazione *Respiro*, nel 1968 ha foderato la sala del teatro di Giancarlo Nanni di Roma con una tela, che gli spettatori potevano tirare e deformare a proprio piacimento. L'intervento attivo del pubblico poteva innescare un movimento simulante la respirazione. La struttura avvolgente quanto flessibile dello spazio architettonico potrebbe avere un legame simbolico con la placenta?

Si anche. Non ci avevo mai pensato... in quell'installazione lo spettatore si chiude in uno spazio che funge da involucro. Il respiro nasce dal movimento delle pareti che lo avvolgono...

Quella nel femminismo è stata una doppia militanza: come critica, ha collaborato con «Effe», «Differenze», «DWF», come artista è intervenuta alterando confini e logiche del sistema artistico tradizionale di quegli anni. Retrospettivamente, come considera quella stagione?

È stata una stagione meravigliosa... una rivoluzione epocale! È stata la più grande rivoluzione del Novecento. Ha cambiato proprio il senso della storia perché prima eravamo tutti padri di famiglia, figli di famiglia, mogli di famiglia. Negli anni Sessanta c'era molto fermento c'era la sensazione di non farcela più e le prime riunioni sono nate proprio per la volontà di rompere! C'era un'esasperazione grandissima..

Che ricordo serba di Carla Lonzi?

Non ho frequentato molto Carla Lonzi perché facevo parte del gruppo Pompeo Magno. Lonzi era una persona molto autorevole, non autoritaria, non classista, ma distante.

Esiste una differenza di genere nell'arte?

Io credo che l'arte unifichi tutti, però c'è un fattore sessuale che influenza l'esperienza sia psicologica sia fisica. Il fatto che le donne abbiano il ciclo mestruale, possano partorire o subire un aborto, incide molto sul loro corpo e sull'approccio che hanno nei confronti dell'arte.

INTERVISTA A NANDA VIGO

Milano, 13/9/2014

Il pittore De Pisis e l'architetto Terragni hanno avuto, per ragioni diverse, un ruolo cruciale nella sua formazione. Qual è stato l'atteggiamento della sua famiglia verso la sua vocazione per l'arte?

Terragni giocato un ruolo determinante nella mia formazione, mentre De Pisis è stato il primo incontro con una "personalità" artistica che mi ha dato, come dire, la sveglia all'introspezione creativa che di base deve scaturire dal proprio karma. A sette anni vecchia, con i miei che erano sfollati a Moltrasio, durante la guerra andavamo spesso a Como a fare spese, e in una di quelle passeggiate capitammo davanti alla Casa del Fascio del Terragni. Come in una folgorazione, io rimasi abbagliata dalla scoperta della bellezza per me costituita dalla luce che filtrava attraverso il vetrocemento elaborandosi sulle strutture complementari a quelle interne in totale continuità tra in e out e che scandivano i volumi di un'architettura in continuo divenire.

La luce, naturale e artificiale, è per me il fattore determinante delle mutazioni che attuano modifiche psicologiche personali del fruitore stesso.

Da quel momento la ricerca della filosofia del progetto, per me, era chiaramente tracciata, lucida e lineare. Da tale linea di lavoro non ho mai derogato e, sicuramente, me la porterò nella prossima vita.

Alcuni anni dopo, un giorno andai a fare visita a un amico di mio padre nella casa di cura Villa Fiorita, a Brugherio. Altro incontro fulminante, come se ci fossimo sempre conosciuti.

Quel signore era Filippo de Pisis, il quale parlò solo con me, una ragazzina.

Molti anni dopo, rielaborando quell'incontro, mi fu chiaro che era una persona molto triste perché, pur avendo moltissimo da dire, era come impedito da circostanze che lo obbligavano all'isolamento.

Nei suoi dipinti De Pisis sintetizzava in poche linee figurative una poetica che si protendeva al di là di un universo conosciuto, di cui forse avrebbe voluto raccontare ben altro.

Dopo il diploma al Politecnico di Losanna e un viaggio formativo negli stati Uniti, torna a Milano e entra in contatto con il *milieu* culturale di Brera, costituito da Giò Ponti, Lucio Fontana e Piero Manzoni. Come è stata accolta?

Il milieu culturale di Brera non comprendeva né Ponti, né Fontana, e, nel '60 nessuno considerava "cultura" l'agglomerato svariato di artisti, letterati, poeti, architetti, giornalisti, etc., che la frequentavano. Il sociale ci considerava solo dei perditempo un po' debosciati. E, così, andò avanti fino verso la fine degli anni Settanta.

Sia Fontana, che l'Arch. Ponti, li ho volutamente contattati di persona considerando l'espressione lavoro più inerenti alle mie ricerche. E, mentre Fontana era sì, addirittura l'antiavanguardia, l'Arch. Ponti rappresentava, per me, e lo era, lo sviluppo moderno dell'architetto nella sua completezza di integrazione di molte discipline: dall'arte, al designer, all'architettura, in un discorso globale.

La sua esperienza nel Gruppo Ponte Uno, creato nel 1961 con Dadamaino, Azuma Toyofuku, Calderara e altri s'interrompe precocemente a causa di divergenze metodologiche...

Non so come il Pierino riuscisse a sopportare la Maino. Forse lo divertivano le sue storie, come quella che ci propinò in zona Jamaica circa le sue origini russe e come fosse soprannominata Leviecka (Leonessa): si seppe poi che era di origine hinterland milanese, forse Somma Lombardo.

Chissà poi perché [Dadamaino] si dedicò anche a clonare fatti miei, come quello del manifesto '61 di Lucio Fontana, per il quale avevo lavorato parecchi mesi alla stesura, con lui stesso che non era mai soddisfatto, fino alla sintetizzazione in una frase breve ma intensa che lo convinse. Quasi neppure terminato, ma già con alcune firme di artisti – dovevano essere una decina – lei me lo soffiò facendone una mostra da Cadario intitolata Punto uno, ovviamente escludendomi all'insaputa dello stesso Lucio. Ma, come tutte le cose nate male, finì in niente, e mi dispiacque molto perché così andò persa un'importante dichiarazione di Fontana di cui rimase solo una prima parte, da me conservata come una speciale icona del Maestro.

Pensa che il lavoro di gruppo negli anni Sessanta abbia favorito le donne in un mondo ancora sessista e fortemente connotato al maschile? Ha subito, in tal senso, forme di pregiudizio da parte della critica e del mercato?

Il campo artistico, per le donne è sempre stato un grande problema, e la forma di rappresentarsi in “gruppo” non ha mai dato nessun vantaggio al femminile. Pregiudizi molti, mercato, poco.

A meno che non fossi la compagna di un critico, di un politico o di un ricco imprenditore, intendo un garante. Il sistema è in funzione tutt’oggi. Rigettare il sistema, significa: castigo.

Si può fare, avrai, però una vita durissima, e se sai tener duro, forse alla fine ce la fai.

Il legame con Piero Manzoni è stato particolarmente denso di stimoli seppur non esente da tensioni e forme di competizioni. Manzoni guardava con favore alla sua professione artistica? Ha mai sofferto di un senso d’inferiorità nei suoi confronti?

Nessuna forma competitiva dato che Mr. Manzoni mi aveva praticamente proibito di lavorare, se stavo con lui. Se guardi la mia biografia, vedrai che la maggior parte del mio lavoro l’ho svolto dal ’63, escluso quello sviluppato prima dell’incontro/scontro con lui.

Era un periodo in cui di stimoli ce ne erano molti, in tutta Europa, ma bisognava anche saperli trovare. E, Manzoni, era uno dei molti che si muovevano dal ’58. E, per me, era il più divertente di tutti, ma fino al ’62 erano quasi tutti allo stesso livello di non gradimento della critica, da quella ufficiale, poi, totalmente ignorati.

Mai sofferto di inferiorità nei riguardi del Mister, lui faceva il suo lavoro, e, io il mio, quando potevo, comunque quando lo incontrai io avevo già progettato, nel ’59, le “Twin towers” per i morti, e la “Zero house”. Io faccio il mio lavoro, e lui il suo.

Si è sposata successivamente? Ha avuto figli?

Il Manzoni mi è bastato per il resto dei miei giorni. Figli e famiglia: nada de nada. Se vuoi essere un professionista seriamente, puoi fare solo quello. Tra famiglia e professione non c’è connubio. Puoi fare bene un solo mestiere alla volta.

Ha collaborato diverse volte col suo maestro Lucio Fontana. Quale ricordo serba del vostro legame?

Stupendo, meraviglioso gentleman, elegante sul lavoro e nel vestire, una forza della natura: come diceva lui “con un po’ di ‘cojones de toros’ si va più forte.

Nel corso degli anni Sessanta, il suo lavoro si orienta nella messa a punto di forme di sconfinamento tra architettura e arte. Come concepiva all’epoca la progettazione dello spazio domestico?

Spazio domestico? Zona ’60? Massima eliminazione del mobile se non di estrema utilità come tavolo pranzo o sedute: integrazione delle arti e atmosfere mutabili condizionate dall’illuminotecnica.

La sua prima ricerca anticipa di diversi anni l’arte installativa. Quali erano i suoi riferimenti all’epoca? C’era qualche artista donna a cui si sentiva poeticamente o umanamente vicina? *Riferimenti: nessuno. Nessun riferimento né all’epoca né mai. Ma mi piaceva un’artista del gruppo Gutai (che pisciava sopra i quadri) e la Eileen Gray, di cui ho sempre ammirato l’eleganza del suo designer e, rispettato la sua vita tumultuosa accanto a quel paranoico di Le Corbusier.*

Ha fatto mai parte di gruppi femministi negli anni Settanta o ne ha condiviso le rivendicazioni?

Ho partecipato alle prime mostre, diciamo “femminili”, non femministe, era un dovere dare la mia adesione, anzi ho anche promosso alcune mostre come Il mistero svelato, con la Gioconda di Duchamp come manifesto. Rivendicazioni politiche, no. L’importante è lavorare seriamente. E, non sopporto i ghetti.

Ritiene che l’arte sia il prodotto della sensibilità di genere o piuttosto il risultato di una mente slegata da condizionamenti sessuali?

L’arte è come gli angeli, senza sesso, ma contemporaneamente si avvale della sensibilità sia maschile che femminile, e non certo nel senso del sesso.

Se non è a livello superiore, non potrebbe mai essere ARTE che significa appunto sensibilità veggente e visionaria.

INTERVISTA A LAURA GRISI

Roma, 21/9/2014

Figlia di un produttore cinematografico, è cresciuta in un ambiente particolarmente stimolante che ha giocato un ruolo cruciale nel suo futuro orientamento artistico. É stata sostenuta dalla sua famiglia nello studio dell'arte?

Ho avuto totale libertà di scelta e la mia famiglia apprezzava il mio lavoro.

Dopo il liceo classico, frequenta l'accademia di Belle Arti a Roma. Cosa ricorda di quella esperienza? Chi erano i suoi compagni di strada e i suoi riferimenti poetici?

Dopo aver studiato a Roma disegno, acquaforte e incisione mi sono interessata anche alla scenografia e al teatro. Ho vissuto a Parigi per alcuni mesi e in quel periodo ho conosciuto Tinguely, Riopelle, Matta, Jean Jacques Lebel e altri artisti. Il mio interesse per il teatro mi ha portato a frequentare l'atelier dei Doboujinskii, una famiglia di noti scenografi e costumisti russi, e con il loro gruppo ho partecipato alla realizzazione di maschere, scene e costumi per l'Artemide. Tornata in Italia, ho vissuto a Milano dove ho incontrato Manzoni e Lucio Fontana. Fontana, che allora collezionava lavori di giovani artisti, ha comprato due miei piccoli quadri.

Giunta a Roma, ho cominciato a frequentare le Gallerie L'Attico, La Tartaruga e i loro artisti.

Con il regista e scrittore Folco Quilici, mio marito, ho viaggiato per alcuni anni in remote aree dell'India, Africa, Sud America, Mari del Sud, in luoghi in cui i simboli e i rituali della cultura tribale ora quasi scomparsi, erano ancora vivi.

Ho vissuto un anno in Polinesia negli atolli delle Tuamotú. Successivamente, nel Sahara visitando tribú nomadi come i Peuls e i Tuareg.

Nel 1964, sono tornata in Italia e ho frequentato a Roma il caffè Rosati di Piazza del

Popolo - in quegli anni punto di incontro degli artisti - conosciuto Pascali, Kounellis, Ceroli, Franco Angeli e altri artisti della Galleria La Tartaruga. Con alcuni di loro ho esposto in collettive in America.

Alla Biennale di Venezia del 1966 presenta dei quadri ad ante scorrevoli con elementi in plexiglas che consentono di essere modificati a piacere. Da cosa deriva l'aspetto ludico di queste opere?

Mi interessava l'idea della variabilità di un quadro e della possibilità per lo spettatore di cambiare l'immagine come voleva per pochi minuti, poche ore, pochi mesi e più.

In ogni variazione il quadro poteva essere letto in maniera diversa. Ogni quadro ha due o più pannelli scorrevoli di tela dipinta, di plexiglass e di neon colorato, che possono essere mossi per creare diverse sovrapposizioni, o rivelare parti precedentemente nascoste. In alcuni il colore di una sezione dell'immagine può essere alterato dallo scorrere di pannelli di colori diversi. Questo crea la possibilità di molte variazioni nello stesso quadro. In certi lavori un disco girevole di plexiglas e neon crea un numero di possibilità anche maggiore.

Sul finire degli anni Sessanta la sua ricerca si sposta sulla creazione di installazioni ambientali che tentano di riprodurre particolari combinazioni atmosferiche come *Vento di s.e. velocità 40 nodi* presentata al Teatro delle Mostre nel 1968 e *Antinebbia*. Che legame tessono con la sua vita privata e qual era il suo atteggiamento nei confronti degli spettatori?

Nel 1968 ho lavorato con elementi e fenomeni naturali come la nebbia, l'acqua, il vento, l'aria, l'arcobaleno. Artificialmente riprodotte in uno spazio chiuso queste proprietà dell'environnement esterno, ne alterano con la loro presenza la struttura psicologica.

Un'area di Nebbia è il primo di questi progetti. Una densa nebbia artificialmente prodotta da una macchina nascosta, riempiva uno spazio chiuso creando l'illusione di uno spazio esterno. La nebbia era perforata dalla luce fredda degli Antinebbia, spirali di neon in gradazioni di colore dal blu al bianco, montate in sei strutture verticali trasparenti. La nebbia diventava una forma plastica che definiva lo spazio nascondendo sia lo spettatore che le spirali dei neon, diffondendo la loro luce. Questo

lavoro fu installato alla Galleria Marlborough di Roma, nel 1969, con la nebbia artificiale.

Utilizzando come elemento naturale il vento, nella sala di una galleria ho usato alcuni ventilatori da teatro che lo riproducevano artificialmente. Entrando nell'ambiente si era avviluppati da questo vento continuo, un elemento naturale completamente inaspettato in uno spazio chiuso, che creava differenti reazioni e sensazioni in ogni visitatore. Ho eseguito questo progetto nel Teatro delle Mostre, alla Galleria la Tartaruga di Roma nel 1968. Ho usato lo stesso concetto in altre installazioni alterando psicologicamente la struttura di un ambiente utilizzando come elementi naturali l'aria e la rifrazione nell'acqua, come nella mostra Earth, Air, Fire, Water elements of Art al Museum of Fine Arts di Boston con i lavori Drops of Water e Refraction in Lake Chad: la pioggia e la rifrazione.

L'unico cortometraggio che realizza negli anni Sessanta ha come tema il tempo. Da cosa è stata dettata questa scelta?

Molti miei lavori sono basati sulla divisibilità del tempo e dello spazio all'infinito. La distinzione che noi percepiamo tra passato, presente e futuro è collegata alla classica nozione di tempo come ordine seriale ed omogeneo, ma il tempo può essere considerato in relazione all'infinito sotto un differente aspetto, nel quale futuro, presente, o passato possono succedere l'un l'altro in un ordine diverso. Nel lavoro Hypothesis about Time trecentosessanta fotografie di un orologio erano scattate ad intervalli di un secondo, i secondi dell'orologio andavano avanti come indietro in un passaggio di tempo nel quale futuro e passato cambiano ordine e direzione. Avevo installato il lavoro alla Leo Castelli Gallery di New York.

Il suo breve ma intenso matrimonio con Folco Quilici è coronato dalla nascita di Brando nel 1958. Quanti anni dura il vostro matrimonio e quale ricordo conserva di quegli anni? Quale era l'atteggiamento di suo marito rispetto al suo lavoro di artista?

Il mio matrimonio è durato quindici interessanti anni con numerosi viaggi in tutto il mondo. Folco ha sempre apprezzato il mio lavoro ed io il suo.

Come ricorda il mondo dell'arte degli anni Sessanta, in cui ha esordito? Ha mai subito

forme di discriminazione sessuale da parte della critica o del mercato?

Non ho mai subito forme di discriminazione da parte della critica o del mercato.

È mai entrata in contatto con gruppi femministi negli anni Settanta o ne ha condiviso le rivendicazioni?

Pur non avendo fatto parte di gruppi femministi ho ritenuto valide le loro rivendicazioni.

È stata una delle maggiori rappresentanti delle neoavanguardie degli anni Sessanta. Ad oggi, è soddisfatta dell'attenzione critica che le è stata dedicata in questi anni o pensa di essere un'artista ancora sottovalutata?

Sono soddisfatta dell'attenzione ricevuta

Ritiene che l'arte sia legata alla diversa sensibilità di genere o che sia piuttosto il prodotto di una mente slegata da condizionamenti sessuali?

L'arte é slegata da condizionamenti di qualsiasi natura.

INTERVISTA A MARINA APOLLONIO

Trieste, 27/04/2015

Che ricordo serba della sua infanzia e del rapporto con i suoi genitori?

Sono cresciuta in un ambiente molto vivace e stimolante, frequentato da personalità di grande spessore come Carlo Scarpa, Emilio Vedova e Gillo Dorfles. Anche se avevo un carattere estremamente timido, amavo confrontarmi con loro perché c'era sempre da imparare..

La mia infanzia è stata serena. Mi sono sentita amata e molto fortunata nel rapporto con i miei genitori e le mie due sorelle. Mia madre era allegra e spiritosa e mio padre è stato un grande punto di riferimento nella mia vita. Con lui ho costruito un rapporto molto profondo, ci confrontavamo sull'arte e sull'architettura e ha condiviso la mia scelta di intraprendere la strada artistica sebbene non mi abbia mai favorito né aiutato. Anzi, era molto rispettoso del suo ruolo e non mi ha mai invitato a mostre o premi dove fosse presente come commissario.

Come ricorda gli anni del suo esordio nel campo dell'arte?

Ho lavorato sin da giovanissima, ma fino ai 23 anni non ho avuto il coraggio di esporre sia per la posizione di mio padre – temevo di metterlo in imbarazzo - sia perché non ero tanto sicura di me. Il mio compagno di allora, Getulio Alviani, mi ha aiutato a superare la mia timidezza. Aveva molta stima nei miei confronti e grazie a lui ho cominciato a esporre e a mostrare i miei lavori. La nostra relazione è durata circa tre anni ed è stata molto intensa: abbiamo girato l'Europa insieme e esposto nelle maggiori gallerie d'avanguardia che si occupano di arte cinetica e programmata.

In quel periodo frequentavo il Gruppo N di Padova: abbiamo fatto mostre assieme, ma non sono mai entrata a far parte del gruppo perché si era costituito diverso tempo prima e si è sciolto poco dopo. Contemporaneamente avevo rapporti con il Gruppo T

e il Gruppo Grav di Parigi. Ci trovavamo spesso a discutere insieme ed era molto stimolante condividere ricerche, intuizioni e modalità operative.

Nel 1967 la relazione con Alviani è finita, ma siamo sempre rimasti in buoni rapporti nel corso di questi anni e anche ultimamente mi ha aiutato a esporre in mostre internazionali in cui era stato coinvolto. Poi, nel 1969, ho conosciuto mio marito, Giancarlo Zen, esponente del gruppo F1.

Quali difficoltà ha incontrato nel conciliare la sua vita pubblica con quella privata?

Mi sono sposata con Giancarlo Zen nel 1970. I primi anni del nostro rapporto sono stati molto densi, liberi e vivaci. Lui aveva contatti con la più grande galleria di Düsseldorf, dove abbiamo esposto più volte e in seguito fatto mostre anche in Svizzera e Francia. Poi la situazione è cambiata perché il mercato dell'arte cinetica si è depresso e abbiamo dovuto impegnarci in altri lavori per tirare a campare. Mio marito ha intrapreso la carriera di insegnante di Teoria della forma e della percezione presso l'Accademia a Venezia, mentre io ho fatto la casalinga e mi sono impegnata saltuariamente in lavori non attinenti col mondo dell'arte.

Nel 1976 è nato il nostro unico figlio. Pensavo che mi sarei dedicata a tempo pieno a lui solo per un anno invece da quel momento mi è cambiata la vita, mi ha assorbita completamente ed è stato durissimo per me continuare a lavorare e accudirlo. Mentre mio marito essendo chiaramente più libero poteva continuare senza problemi il suo lavoro artistico e l'insegnamento. Mi sarebbe piaciuto avere altri figli, ma non è stato possibile perché non avevo nessun appoggio, nessun aiuto.

Ha subito forme di discriminazione sessuale da parte della critica o del mercato?

No, assolutamente. Non mi sono mai sentita messa da parte perché ero una donna. Al contrario i critici avevano molta stima nei miei confronti. Anche i colleghi più giovani e quelli già affermati come Jesús Rafael Soto e Max Bill mi incoraggiavano. Negli anni Sessanta, le gallerie d'avanguardia rischiavano su artisti ignoti e c'erano collezionisti veri che non se ne fregavano del nome e questo mi ha permesso di essere inclusa in importanti collezioni. Per quel che mi riguarda, non è stato complicato emergere nel mondo dell'arte, anche se non mancano forme di discriminazioni. Ad esempio, ricordo la delusione di Dadamaino per essere stata esclusa dalla Biennale di

Venezia del 1964 in cui vennero invitati, tra gli altri, i gruppi di arte cinetica e programmata. Ma non credo ciò dipendesse da fatto di essere una donna.

In che rapporti era con le altre artiste di arte cinetica e programmata?

Nanda Vigo l'ho incontrata solo un paio di volte e ricordo che aveva un carattere molto particolare. Invece ho stretto una profonda amicizia con Dadamaino, nonostante la differenza anagrafica. Aveva in grande considerazione il mio lavoro. Poi, frequentando il Gruppo T, mi sono confrontata spesso con Grazia Varisco.

La sua produzione cartacea e pittorica degli anni Sessanta ruota attorno alle serie 'Dinamiche Circolari' e 'Gradazioni', i cui principi percettivi si ritrovano anche nei lavori sperimentali in metallo e alluminio a cui si dedica dal 1963. Come nascono queste ultime opere?

Negli anni Sessanta ho portato avanti parallelamente i disegni su carta a china e le sperimentazioni con materiali industriali, alluminio e acciaio. Non badavo molto al tipo di materiale quanto agli effetti che potevo ottenere.

Ha mai fatto parte di gruppi femministi negli anni Settanta o ne ha condiviso le rivendicazioni?

Ho condiviso le rivendicazioni femministe ma non sopportavo alcune delle strategie adottate da questi gruppi: odiavo, ad esempio, che all'epoca si facessero mostre di sole donne. Una simile divisione mi sembrava comprensibile. Non mi sentivo inferiore a nessuno e la mia esperienza nel mondo dell'arte era stata tutto sommato positiva. Non credevo che dovessimo ribellarci, o comunque c'erano altri modi per ribellarsi al maschilismo. Oggi invece guardo con favore a questo genere di mostre, perché rappresentano una forma di omaggio alle donne.

Esiste una specificità di genere nell'arte?

Questo discorso è stato motivo di scontro e confronto per me in questi anni. C'è chi pensa che nelle opere delle artiste s'intraveda il senso materno. Una volta un collezionista di Basilea guardando una mia opera affermò: le donne dipingono i cerchi e gli uomini i quadrati. Sulle prime questa esternazione m'indispettì perché mi

sembrava riduttivo ricondurre l'arte a categorie sessuali. Ma con il passare del tempo ho maturato l'idea che esiste un fondo di verità: essendo meno aggressive, le donne protendono verso la linea curva e flessuosa rispetto agli uomini. Oggi riconoscono una differenza di genere anche nell'arte astratta e riesco ad intuire se un quadro è opera di una donna o di un uomo.

REPERTORIO ICONOGRAFICO



Fig. 1. Gruppo T, Milano 1960/1961; da sinistra: G. Anceschi, G. De Vecchi, G. Varisco, G. Colombo e D. Boriani



Fig. 2. *Poesia Manifesto*; da sinistra: A. Bueno, L. Marcucci, L. Pignotti e E. Miccini, Firenze 1965



Fig. 3 Gruppo 63, da sinistra: F. Guerrieri, L. Drei, L. Di Luciano e G. Pizzo



Fig. 4 Operativo "r", da sinistra: C. Carchietti, F. di Vito, G. Pizzo e L. Di Luciano



Fig. 5 A. Perilli, G. Fioroni, G. Fioroni, M. Rotella e G. Novelli, Roma, Piazza del Popolo, 1962



Fig. 6 G. Fioroni, *Ragazza TV*, 1964

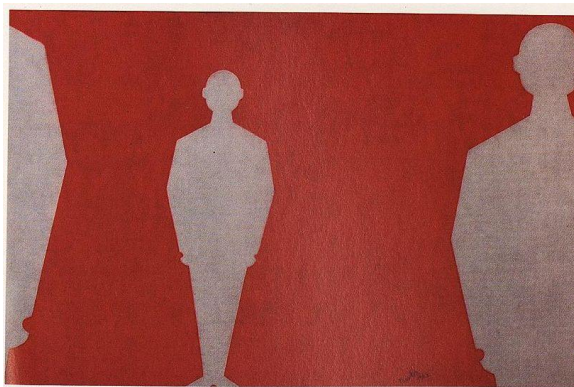


Fig. 7 S. Lombardo, *John Fitzgerald Kennedy*, 1962/1963

Fig. 8 R. Mambor, *Uomini in grigio su fondo rosso*, 1962



Fig. 9 M. Escobar, *Women and dogs*, 1963-1964



Fig. 10 E. Catalano, *Talitha Getty* e G. Fioroni, *Talitha Getty*, 1965/1966, (particolare)



Fig. 11. S. Weil, *Collage Figure*, 1966



Fig. 12 E. Axell, *Ice Cream*, 1964



Fig. 13 H. Wilke, *S.O.S. – Stratification Object Series*, 1974/1982

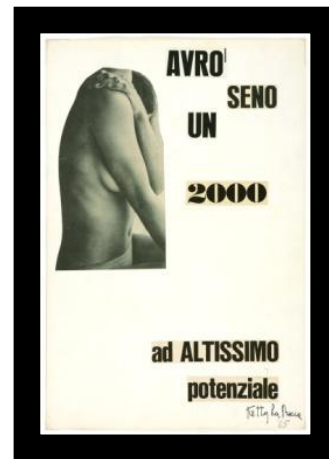
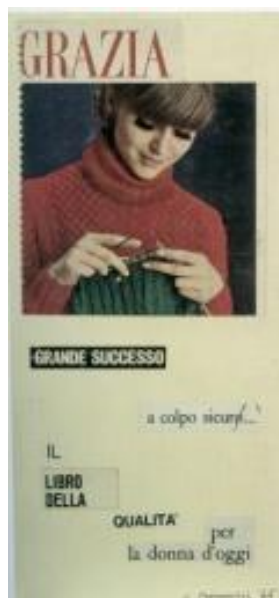


Fig. 14 L. Marcucci, *A colpo sicuro*, 1965

Fig. 15 K. la Rocca, *Ad altissimo potenziale*, 1965



Fig. 16 K. la Rocca, *Sono felice*, 1965

Fig. 17 A. Messenger, *Les Tortures Volontaires*, album collection n. 18, 1972



Fig. 18 Twiggy, Londra 1967

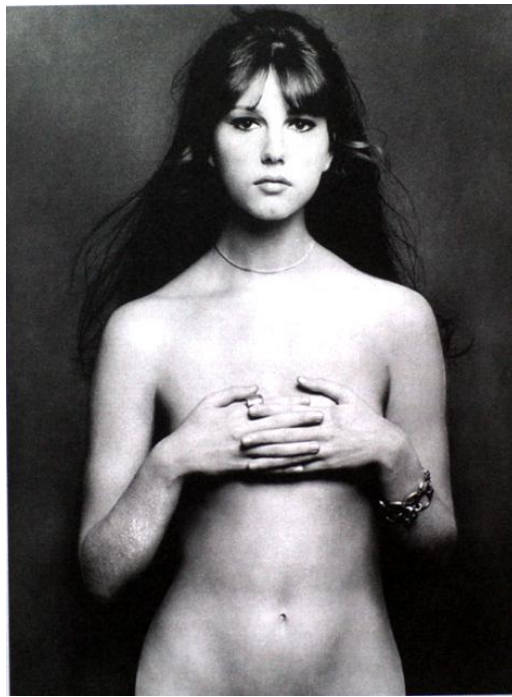


Fig. 19 E. Catalano, *Stefania Sandrelli*, 1967



Fig. 20 L. Marcucci, *Vive ad occhi aperti*, 1967



Fig. 21 M. Rosler, *Small Wonder*, 1966-1972



Fig. 22 L. Marcucci, *La signora Italia*, 1966

Fig. 23 L. Marcucci, *I sultani*, 1967

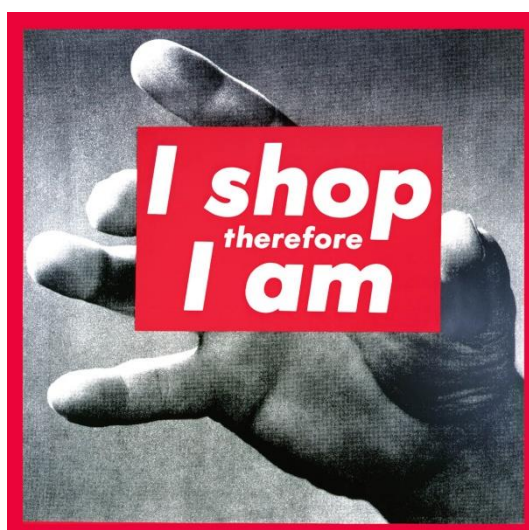
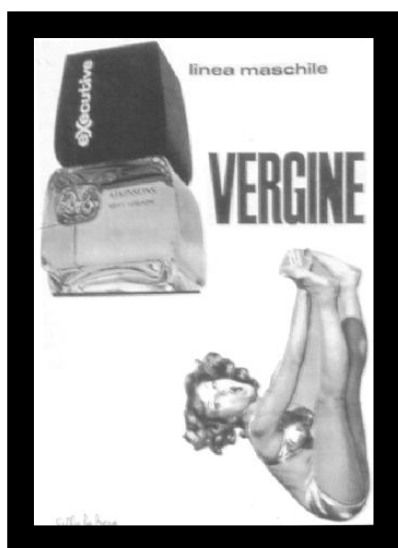


Fig. 24 K. La Rocca, *Vergine*, 1964-1965

Fig. 25 B. Kruger, *Senza titolo (I shop therefore I am)*, 1987



Fig. 26 G. Fioroni, *La Spia Ottica*, 1968



Fig. 27 S. Kubota, *Vagina painting*, 1965



Fig. 28 V. Export, *Tapp- und Taskino*, 1968



Fig. 29. Y. Ono, *Cut Piece*, 1964



Fig. 30. G. Fioroni, *La solitudine femminile*, 1967

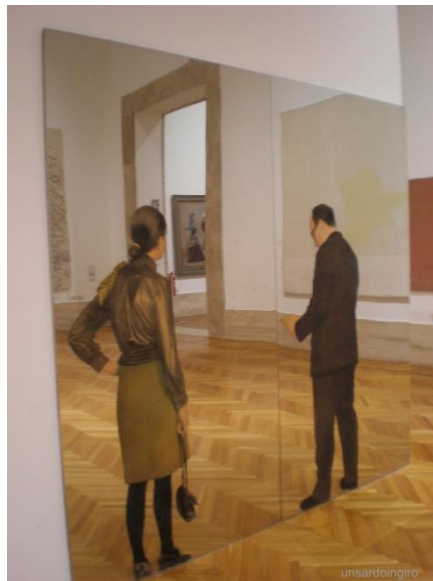


Fig. 31 M. Pistoletto, *I visitatori*, 1968



Fig. 32 K. La Rocca, *Specchio*, 1967 ca.



Fig. 33 J. Jonas, *Mirror Piece I*, 1969



Fig. 34 K. La Rocca, *Appendice per una supplica*, 1969-1972

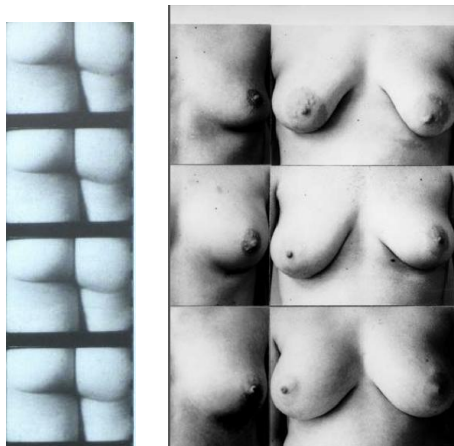


Fig. 35 Y. Ono, *Bottoms*, 1966

Fig. 36 M. Wilson, *Breast Forms Permutated*, 1972



Fig. 37 G. Fioroni, *Gioco*, 1967



Fig. 38 M. Wilson, *Posturing: Drag*, 1972

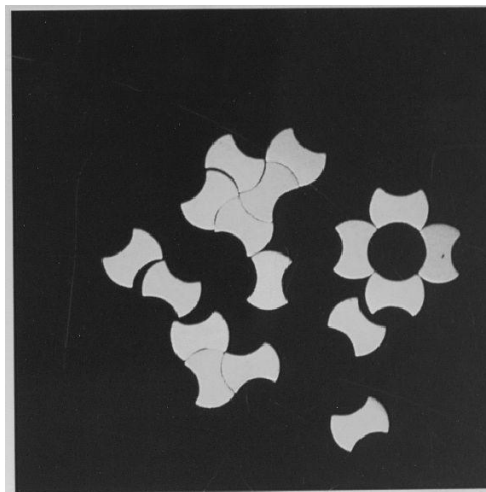


Fig. 39 G. Varisco, *Tavola magnetica a elementi componibili*, 1960



Fig. 40 P. Pascali, *Cannone semovente*, 1965



Fig. 41 E. Gut, *Senza titolo*, 1966

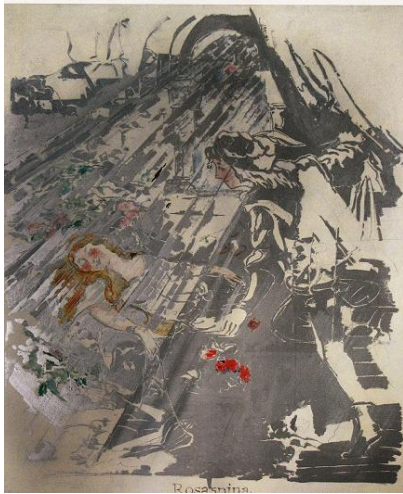


Fig. 42 G. Fioroni, *La bella addormentata nel bosco: Rosaspina*, 1969-1970



Fig. 43 N. de Saint Phalle, *Cheval et la Mariée*, 1963



Fig. 44 G. Fioroni, *Casa: interno familiare*, 1969

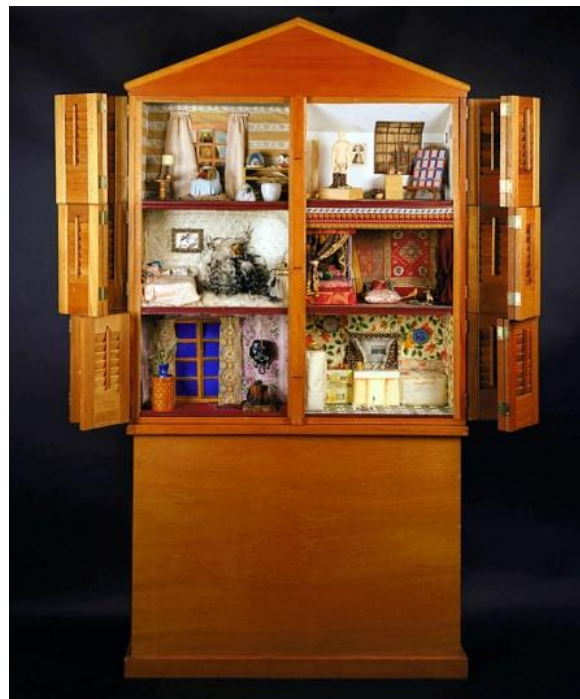


Fig. 45. M. Schapiro e S. Brody, *Dollhouse*, 1972



Fig. 46 L. Marcucci, *Felici e contenti*, 1972



Fig. 47 G. Fioroni, *Obbedienza*, 1969



Fig. 48 A. Steckel, *The Beginner*, Mom Art series, 1963



Fig. 49 V. Celmins, *German plane*, 1966

Fig. 50 E. Hesse, *Contingent* 1969

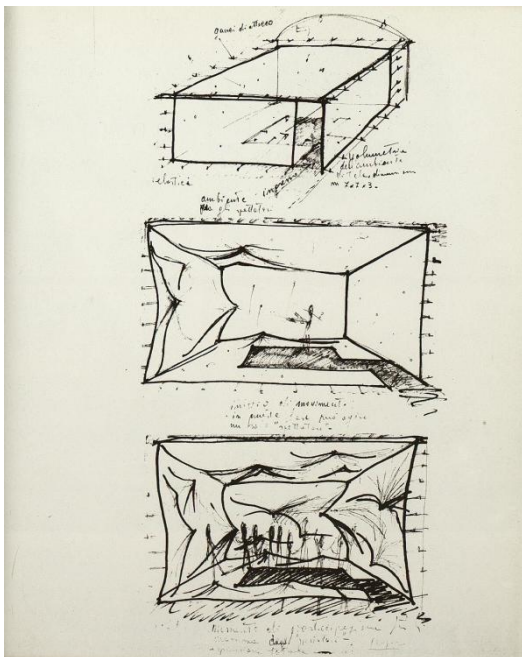


Fig. 51 C. Ricciardi, *Respiro* (progetto), 1968

Fig. 52 C. Ricciardi, *Muro*, 1966



Fig. 53 N. de Saint Phalle, *Hon - en katedral*, 1966



Fig. 54 M. Merz, *Scarpette*, 1966

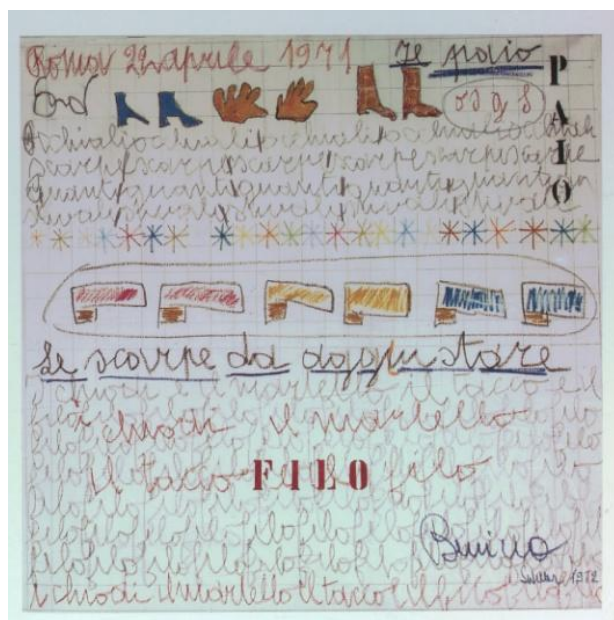


Fig. 55 S. Weller, *Scarpette*, 1972

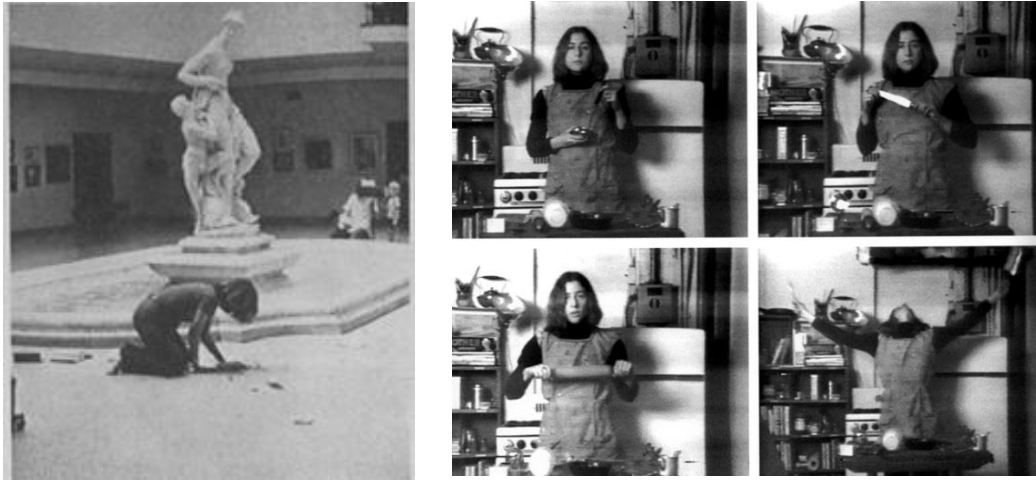


Fig. 56 M. Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975

Fig. 57 M. L. Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance*, 1973

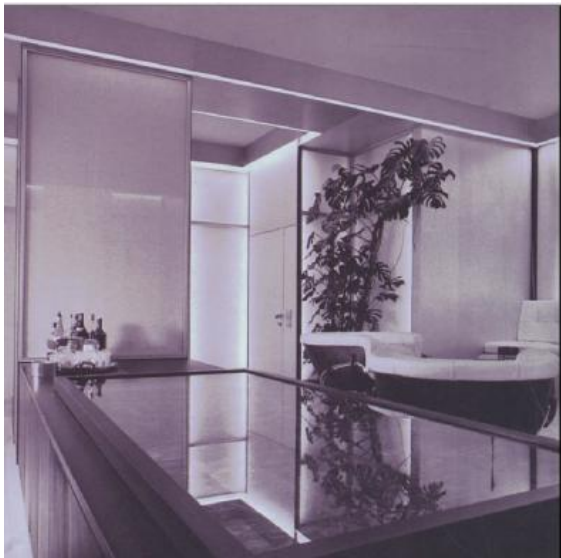


Fig. 58 N. Vigo, *Interno Bianco*, 1959-63



Fig. 59 R. Weltsch, *The Kitchen*, in *Womanhouse*, 1972

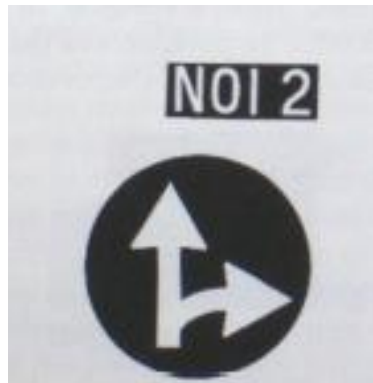


Fig. 60 K. La Rocca, *Noi Due*, 1967



Fig. 61 K. La Rocca, *Approdo*, 1967



Fig. 62 V. Celmins, *Freeway*, 1966



Fig. 63 L. Grisi, *East Village*, 1967

Fig. 64 N. Vigo, *Frammenti di riflessione*, anni Settanta



Fig. 65 E. Miccini, *Luna*, 1969



Fig. 66 L. Marcucci, *Il fidanzato in fuga*, 1964



Fig. 67 K. La Rocca, *Bianco Napalm*, 1966

Fig. 68 K. La Rocca, *Bianco Napalm*, 1967

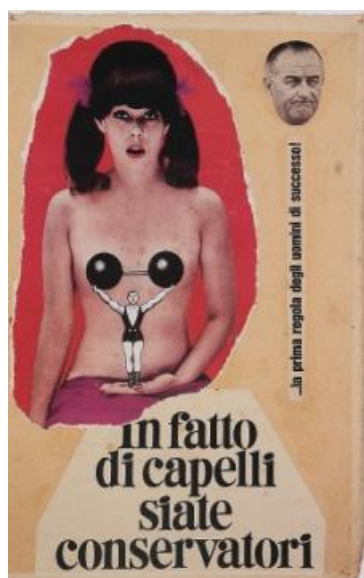


Fig. 69 L. Marcucci, *Siate conservatori*, 1967

Fig. 70 L. Marcucci, *È guerra d'eroi*, 1965



Fig. 71 E. Miccini, *Dite all'americano*, 1967



Fig. 72 M. Rosler, *In Cleaning the Drapes*, c.1967-72

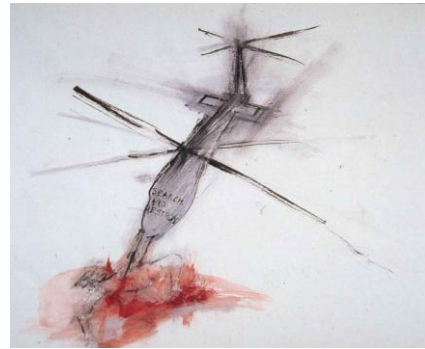


Fig. 73 N. Spero, *Search and Destroy*, 1967



Fig. 74 N. de Saint Phalle, *Tir Gambrinus*, 1963



Fig. 75 L. Grisi, *Wind Room*, 1968

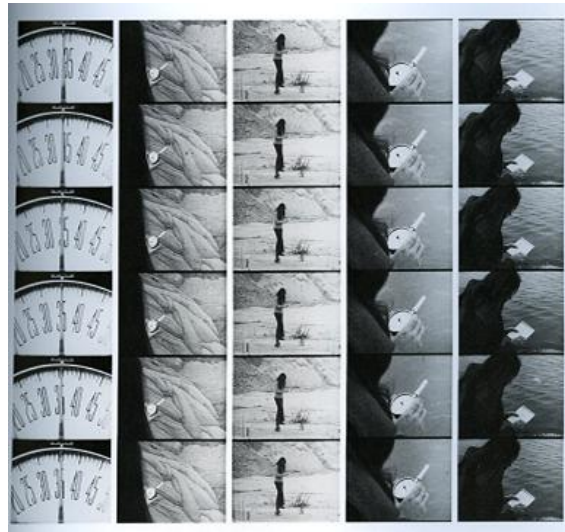


Fig. 76 L Grisi, *The measuring of time*, 1969



Fig. 77 L. Grisi, *Velocità del vento 40 nodi*, 1968



Fig. 78 J. Jonas, *Wind*, 1968

Fig. 79 L. Grisi, *Air Room*, 1969



Fig. 80 C. Ricciardi, *Acchiappa-aria*, 1969

Fig. 81 G. Pane, *Pierres déplacées*, 1968



Fig. 82 A. Denes, *Rice/Tree/Burial*, 1968



Fig. 83 S. Weller, *Rospo nel granturco*, (particolare), 1966

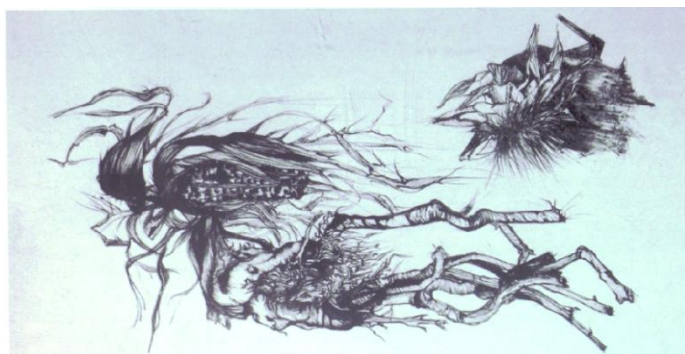


Fig. 84 S. Weller, *Radice e fiore di carciofo*, 1967

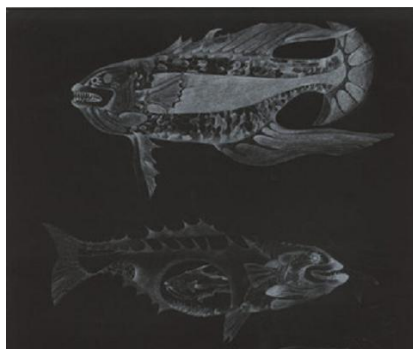


Fig. 85 L. Bontecou, *White charcoal on paper*, 1970



Fig. 86 V. Celmins, *Galaxy*, 1975



Fig. 87 A. Mendieta, *Siluetas Sangrientas*, 1975

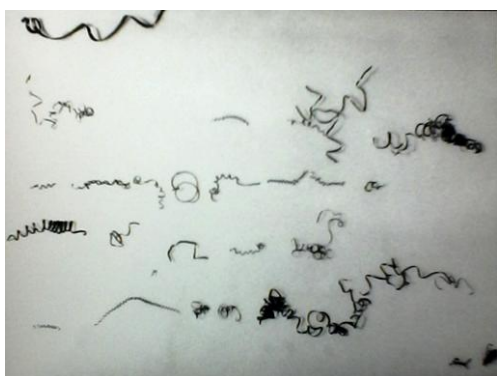


Fig. 88 C. Ricciardi, *Lettere d'amore*, 1968



Fig. 89 L. Grisi, *Senza titolo*, 1964



Fig. 90 S. Weller, *Parla dei colori*, 1971



Fig. 91 S. Weller, *Scrivere mare mare*, 1973



Fig. 92 K. La Rocca, *Vasta Eco*, 1968



Fig. 93 K. La Rocca, *Il corpo e il linguaggio*, (J), 1969-1970



Fig. 94 T. Binga, *Alfabetiere murale, Lettera C*, 1976

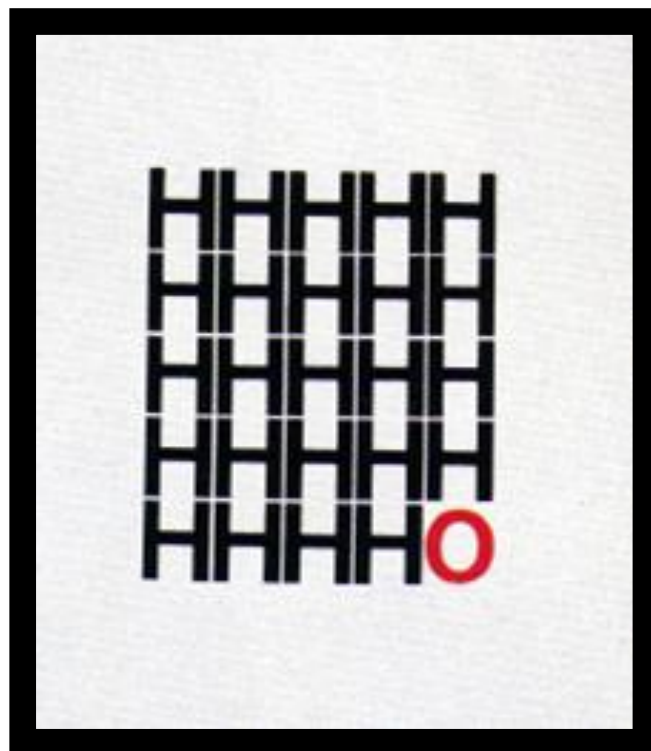


Fig. 95 M. Bentivoglio, *Ho=Gabbia*, 1966-1970

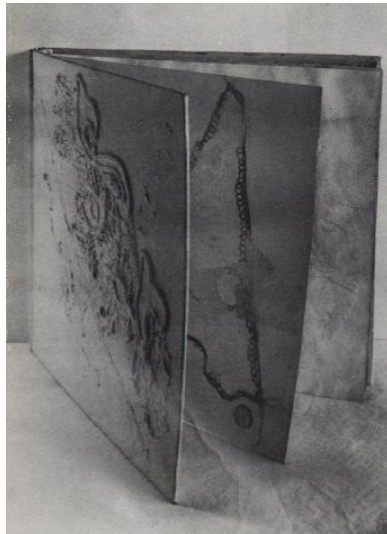


Fig. 96 E. Gut, *Diario*, 1964



Fig. 97 N. de Saint Phalle, *My Love*, 1969



Fig. 98 S. Lanza, *Libro tessile*, 1975



Fig. 99 L. Drei, *Iperipotenusa*, 1969

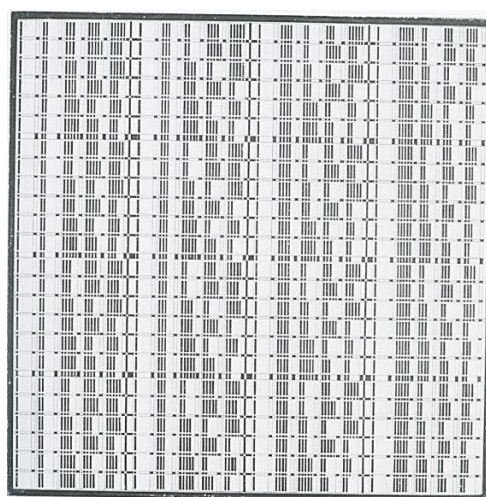
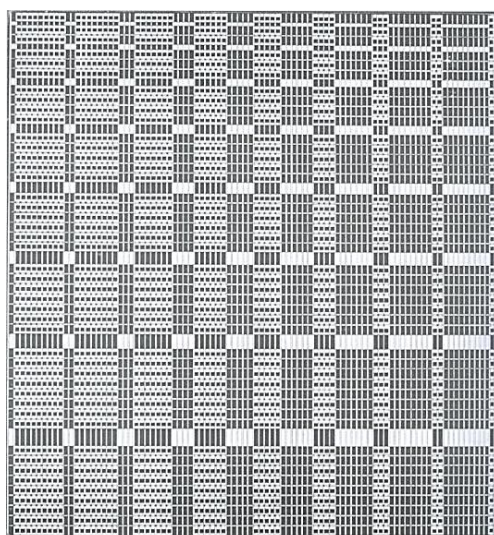


Fig. 100 L. Di Luciano, *Successione ritmica verticale e orizzontale a scalare*, 1963
 Fig. 101 L. Di Luciano, *Struttura operativa n. 7*, 1963

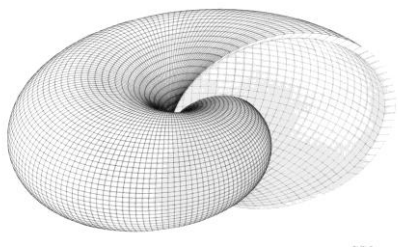


Fig. 102 A. Denes, *Snail Pyramid-Study for Self-contained, Self-supporting City Dwelling of the Future*, dalla serie *Pyramids*, 1967-2011

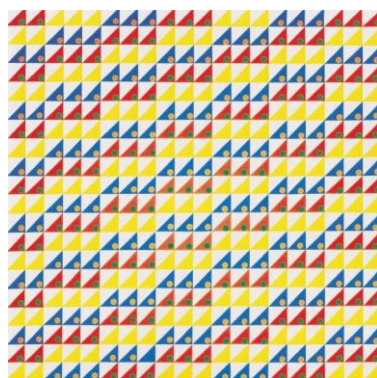


Fig. 103 L. Drei, *Operazione spazio cromatica A2*, 1966



Fig. 104 M. Apollonio, *Dinamica circolare 6 S+S*, 1966

Fig. 105 M. Apollonio, *Blu+Blu*, 1966

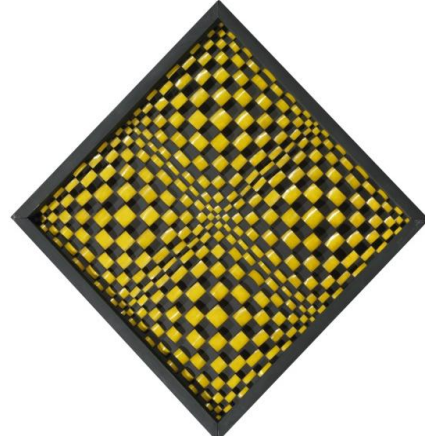
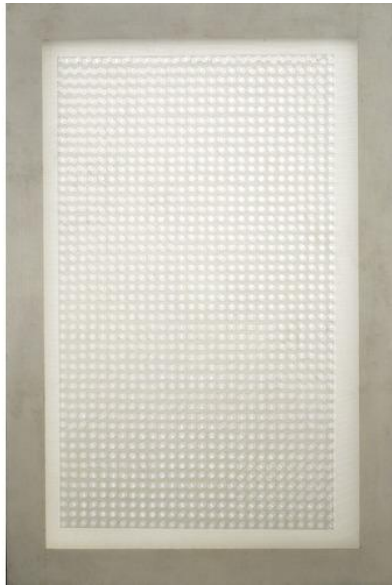


Fig. 106 Dadamaino, *Volume a moduli sfasati*, 1960

Fig. 107 Dadamaino, *Oggetto ottico dinamico*, 1961-1962

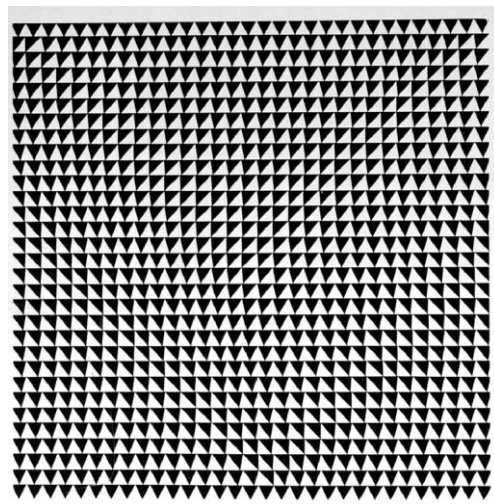


Fig. 108 Dadamaino, *Disegno ottico-dinamico*, anni Sessanta

Fig. 109 B. Riley, *Shiver*, 1964

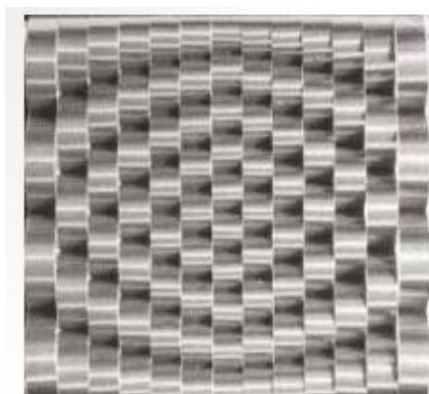


Fig. 110 M. Apollonio, *Rilievo in alluminio*, n. 402, 1964

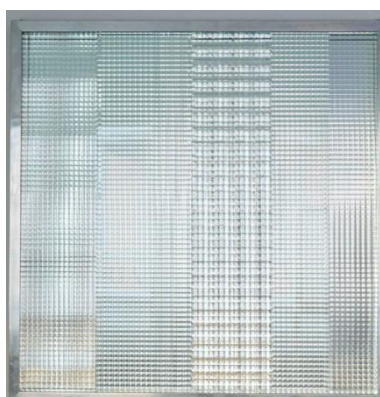


Fig. 111 Fig. N. Vigo, *Cronotopo*, 1963

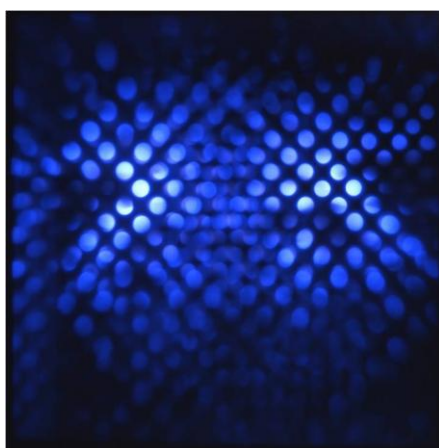


Fig. 112 G. Varisco, *Schema luminoso variabile* R.R. 66, 1962

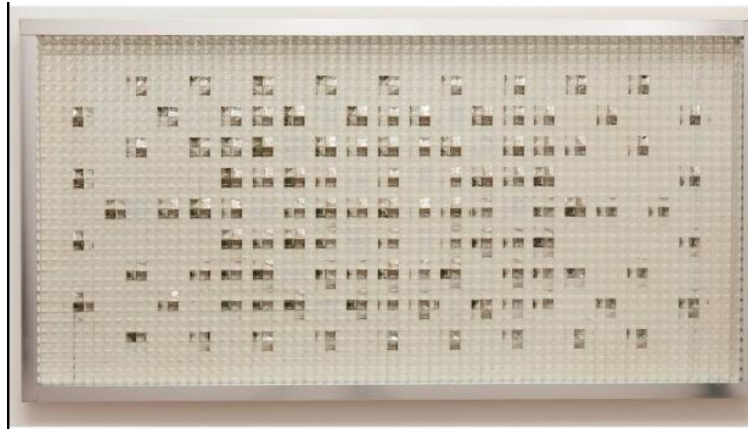


Fig. 113 G. Varisco, *Mercuriale*, 1969

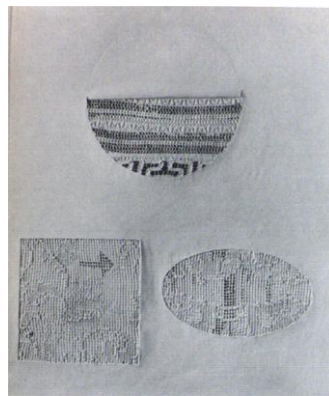


Fig. 114 E. Gut, *Con le stelle di notti senza fine*, 1968



Fig. 115 M. Schapiro, *Big OX, No.2*, 1968



Fig. 116 J. Kozloff, *Longing*, 1977



Fig. 117 Dadamaino nel suo studio, Milano 1979



Fig. 118 C. Ricciardi, *Expertise. Ricerca d'identità*, 1972



Fig. 119 N. Vigo e L. Fontana, anni Sessanta



Fig. 120. S. Weller, 1960



Fig. 121 K. La Rocca, anni Settanta

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Gruppo T, Milano, 1960/1961; da sinistra: G. Anceschi, G. De Vecchi, G. Varisco, G. Colombo e D. Boriani.
2. *Poesia Manifesto*; da sinistra: A. Bueno, L. Marcucci, L. Pignotti e E. Miccini, Firenze 1965.
3. Gruppo 63; da sinistra: F. Guerrieri, L. Drei, L. Di Luciano, G. Pizzo
4. Operativo "r"; da sinistra: C. Carchietti, F. di Vito, G. Pizzo e L. Di Luciano.
5. A. Perilli, G. Fioroni, M. Rotella, G. Novelli, Roma, Piazza del Popolo, 1962.
6. G. Fioroni, *Ragazza TV*, 1964, matita smalti bianchi e alluminio su tela, cm 114x146, Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna.
7. S. Lombardo, *John Fitzgerald Kennedy*, 1962/1963, smalto su tela, cm 180x230, proprietà dell'artista.
8. R. Mambor, *Uomini in grigio su fondo rosso*, 1962, acrilico su cartone, cm 70x100, coll. privata.
9. M. Escobar, *Women and dogs*, 1963-1964, legno e plastica sintetica cm 186,8x194,6x67,9, New York, Whitney Museum of American Art.
10. E. Catalano, *Talitha Getty* e G. Fioroni, *Talitha Getty*, 1965/1966, matita, smalti bianchi e alluminio su tela, cm 100x200, coll. privata.
11. S. Weil, *Collage Figure*, 1966, acrilico e collage su plexiglas, cm 35,56x114,3.
12. E. Axell, *Ice Cream*, 1964, olio su tela, cm 80x70, coll. privata.
13. H. Wilke, *S.O.S. – Stratification Object Series*, 1974/1982, fotografie con sculture di chewing-gum, cm 101,6x148,6x5,7, New York, Museum of Modern Art.
14. L. Marcucci, *A colpo sicuro*, 1965, collage su cartoncino, cm 35x17, coll. dell'artista.

15. K. La Rocca, *Ad altissimo potenziale*, 1965 *collage* su cartoncino, cm 40x30, archivio Michelangelo Vasta.
16. K. La Rocca, *Sono felice*, 1965, *collage* su cartoncino, cm 45x30, Brescia, Archivio Tullia Denza.
17. A. Messenger, *Les Tortures Volontaires*, *album collection n. 18*, 1972, fotografie in bianco e nero, cm 200x400 complessivi, coll. FRAC, Rhône-Alpes.
18. Twiggy, Londra, 1967.
19. E. Catalano, *Stefania Sandrelli*, 1967, stampa inkjet su foglio cotone, cm 80x80, Roma, proprietà dell'artista.
20. L. Marcucci, *Vive ad occhi aperti*, 1967, *collage* su cartone, cm 31x22,5, coll. Palla.
21. M. Rosler, *Small Wonder, from Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, 1966-1972, coll. privata.
22. L. Marcucci, *La signora Italia*, 1966, *collage* su cartoncino, cm 34x26, Firenze, coll. dell'artista.
23. L. Marcucci, *I sultani*, 1967, *collage* su carta, cm 22x33, coll. privata.
24. K. La Rocca, *Vergine*, 1964-1965, *collage* su cartoncino, cm 45x30, Firenze, Archivio Michelangelo Vasta.
25. B. Kruger, *Senza titolo (I shop therefore I am)*, 1987, fotografia, cm 152,4x101,5, Zurigo, coll. Thomas Amman.
26. G. Fioroni, *La spia ottica*, Roma, Galleria La Tartaruga, *Teatro delle mostre*, 1968
27. S. Kubota, *Vagina painting*, 1965, New York, Perpetual Fluxfest Festival.
28. V. Export, *Tapp- und Taskino*, 1968, Monaco.
29. Y. Ono, *Cut Piece*, 1964, Kyoto, Yamaichi Concert Hall.
30. G. Fioroni, *La solitudine femminile*, 1967, film con Rosanna Tofanelli Guerrini, b/n, Super 8, muto 7', Torino, Galleria d'arte moderna e contemporanea.
31. M. Pistoletto, *I visitatori*, 1968, velina dipinta a olio e matita su acciaio inox lucidato a specchio, due pannelli, cm 230x120 (ciascuno), Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.
32. K. La Rocca, *Specchio*, 1967 ca, misure non precisate, Firenze, Archivio Michelangelo Vasta.

33. J. Jonas, *Mirror Piece I*, New York University, New York City, 1969; foto di Wayne Hollingworth.
34. K. La Rocca, *Appendice per una supplica*, 1969-1972, video b/n, 9', Firenze, Archivio Michelangelo Vasta.
35. Y. Ono, *Bottoms*, 1966, video, b/n, 80 min, coll. privata
36. M. Wilson, *Breast Forms Permutated*, 1972, foto coll. Ian Murray.
37. G. Fioroni, *Gioco*, 1967, film con Pino Pascali, b/n, 16 mm, muto 3'55'', Torino, Galleria d'arte moderna e contemporanea.
38. M. Wilson, *Posturing: Drag*, 1972, *performance*; foto di Doug Waterman.
39. G. Varisco, *Tavola magnetica a elementi componibili*, 1960, tavola di ferro con elementi mobili, cm 70x70, coll. privata.
40. P. Pascali, *Cannone semovente*, 1965, metallo, legno, ruote a grandezza naturale, coll. privata
41. E. Gut, *Senza titolo*, 1966, *collage*, sabbia, rete metallica, pizzo, ferri, cm 120x82, coll. privata
42. G. Fioroni, *La bella addormentata nel bosco: Rosaspina*, 1969-1970, matita, olio e smalto alluminio su tela, cm 180x140, Roma, coll. Andrea Franchi.
43. N. de Saint Phalle, *Cheval et la Mariée*, 1963, giocattoli, utensili da cucina, ornamenti, fiori di plastica e rete metallica, cm 235x300x120, Hannover, Sprengel Museum.
44. G. Fioroni, *Casa: interno familiare*, 1969, casetta in legno dipinto, spioncino e dispositivo elettrico; all'interno scena allestita con oggetti, cm 53x57x50, Roma, coll. privata.
45. M. Schapiro e S. Brody, *The Dollhouse*, 1972, legno e materiali vari, cm 202.6x 208.3 x 21.6, Washington, Smithsonian American Art Museum.
46. L. Marcucci, *Felici e contenti*, 1972, *collage* su cartoncino colorato, cm 70x50, Firenze, coll. dell'artista.
47. G. Fioroni, *Obbedienza*, 1969, matita smalti bianchi e alluminio su tela, cm 180x60, Roma, coll. P. Quesada.
48. A. Steckel, *The Beginner, Mom Art series* (1963), olio su fotografia, proprietà dell'artista.

49. V. Celmins, *German plane*, 1966, olio su tela, cm 40.5x66, Texas, Modern Art Museum of Fort Worth.
50. E. Hesse, *Contingent*, 1969, lattice, fibra, garza, vetroresina, cm 350x630x109, Canberra, National Gallery of Australia.
51. C. Ricciardi, *Respiro*, progetto per l'intervento *site-specific* del 1968 al teatro Giancarlo Nanni di Roma, proprietà dell'artista.
52. C. Ricciardi, *Muro*, 1966, cm 200x1200x26, coll. privata.
53. N. de Saint Phalle, *Hon - en katedral*, 1966, m. 28x9x6, foto dell'installazione al Moderna Museet di Stoccolma.
54. M. Merz, *Scarpette*, 1966, nylon, foto di Claudio Abate in occasione della mostra *Arte Povera+Azioni Povere*, Amalfi 1968.
55. S. Weller, *Le scarpette da aggiustare*, 1972, pastello e olio su tela, cm 100x100 Torino, coll. Bolaffi.
56. U. Mierle-Laderman, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Inside*, Connecticut, Wadsworth Atheneum Hartford 1973.
57. M. Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, video b/n, 6:09', Electronic Art Intermix.
58. N. Vigo, *Interno Bianco*, 1959-1963, Milano.
59. R. Weltsch, *The Kitchen*, in *Womanhouse*, Los Angeles 1972.
60. K. La Rocca, *Noi Due*, 1967, tecnica e misure non precisate, collezione privata
61. K. La Rocca, *Approdo*, installazione, Firenze, 1967.
62. V. Celmins, *Freeway*, 1966, olio su tela, cm 44,45x 67,31, coll. Harold Cook.
63. L. Grisi, *East Village*, 1967, acrilico su tela, neon, plexiglas, alluminio zincato, cm 163x167x22, coll. privata.
64. N. Vigo, *Frammenti di riflessione*, mostra Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1979.
65. E. Miccini, *Luna*, 1969, *collage* su cartoncino, cm 50x70, coll. privata.
66. L. Marcucci, *Il fidanzato in fuga*, 1964, *collage* su cartoncino, cm 32x25, Firenze coll. dell'artista.
67. K. La Rocca, *Bianco Napalm*, 1966, *collage* su cartoncino, cm 44,4x29,5, collezioni privata.
68. K. La Rocca, *Bianco Napalm*, 1967, stampa plastificata su legno, cm 75x50, Firenze, Archivio Michelangelo Vasta.

69. L. Marcucci, *Siate conservatori*, 1967, *collage* su cartone, cm 37x24, coll. Palli.
70. L. Marcucci, *È guerra d'eroi*, 1965, *collage* su cartoncino, cm 48x65, Firenze, Centro d'Arte Spaziotempo.
71. E. Miccini, *Dite all'americano*, 1967, *collage* su cartoncino, cm 50x70, Firenze, coll. dell'artista.
72. M. Rosler, *Cleaning the Drapes*, 1967-72, *collage*, cm 44x60.3, New York, Museum of Modern Art.
73. N. Spero, *Search and Destroy*, 1967, *gouache* e inchiostro su carta, cm 61x91, collezione dell'artista.
74. N. de Saint Phalle, *Tir Gambrinus*, Monaco, Galerie Becker 1963; foto di Friedrich Rauch, Galeries nationales du Grand Palais.
75. L. Grisi, *Wind Room*, 1968, Roma, Teatro delle Mostra, Galleria La Tartaruga 1968.
76. L. Grisi, *Velocità del vento, 40 nodi*, 1968, film in b/n, 16 mm, 15', proprietà dell'artista.
77. L. Grisi, *The measuring of time*, 1969, film in b/n, 16 mm, proprietà dell'artista.
78. J. Jonas, *Wind* (1968), video, 16 mm, b/n, muto, proprietà dell'artista.
79. L. Grisi, *Air Room*, 1969, intervento *site specific* realizzato in occasione della mostra *Nuovi materiali, nuove tecniche* a Caorle (Venezia).
80. C. Ricciardi, *Acchiappa-aria*, 1969, plastica e rete, misure non precisate.
81. G. Pane, *Pierres déplacées*, 1968, Torino, Valle dell'Orco, fotografia virata seppia, cm 19,5x59,7, collezione Fonds National d'art contemporain, Ministère de la culture et de la communication, Parigi.
82. A. Denes, *Rice/Tree/Burial*, 1968, New York, contea di Sullivan.
83. S. Weller, *Rospo nel granturco*, (particolare), 1966, pastello su carta, cm 50x70, coll. privata.
84. S. Weller, *Radice e fiore di carciofo*, 1967, litografia, cm 50x70, prova d'artista
85. L. Bontecou, *White charcoal on paper*, 1970, cm 66,4x50,8, New York, Museum of Modern Art.
86. V. Celmins, *Galaxy*, 1975, litografia, cm 31,7x4,18, Londra, Tate Gallery.
87. A. Mendieta, *Silueta Sangrienta*, 1975, video, super 8', trasferito su blu-ray, colore, muto.

88. L. Grisi, *Senza titolo*, 1964, tecnica e misure non precisate, coll. privata.
89. C. Ricciardi, *Lettere d'amore*, 1968, trucioli di fonderia su carta, cm 100x70, coll. privata.
90. S. Weller, *Parla dei colori*, 1971, pastello ad olio su carta, cm 70x50, coll. privata.
91. S. Weller, *Scrivere mare mare*, 1973, pastello a olio su tela, cm 200x200.
92. K. La Rocca, *Vasta Eco*, 1968, smalto su tavola, cm 29x90, Firenze, Archivio Michelangelo Vasta.
93. K. La Rocca, *Il corpo e il linguaggio*, (J), 1969-1970, fotografia su polistirolo, cm 29,6x39,8, MART - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.
94. T. Binga, *Alfabetiere murale, Lettera C*, 1976, stampa su carta plastificata, due pezzi, cm 42x29,5, MART - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.
95. M. Bentivoglio, *Ho=Gabbia*, 1966-1970, serigrafia esemplare unico, cm 74x52, proprietà dell'artista.
96. E. Gut, *Diario* (libro-oggetto), 1964, *collage* e pizzo acrilico bianco, cm 32,5x33,5x2,5, proprietà dell'artista.
97. N. de Saint Phalle, *My Love*, 1969, cm 18x19, Torino, coll. privata.
98. S. Lanza, *Libro tessile*, libro/oggetto: due telai e pagina in corde e foglie, 1975, cm 24x35x18 (semiaperto).
99. L. Drei, *Iperipotenusa*, Edizioni Geiger, Torino 1969.
100. L. Di Luciano, *Successione ritmica verticale e orizzontale a scalare*, 1963, china e morgan's paint su masonite, cm 26,5x26,5, coll. privata.
101. L. Di Luciano, *Struttura operativa n. 7*, 1963, china e morgan's paint su masonite, cm 60x64.
102. A. Denes, *Snail Pyramid-Study for Self-contained, Self-supporting City Dwelling of the Future*, dalla serie *Pyramids*, 1967-2011, inchiostro metallico su pellicola trasparente, 104,14 x147,32, New York, Museum of Modern Art.
103. L. Drei, *Operazione spazio cromatica A2*, 1966, acrilico e *collage* su tela, cm 100x100, Roma, Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea.

104. M. Apollonio, *Dinamica circolare 6 S+S*, 1966, smalto su legno e meccanismo rotante, cm 84x84x3, coll. privata.
105. M. Apollonio, *Blu+Blu*, 1966, acrilico su masonite, cm 40x40, proprietà dell'artista.
106. Dadamaino, *Volume a moduli sfasati* 1960, plastica fustellata, cm 60,6x40.
107. Dadamaino, *Oggetto ottico dinamico*, 1961-62, alluminio su tavola, cm 120x120.
108. Dadamaino, *Disegno ottico-dinamico*, anni Sessanta, china e poliestere, d. cm 19,5.
109. B. Riley, *Shiver*, 1964, emulsione su tavola, cm 68,x68,5, coll. privata.
110. M. Apollonio, *Rilievo in alluminio, n. 402*, 1964, cm 50x50x5, coll. privata.
111. N. Vigo, *Cronotopo*, 1963, alluminio e vetri smerigliati, cm 100x100.
112. G. Varisco, *Schema luminoso variabile R.R. 66*, 1962, perspex, legno, lampada circolare e motore elettrico coll. dell'artista, Milano, Museo del Novecento.
113. G. Varisco, *Mercuriale*, 1969, legno, vetro industriale e acciaio, cm 47x92, Cortesi Gallery.
114. E. Gut, *Con le stelle di notti senza fine*, 1968, tela intagliata con inserimenti di pizzo dell'Ottocento, morgan bianco, bucatura del pizzo stesso, cm 90x80, proprietà dell'artista.
115. M. Schapiro, *Big OX, No.2*, 1968, acrilico su tela, cm 228,6x274,32, San Diego, The Museum of Contemporary Art.
116. J. Kozloff, *Longing*, 1977, litografia, *collage* e matite colorate, 233,68x40,64 Boston, collezione privata.
117. Dadamaino nel suo studio, Milano 1979.
118. C. Ricciardi, *Expertise. Ricerca d'identità*, 1972.
119. N. Vigo e L. Fontana, anni Sessanta.
120. S. Weller davanti al suo studio, Bangkok 1960.
121. K. La Rocca, anni Settanta.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

AA.VV. (a cura di), *Dodicesimo Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Rimini, Verucchio, Riccione, 1963, Gattei, Rimini 1963

Accame, Giovanni M., *Grazia Varisco: 1958/2000*, Maredarte, s. l. 2001

Accame, Giovanni M., *Grazia Varisco, l'apertura sull'inatteso*, in Id., *La forma plurale: opere e artisti in Italia, 1947-2000*, Charta, Milano 2010 (pp. 267-279)

Adorno, Theodor Ludwig W., *Negative dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1966; trad. it., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004

Alei, Paolo, *Un'interpretazione della pittura-scrittura di Simona Weller*, in Barbagallo, Sandro (a cura di), *Simona Weller. Verba picta*, catalogo della mostra, Finale Ligure, Chiostro del Complesso Monumentale di Santa Caterina e Calice Ligure, la Casa del Console, 2 luglio - 28 settembre 2005, Archivio S. Weller, Roma 2005 (pp. 29-37)

Allegrini, Giosuè; Vinca Masini, Lara (a cura di) *Visual poetry: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Skira, Milano 2014

Andreozzi, Matteo; Tiengo, Adele, *Ecologia e femminismo*, in Andreozzi, Matteo (a cura di), *Etiche dell'ambiente. Voci e prospettive*, Led, Milano 2012 (pp. 265-292)

Angelini, Viola; Sabatini, Alma, *Prime esperienze del neofemminismo in Italia*, in Crispino, Anna M. (a cura di), *Esperienza storica femminile nell'età moderna e*

contemporanea, atti del seminario, parte II, Unione donne italiane, Roma 1989 (pp. 77-88)

Ardigò, Achille, *Emancipazione femminile e urbanesimo*, Morcelliana, Brescia, 1964

Arendt, Hannah, *The origin of totalitarianism* (1951), Harcourt, Brace & World, New York 1966; trad. it., *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1967

Arnaldi, Valeria, *Bomba sexy: storia e mito della femminilità a cavallo del millennio*, Ultra, Roma 2015

Balestrini, Nanni; Moroni, Primo, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 2007

Barbarulli, Clotilde; Borghi, Liana; Taronna, Annarita (a cura di), *Scritture di frontiera. Tra giornalismo e letteratura. Scritture di donne fra letteratura e giornalismo*, Atti del convegno SIL Bari, 29 novembre 1 dicembre 2007, vol. 2, Servizio editoriale universitario, Bari 2009

Bartolena, Simona, *Arte al femminile: donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano 2003

Battersby, Christine, *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*, The Women's Press, Londra 1994

Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth, *Dall'amore alla relazione? Mutamenti nel rapporto fra uomo e donna nella società industrializzata*, in Idd., *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1990; trad. it., *Il normale caos dell'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 (pp. 69-105)

Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California, Bekerley-Los Angeles 1982; trad. it., *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004

Bennet, Christopher G., *Come una dichiarazione: l'arte di Marisa Merz in Italiano*, Carolina (a cura di), *A proposito di Marisa Merz*, MAXXI, Roma, Mousse Publishing, Milano 2011 (48-73)

Bentivoglio, Mirella, *Women Artist of Italian Futurism. Almost lost to History*, Midmarch Art Press, New York 1997

Bentivoglio, Mirella; Zoccoli, Franca (a cura di), *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008

Bentivoglio, Mirella, *I segni del femminile*, in AA.VV. (a cura di), *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra, Rovereto 2011-2012, Silvana, Cinisello Balsamo 2011 (pp. 15-25)

Bespaloff, Rachel, *De l'Iliade*, Brentano's, Inc. – New York 1943; trad. it., *Dell'Iliade*, Città Aperta, Troina 2004

Betterton, Rosemary, *An intimate distance*, Routledge, Londra 1996

Betto, Filippo (a cura di), *Il secolo veloce. Conversazioni sul passato, il presente e il futuro dell'Italia attraverso le parole di una generazione nata intorno agli anni Trenta*, Skira, Milano 2007

Bizzocchi, Ilaria, *Lucia Marcucci e la poesia visiva: pratica artistica e critica*, tesi di laurea, Università di Pisa, 2005

Blau, Judith. R., *Art and society. Reading in the sociology of the Arts*, University of New York Press, New York 1989

Boatto, Alberto; Sauzeau, Anne Marie; Carancini, Andrea, *Giosetta Fioroni*, Essegi, Ravenna 1990

Boccia, Maria Luisa, *L'io in rivolta: vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990

Boccia, Maria Luisa, *Con Carla Lonzi: la mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma 2014

Boetti Sauzeau, Anne Marie, *Arte femminista e arte femminile*, in AA.VV., *Lessico Politico delle Donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Gulliver, Milano 1979 (pp. 133-

183)

Bolpagni, Paolo, *Il rigore dell'arte di Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo nel quadro delle ricerche cinetico-programmate degli anni Sessanta in Italia*, in AA. VV. (a cura di), *Lucia Di Luciano: irradiazioni*, catalogo della mostra, Milano, 10 A.M. Art e Graz, Galerie Leonhard, 13 giugno - 31 luglio 2015, 10 A.M. Art, Milano 2015

Bonito Oliva, Achille, *Europe/America: the different avant-gardes*, Deco Press, Milano 1976

Borzello, Frances, *Seeing Ourselves. Women's Self Portraits*, Thames & Hudson, London 1998

Bourdieu, Pierre, *L'essere femminile come essere percepito*, in Id., *La domination masculine*, Seuil, Parigi 1998; trad. it., *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2009 (pp. 77-82)

Bowness, Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Londra 1989

Broude, Norma; Garrard, Mary D. (a cura di), *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, H. N. Abrams, New York 1994

Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York - Londra 1990; trad. it., *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Milano 2013

Buttafuoco, Annarita, *La filantropia come politica. Esperienze dell'emancipazionismo italiano del Novecento*, in Ferrante, Lucia; Palazzi, Maura e Pomata, Gianna (a cura di), *Ragnatele di rapporti: patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988

Caccamo, Rita, *Il filo di Arianna. Una ricerca sulle professionalità creative*, Franco Angeli, Milano 1987

Calabrò, Anna Rita; Grasso; Laura, *Dal movimento femminista al femminismo*

diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80, Angeli, Milano 2004

Calvin, Paula E.; Deacon, Deborah A., *American Women Artists in Wartime (1776-2010)*, Mcfarland Co Inc, Stati Uniti 2011

Carpi, Giancarlo, *Futuriste. Letteratura, arte e vita*, Castelvevchi, Roma, 2009

Cartosio, Bruno, *I lunghi anni Sessanta: movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2012

Cavarero, Adriana et al., *Diotima: il pensiero della differenza sessuale*, La tartaruga, Milano 1987

Cavarero, Adriana; Restaino, Franco, *Le filosofie femministe: due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Bruno Mondadori, Milano 2002

Celant, Germano, *Laura Grisi: a selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International Publications, New York 1990

Celant, Germano, *Carla Accardi*, Edizioni Charta, Milano 1999

Celant, Germano, *Giosetta Fioroni*, Skira, Milano 2009

Celant, Germano, *Arte povera, storia e storie*, Electa, Milano 2011

Centro nazionale di prevenzione e difesa sociale e della Associazione italiana di scienze sociali, *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, Atti del IV congresso mondiale di sociologia, Laterza, Bari 1959

Chadwick, Whitney, *Women artists and the surrealist movement*, Thames and Hudson, London 1985

Chadwick, Whitney, *Feminist Art in North America and Great Britain*, in Ead., *Women, art, and society*, Thames and Hudson, London 1996 (355-378);

Cherubini, Laura, *Formidabili quegli anni. Roma e il "sogno degli anni Sessanta"*,

in Baradel, Virginia; et al. (a cura di), *La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, catalogo della mostra, Padova Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre, Padova 2003, Skira, Milano 2003 (pp. 82-91)

Coen, Ester, *Miti e antimiti*, in Guercio, Gabriele; Mattiolo, Anna, *Il confine evanescente, Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010 (pp. 197-223)

Collin, Françoise, *La disputa della differenza: la differenza dei sessi e il problema delle donne in filosofia*, in Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, édition Plon, Paris 1992; trad. it., *La storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma 2011 (pp. 306-343)

Connell, Raewyn, *Gender*, Polity, Cambridge 2002; trad. it., *Questioni di genere*, Il Mulino, Bologna 2011

Conte, Lara, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Electa, Milano 2010

Conte, Lara, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in Conte, Lara; Fiorino, Vinzia; Martini, Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi. La duplice radicalità, dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, ETS, Pisa 2011 (pp. 87-109)

Conte, Lara; Fiorino, Vinzia; Martini, Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità: dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, ETS, Pisa 2011

Corgnati, Martina, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004

Cortina, Stefano, *Una vita Dada. Breve e succinta biografia di Dadamaino*, in Id. (a cura di), *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, catalogo della mostra, Milano, 17 giugno - 25 luglio 2008, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano 2008

Cossu, Marcella; Di Monte, Maria Giuseppina (a cura di), *Cloti Ricciardi: nel Giardino delle fontane*, Palombi, Roma 2013

Crane, Diana, *The transformation of the Avant-Garde: the New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago press, Chicago-Londra 1987

Crispino, Anna Maria, *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, Atti del seminario, UDI, Roma 1988

Crispoliti, Enrico, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma 1968

Crispoliti, Enrico, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977

Crispoliti, Enrico, *Risillabare la realtà*, 1972, in Barbagallo, Sandro (a cura di), *Simona Weller. Verba picta*, catalogo della mostra, Finale Ligure, Chiostro del Complesso Monumentale di Santa Caterina e Calice Ligure, la Casa del Console, 2 luglio - 28 settembre 2005, Archivio S. Weller, Roma 2005 (pp. 203-204)

Cristallini, Elisabetta (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952*, Lithos, Roma 1999

Cumings, Bruce, *Vietnam: una "guerra televisiva"?* in Id., *War and television*, Verso Londra - New York 1992; trad. it., *Guerra e televisione*, Baskerville, Bologna, 1993 (pp. 115-139)

Cutrufelli, Maria R.; et al., *Piccole italiane: un raggiro durato vent'anni*, Anabasi, Milano 1994

Cutrufelli, Maria R.; et al., *Il Novecento delle Italiane: una storia ancora da raccontare*, Editori Riuniti, Roma 2002

Damient de Sujo, Clara, *Itinerario di Marison*, in *XXXIV Biennale di Venezia. Venezuela*, catalogo della mostra, Venezia 1968, Editorial Arte, Caracas 1968

Danto, Arthur, *After The End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, The National Gallery of Art, Washington 1997; trad. it., *Dopo la fine dell'arte: l'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 2008

Davis, Flora, *Moving the Mountain: The Women's Movement in America since 1960*,

University of Illinois press, Urbana - Chicago 1999

D'Elia, Anna, *Pino Pascali*, Electa, Milano 2010

de Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2008

De Cecco, Emanuela, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, in De Cecco, Emanuela; Romano, Gianni (a cura di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002 (pp. 13-29)

De Cecco, Emanuela; Romano, Gianni (a cura di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002

Deepwell, Katy, *New feminist art criticism: critical strategies*, Manchester University Press, Manchester - New York 1995

Deepwell, Katy, *Women artists and modernism*, Manchester University press, Manchester 1998

de Laurentis, Teresa, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999

Del Becaro, Elena, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Electa, Milano 2008

Demaria, Cristina, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003

Di Cori, Paola, *Unite e divise. Appunti su alcuni problemi di storia della solidarietà tra donne*, in Ferrante, Lucia; Palazzi, Maura; Pomata, Gianna (a cura di), *Ragnatele di rapporti: patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988 (pp. 481-494)

di Genova, Giorgio, *Generazione anni Trenta*, in Id., *Storia Italiana del Novecento per generazioni*, vol. V, Bora, Bologna 2000

Drei, Lia, *Il colore* (1965), in Simongini, Gabriele (a cura di), *Lia Drei anni Sessanta*, catalogo della mostra, Taverna, Museo Civico di Taverna, 23 giugno - 16 settembre 2007, Museo Civico di Taverna, Taverna 2007 (pp. 39-42)

Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, édition Plon, Parigi 1992; trad. it., *La storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma 2011

Eco, Umberto, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962

Emmy, Elsa, *L'arte cambia sesso*, Tringale, Catania 1975

Emmy, Elsa, *Donna, arte, marxismo: con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività*, Bulzoni, Roma 1977

Enrini, Lucia, *Grazia Varisco. Profilo artistico e itinerario di una ricerca*, in Accame, Giovanni M., *Grazia Varisco: 1958-2000*, Maredarte, s. l. 2001

Ergas, Yasmine, *La costituzione del soggetto femminile*, in Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, Édition Plon, Parigi 1992, trad. it., *La storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma 2011 (pp. 564-593)

Evola, Julius, *Il problema della donna*, Fondazione Julius Evola, Roma 1977

Fabi, Sauro, *L'avanguardia per tutti: concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, EUM, Macerata 2008

Fedi, Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi 1968-1985*, Endas, Roma 1986

Ferrario, Rachele, *Le signore dell'arte*, Mondadori, Milano 2012

Fioroni, Giosetta, *My story = La mia storia*, Corraini, Mantova 2013

Folcarelli, Cinzia, *Lia Drei: pensieri e parole di una vita vissuta nell'arte*, in G. Simongini (a cura di), *Lia Drei anni Sessanta*, catalogo della mostra, Taverna, Museo

Civico di Taverna, 23 giugno - 16 settembre 2007, Museo Civico di Taverna, Taverna 2007 (pp. 73-78)

Folcarelli, Cinzia, *Storia dello Sperimentale p. e Sperimentale p. cronologia e bibliografia in Sperimentale p. 1963-1968*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Monogramma, 9 marzo – 4 aprile 2007, Monogramma, Roma 2007 (pp. 23-27)

Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of technology, Massachusetts 1996; trad. It., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1969; trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1994

Fraire, Manuela (a cura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Franco Angeli, Milano 2002

Franchi, Donatella, *Il pensiero fertile*, in Ead. (a cura di), *Matrice: pensiero delle donne e pratiche artistiche*, Libreria delle donne di Milano, Milano 2004 (pp. 13-32)

Fraschina, Francis, *Art, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester University Press, Manchester 1999

Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Dell, New York 1964; trad. it., *La mistica della femminilità*, Castelvechi, Roma 2012

Frueh, Joanna, *The body through women's eyes, in the power of feminist art*, in Broude, Norma; Garrard, Mary D. (a cura di), *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, H. N. Abrams, New York 1994 (pp. 190-206)

Frueh, Joanna; Langer, Cassandra; Raven, Arlene, *The new feminist criticism: art, identity, action*, Icon Editions, New York 1991

Giachero, Lia, *I capricci della memoria. Riflessioni sulle futuriste*, in Trasforini, Maria A. (a cura di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli,

Milano 2000 (pp. 133-144)

Gianini Belotti, Elena, *Dalla parte delle bambine: L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (1973), Feltrinelli, Milano 2013

Gombrich, Ernst H., *The Sense of order. A study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press Ltd, Oxford 1979; trad. it., *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino 1984

Grosenick, Uta, *Women artists: le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Koln 2008

Gualdoni, Flaminio, *Piero Manzoni, vita d'artista*, Johan & Levi, 2013

Guindani, Sara, *Fine del narrativo? Testo, immagine e corpo nel libro d'artista* in Maffei, Giorgio; Picciau, Maura (a cura di), *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, settembre-novembre 2006, Corraini, Roma 2006 (pp. 26-30)

Heinich, Nathalie, *La sociologie de l'art*, le Découverte, Parigi 2001; trad. it., *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004

Hess, Thomas B., *Woman as sex object: studies in erotic art, 1730-1970*, Allen Lane, London 1973

Higonnet, Anne, *Immagini e rappresentazioni femminili*, Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes. Le XXè siècle*, édition Plon, Paris 1992, trad. it., *La storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma 2011 (pp. 393-409)

Hobsbawm, Eric J., *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1999*, Michael Joseph, London 1994, trad. it., *Il secolo breve, 1914-1991*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2007

Iamurri, Laura, *Un mestiere fasullo: note su «Autoritratto» di Carla Lonzi*, in

Trasforini, Maria A. (a cura di), *Donne d'arte: storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006 (pp. 113-132)

Iamurri, Laura; Spinazzè, Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001

Imarisio, Eligio, *Donna poi artista: identità e presenza tra Otto e Novecento*, F. Angeli, Milano 1996

Irigaray, Luce, *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1989; trad. it., *Sessi e genealogie*, Baldini Castoldi, Milano 2007

Irigaray, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Le Editions de Minuit, Parigi 1974; trad. it., *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1989

Irigaray, Luce, *The Conditions of Hospitality*, Fordham University Press, New York 2013; trad. it., *L'ospitalità del femminile*, il Melangolo, Genova 2014

Jacob, Mary Jane (a cura di), *Shigeko Kubota: Video Sculpture*, American Museum of the Moving Image, New York 1991

Jones, Amelia, *Body Art/ performing the subject*, University of Minesota press, Minneapolis 1998

Kallir, Alfred, *Sign and design: the psychogenetic source of the alphabet*, Venum, Richmond 1961; trad. it., *Segno e disegno: psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali/Vel, Milano 1994

Kelly, Mary, *Post-partum document*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1983

Kinsey, Alfred, Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., *Sexual behavior in human male*, Saunders Company, Filadelfia 1948; trad. it *Il comportamento sessuale dell'uomo*, Bompiani, Milano 1950

Kinsey, Alfred, Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., Gebhard, Paul, *Sexual behavior in human male*, Saunders, Filadelfia 1953; trad it., *Il comportamento sessuale*

della donna, Bompiani, Milano 1953

Know, Miwon, *Genealogy of site specificity*, in Id., *One place after another: Site-specific art and Locational Identity*, Cambridge - Londra 2002 (pp. 11-31)

Krauss, Rosalind E., *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge 1986; trad. it., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007

Kristeva, Julia, *Théorie d'ensemble e Polylogue*, Edition du Seuil, Parigi 1968; trad. it., *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1980

Kristeva, Julia, *Revolution in poetic language*, Columbia University press, New York 1984

Kruger, Barbara, *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*, The Mit Press, Londra 1994

Lacan, Jacques, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, Torino, Einaudi 2004

Landau, Ellen G., *Tough Choices: Becoming a women artist, 1900-1970*, in Rosen; Randy; Brawer, Catherine, *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970-1985*, Abbeville, New York 1989 (pp. 27-42)

La Rocca, Ketty, *Ketty La Rocca: i suoi scritti* a cura di Lucilla Saccà, Martano, Torino 2005

Lebovici, Elisabeth, *Western European women artists: speaking in a minor voice*, in *Global feminism: new directions in contemporary art*, catalogo della mostra, New York marzo- luglio 2007, Wellesley settembre-dicembre 2007, Brooklyn Museum, New York 2007 (pp. 145-151)

Lévi-Strauss, Claude, *Introduction a l'oeuvre*, in Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Press Universitaires de France, Parigi 1950; trad. It., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965, (pp. XV-LIV)

Libreria Delle Donne Di Milano, *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988

Lilli, Laura, *La stampa femminile*, in AA. VV., *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2001 (pp. 283-284)

Linker, Kate, *Love for sale: the words and pictures of Barbara Kruger*, Harry N. Abrams, New York 1990

Lippard, Lucy, *Eva Hesse*, New York University Press, New York 1976

Lippard, Lucy, *From the center: feminist essays on women's art*, E. P. Dutton, New York 1976

Lippard, Lucy, *Weather report: expecting the unexpected*, in Ead. (a cura di) *Weather Report: Art and Climate Change*, catalogo della mostra, Boulder Museum of Contemporary Art, 2007 (pp.4-12)

Loffredo, Ferdinando, *Politica della famiglia*, Bompiani, Milano 1938

Lombroso, Cesare; Ferrero, Guglielmo, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, L. Roux e c., Torino - Roma 1893

Lonzi, Carla, *Autoritratto: Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly, De Donato*, Bari 1969

Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Et. al., Milano 1974

Lonzi, Carla, *Taci, anzi parla: diario di una femminista*, Scritti di rivolta femminile, Milano 1978

Lonzi, Carla, *Vai pure: dialogo con Pietro Consagra*, Scritti di rivolta femminile, Milano 1981

Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al edizioni, Milano 2010

Lonzi, Carla, *Scritti sull'arte* a cura di Iamurri, Laura; Conte, Lara, Martini, et al., Milano 2012

Lussana, Fiamma, *Eguatarismo e antieguatarismo: la specificità del femminismo italiano*, in Ead., *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie e memorie*, Carocci, Roma 2013 (pp. 32-36)

Lussana, Fiamma, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie e memorie*, Carocci, Roma 2013

Lux, Simonetta; Cristallini, Elisabetta; Greco, Antonella (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti: Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, Gangemi Editore, Roma 2000

Lux, Simonetta; Scudero, Domenico, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, Lithos Editrice, Roma 2002

Lux, Simonetta; Zeuli, Maria Francesca, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma 2004

Mannheim, Karl, *Il problema delle generazioni*, in Saraceno, Chiara (a cura di) *Età e corso della vita*, Il Mulino, Bologna 2001

Marcucci, Lucia, *Non c'erano barche nei canali*, Cynthia, Firenze 1962

Marcucci, Lucia, *Semplice, Facile, Divertente*, Collana Sperimentale di Poesia 8 fogli di poesia, 3, Guanda, Reggio Emilia, 1966

Marcucci, Lucia, *La poesia visiva e il feedback alla pubblicità* (1968), in Perseo Centroartivisive (a cura di), *Firenze la storia: la poesia visiva un percorso internazionale, 1963-1968*, Opus libri - Perseo centroartivisive, Firenze 1990 (p. 31)

Marcucci, Lucia, *Io ti ex-amo*, Techne, Firenze 1970

Marcucci, Lucia *Il guerriero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva*, in Corona, Daniela (a cura di) *Donne e scrittura*, atti del Seminario internazionale, Palermo 9-11 giugno 1988, La luna, Palermo 1990 (pp. 389-400)

Marcucci, Lucia, *Memorie e incanti: extraitinerario autobiografico*, Campanotto, Pasian di Prato 2005

Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*, Beacon Press, Boston 1955; trad. it., *Eros e civiltà*, Fabbri, Milano stampa 2009

Margozzi, Mariastella, *Gli ambienti del gruppo T: le origini dell'arte interattiva*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006

Masters, William; Johnson, Virginia E., *Human Sexual Response* (1966); trad. it., *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna: indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, Feltrinelli, Milano 1967

McLuhan, Marshall, *War and Peace in the Global Village*, New York, 1968; trad. it., *Il villaggio globale*, Milano SugarCo, 1992

Melucci, Alberto (a cura di), *Creatività: miti, discorsi e processi*, Feltrinelli, Milano 1994

Meneguzzo, Marco, *Zero e Milano, Zero a Milano*, in Meneguzzo, Marco; Vigo, Nanda (a cura di), *Zero Avantgarde 1965–2013*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Christian Stein, 16 ottobre 2013 - 11 gennaio 2014, Silvana, Cinisello Balsamo 2013 (pp. 23-40)

Merlau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Parigi 1964; trad. it., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003

Meskimmon, Marsha, *The art of reflection: women artists self-portraiture in the Twentieth Century*, Scarlet press, London 1996

Messenger, Annette, *Voluntary Tortures: Les Tortures Volontaires*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

Meyers, Diana T., *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*, University Press, Oxford 2002

Michetti, Maria; Repetto, Margherita; Viviani, Luciana, *UDI: laboratorio di politica delle donne: idee e materiali per una storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

Miglietti, Alfano F., *Arte in Italia 1960/1985*, Politi Editore, Milano 1988

Mignini, Maria, *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Carocci, Roma 2009

Möbius, Paul J., *L'inferiorità mentale della donna: sulla deficienza mentale fisiologica della donna*, Fratelli Bocca, Torino, 1904

Nead, Lynda, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Routledge, London 1992

Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva, Bologna 2000

Nochlin, Linda, *Why have there been no great women artists?*, in Gornick, Vivian; Moran, Barbara K. (a cura di), *Woman in a sexist society*, Basic Books, New York – Londra 1971; trad. it., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvechi, Roma 2014

Ono, Yoko, *Grapefruit*, Wunternau Press, Tokio 1964; trad. it., *Grapefruit. Istruzioni per l'arte e per la vita*, Mondadori, Milano 2005

Ortoleva, Peppino, *I movimenti del '68 in Europa e America*, Editori Riuniti, Roma 1988

Palmieri, Ede; Pontiggia, Elena (a cura di), *Artiste: presenze femminili nei movimenti artistici a Milano 1928-1968*, Vienneperre, Milano 1999

Pancotto, Pier Paolo, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editore, Roma 2006

Paolo VI, *Humanae vitae*, lettera enciclica del sommo pontefice alla regolazione della natalità, Libreria S. Vittore, Varese 1968

Parca, Gabriella, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze 1959

Parca, Gabriella, *I sultani: mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano 1965

Parca, Gabriella, *L'avventurosa storia del femminismo*, Mondadori, Milano 1976

Passerini, Luisa, *Donne, consumo e cultura di massa*, Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, édition Plon, Parigi 1992; trad. it., *La storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma 2011 (pp. 372 – 392)

Pastor, Barbara, *Nanda Vigo: interni '60-'70*, Abitare Segesta, Milano 2006

Perlmutter, David D., *The Art of War in the Twentieth Century*, in Monegal Antonio; et al. (a cura di), *At War*, catalogo della mostra, Barcellona, 17 maggio - 26 settembre 2004, Centre de Cultura Contemporània, Diputació de Barcelona, Barcellona 2004 (pp. 136-146)

Perna, Raffaella, *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009

Perna, Raffaella, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013

Perna, Raffaella; Bussoli, Ilaria (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Derive e Approdi, Roma 2014

Perry, Gill, *Difference and excess in contemporary art: the visibility of women's practice*, Blackwell, Oxford 2003

- Perry, Gill, *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven-Londra 1999
- Piaget, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Éditions Alcan 1926; trad., it, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Bollati Bolighieri, Torino 1966
- Piccone Stella, Simonetta, *La prima generazione: Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993
- Piccone Stella, Simonetta; Saraceno, Chiara (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Il Mulino, Bologna 1996
- Pignotti, Lamberto; Stefanelli, Stefania, *La scrittura verbo-visiva*, Espresso Strumenti, Roma 1980
- Pirani, Federica, *Intervista a Plinio de Martiis*, in Calvesi, Maurizio; Siligato, Rossella (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1990, Carte segrete, Roma 1990 (pp. 336-338)
- Pitagora, Paola, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio, Palermo 2001
- Poletto, Laura, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012
- Pollock, Griselda, *Vision and difference: feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, Londra-New York 1988
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londra-New York, 1999
- Pollock, Griselda, *Femininity/Modernity: inscriptions/Representations/Transformation*, in Imesch, Kornelia; John, Jennifer; et al. (a cura di), *Inscriptions/Transgressions*, Lang, Berna 2008 (83-106)
- Pontiggia, Elena, *Dadamaino*, Endas, Milano 1990

Pulce, Graziella (a cura di), *Costruire ricordi: ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, Archinto, Milano 2003

Rampello, Liliana, *Postfazione. Voci d'Italia, Breve storia della ricezione italiana del Secondo sesso*, in de Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2008 (pp. 701-715)

Ravaoli, Carla, *La donna contro se stessa*, La Terza, Bari 1969

Ravenni, Enrica, *L'arte al femminile: dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, Editori riuniti, Roma 1998

Reich, Wilhelm, *Die Sexulität im Kulturkampf*, Sexpol Verlag, Köbenhavn 1936; trad. it., *La rivoluzione sessuale*, Feltrinelli, Milano 1963

Ribero, Aida, *La politica dell'Unione donne italiane*, in Ead., *Una questione di libertà: il femminismo degli anni Settanta*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999 (pp. 51-65)

Ricciardi, Cloti, *Paesaggio con sculture*, in Iamurri, Laura; Spinazzè, Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001 (pp. 220-226)

Rivolta Femminile, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile* (1970) in Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel*, et al. Milano 2010

Robinson, Hilary, *Feminism art theory: anthology, 1968-2000*, Blackwell, Oxford 2001

Romano, Giovanni, *Pratiche mediali nell'arte delle donne: 1977-2000*, in De Cecco, Emanuela; Romano, Giovanni (a cura di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002 (pp. 33-65)

Rosen, Randy, *Moving into the mainstream*, in Rosen, Randy; Brawer, Catherine C., *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970-85*, Abbeville, New York 1989 (pp. 7-25)

Rosen, Randy; Brawer, Catherine C., *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970-85*, Abbeville, New York 1989

Russi Kirshner, Judith, *Voices and images of Italian feminism*, in Wack. *Art and the feminist devolution*, catalogo della mostra, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art 2007, The Mit Press, Cambridge (Mass) - Londra 2007 (pp. 385-399)

Salaris, Claudia, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909-1944*, Edizioni delle donne, Milano 1982

Salaris, Claudia, *La Roma delle avanguardie, dal futurismo all'underground*, Editori Riuniti, Roma 1999

Salaris, Claudia, *Oltre l'informale*, in Ead., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004 (pp. 105-117)

Sanò, Laura, *Donne e violenza: filosofia e guerra nel pensiero del '900*, Mimesis, Milano 2012

Saraceno, Chiara, *Pluralità e mutamento: riflessioni sull'identità al femminile*, F. Angeli, Milano 1987

Saraceno, Chiara, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in Aries, Philipe; Duby, Georges (a cura di), *La vita privata: il Novecento*, Laterza, Bari 1988

Scappini, Alessandra, *contributo per un inquadramento generale della poesia visiva*, in Saccà, Lucilla (a cura di), *La parola come immagine e come segno: Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000; Comune di Mantova, Centro culturale Gino Baratta, 7 aprile - 6 maggio 2000, Comune della Spezia, Palazzina delle arti, 12 maggio - 25 giugno 2000, Pacini, Pisa 2000 (pp. 171-182)

Scudero, Domenico, *L'Alba elettronica-ipotesi per una storia*, in Lux, Simonetta; Scudero, Domenico, *Lucia Di Luciano: l'alba elettronica*, Lithos Editrice, Roma 2002 (pp. 71-87)

Seravalli, Marta, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma 2013

Sorcinelli, Paolo (a cura di), *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004

Spagnoletti, Rosalba, *I movimenti femministi in Italia*, Savelli, Roma 1978

Sperimentale p., *Tecnica e Ideologia: scelta morale, qualità, struttura, proposta di rettifica, verifica ideologica*, in Atti del XIII Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, Rimini 21 - 23 settembre 1964, Segreteria generale, Verucchio 1964

Spignoli, Teresa; Corsi, Marco; Fastelli, Federico; Papini, Maria Carla (a cura di), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Atti del convegno, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale 2013, Campanotto, Pasian di Prato 2014

Spinazzè, Sabrina, *Artiste nel ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in Trasforini, Maria A. (a cura di), *Donne d'arte: storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006 (pp. 57-77)

Statera, Gianni (a cura di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, Lerici, Cosenza 1977

Stich, Sidra, *Made in U.S.A.: an Americanization in modern art, the '50s & '60s*, University Art Museum, University of California Press, Berkeley 1987

Subrizi, Carla, *Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (trauma e esperienza)*, in Ead., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, Arte e politiche dello sguardo*, Postmedia, Milano 2012 (pp. 49-68)

Subrizi, Carla, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, Arte e politiche dello sguardo*, Postmedia, Milano 2012

Tedesco, Giglia, *Tra emancipazione e liberazione. L'Udi negli anni Sessanta*, in Crispino, Anna Maria (a cura di), *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea: atti del seminario*, Udi, Roma 1988 (pp. 15-23)

Tota, Anna Lisa, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci editore, Roma 2012

Trasforini, Maria A., *Ritratti di Signore*, in Baraldi, Anna Maria (a cura di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo Massari, 18 aprile - 28 giugno 1998, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1998 (pp. 133-165)

Trasforini, Maria A., *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, in Ead., (a cura di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Bologna, Franco Angeli, 2000 (pp. 145-170)

Trasforini, Maria A. (a cura di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano 2000

Trasforini, Maria A., *Decostruzioniste ante-litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in Iamurri, Laura; Spinazzè, Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001 (pp. 181-199)

Trasforini, Maria A., *Il binocolo delle artiste*, in Franchi, Donatella (a cura di), *Matrice: pensiero delle donne e pratiche artistiche*, Libreria delle donne di Milano, Milano 2004

Trasforini, Maria A., *Donne d'arte: storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006

Trasforini, Maria A., *Nel segno delle artiste, donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna 2007

Travers, Julienne, *Dieci donne anticonformiste*, Laterza, Bari 1968

Trimarco, Angelo; Menna, Filiberto, *Arte e critica d'arte in Italia, 1960-1980*, La città del sole, Napoli 2008

Troncone, Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano 2014

Trucchi, Lorenza, *1957-2004: cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi*, Marsilio, Venezia 2009

Tugnoli, Andrea, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto Editore, Firenze 2004

Varisco, Grazia, *L'io diviso*, Peccolo, Livorno 2008

Vergine, Lea, *Il corpo come linguaggio*, G. Prearo, Milano 1974

Vergine, Lea, *Attraverso l'arte, pagare il '68*, Ed arcana, Milano 1976

Vergine, Lea, *L'arte in gioco: La funzione del critico il ruolo dell'artista: dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Garzanti, Milano 1988

Vergine, Lea, *L'arte in trincea: lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996

Vergine, Lea, *Parole sull'arte: 1965-2007*, Il Saggiatore, Milano 2008

Vettese, Angela, *Milano et mitologia: i poli della ricerca visiva (1958-1964)*, Centro culturale d'arte Bellora, Milano 1989

Vigo, Nanda, *Fragments of reflections*, lettera illustrata a Romana Loda, Multimedia edizioni, Brescia, 1979

Vigo, Nanda, *Zero on the road*, in Vigo, Nanda; Meneguzzo, Marco (a cura di), *Zero avantgarde 1965-2013*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Christian Stein, 16 ottobre 2013 - 11 gennaio 2014, Silvana, Cinisello Balsamo 2013 (pp. 53-57)

Vivaldi, Cesare, *Simona Weller: i segreti della natura e della materia*, Napoli 1969, in S. Barbagallo (a cura di), *Simona Weller. Verba picta*, catalogo della mostra, Finale Ligure, Chiostro del Complesso Monumentale di Santa Caterina e Calice Ligure, la Casa del Console, 2 luglio - 28 settembre 2005, Archivio S. Weller, Roma 2005 (pp. 199-201)

Vivaldi, Cesare, *Introduzione*, in Weller, Simona, *Il complesso di Michelangelo*:

ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento, La Nuova Foglio, Pollenza 1976 (pp. 9-11)

Volpi, Marisa, *Una testimonianza autobiografica*, in Iamurri, Laura; Spinazzè, Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001 (pp. 169-180)

Wark, Jayne, *Cultural Feminism: The essence of Difference*, in Ead., *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, Québec 2006, (pp. 58-85)

Weil, Simone, *Écrits de Londres*, Editions Gallimard, Parigi 1957

Weil, Simone, *Écrits historiques et politiques*, Éditions Gallimard, Parigi 1960; trad. it., *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, Pratiche, Milano 1998

Weil, Susan, *Susan Weil: moving pictures*, Skira, Milano 2010

Weininger, Otto, *Sesso e carattere*, Bocca, Torino 1912

Weller, Simona, *Il complesso di Michelangelo: ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La Nuova Foglio, Pollenza 1976

Weller, Simona, *La donna italiana e la creatività*, in Statera, Gianni (a cura di), *Il privato come politica: temi attuali del femminismo*, Lerici, Cosenza 1977 (pp. 193-210)

Weller, Simona, *Le donne nell'arte dal Medioevo ai nostri giorni*, numero monografico, «Minerva», Roma 1988

Weller, Simona, *Memorie di una pittrice perbene*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004

Weltzien, Friedrich, *Violent Creativity. Artistic Strategies in Post-War Art*, in AA. VV., *El proceso creativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Méssico 2006 (pp. 265-284)

Wilson, Martha, *Martha Wilson sourcebook, 40 years of reconsidering performance*,

feminism, alternative spaces, Independent Curators International, New York 2011

Wilson, Sarah, *Axell: One+One*, in AA. VV. (a cura di), *Evelyne Axell: from pop art to paradise*, catalogo della mostra, Namur e Jambes, Musée Felicien Rops, 2004, Namur e Somogy, Parigi 2004 (pp. 23-40)

Whiting, Cecile, *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, University of California press, Berkeley 2006

Yoshimoto, Midori, *Into performance: Japanese women artists in New York*, Rutgers University Press, Londra 2005

Zapperi, Giovanna, *L'artista è una donna: la modernità di Marcel Duchamp*, Ombre corte, Verona 2014

Zavattini, Cesare, *Prefazione* in Parca, Gabriella, *Le Italiane si confessano* (pp. XI-XIV)

Zevi, Adachiara, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2006

Zoccoli, Franca, *Le futuriste nelle arti visive*, in Iamurri, Laura; Spinazzè, Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001 (pp. 14-33)

RECENSIONI E STAMPA

AA.VV., *Le problematiche artistiche di gruppo*, «Arte oggi», n.17, luglio-settembre, Roma 1963

Almerini, Katia, *Il femminismo di Carla Accardi*, «Doppiozero» 3 marzo 2014, disponibile su <http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/il-femminismo-di-carla-accardi> (accesso 6/6/2015)

Antibiennale, «Flash Art», 6, gennaio-febbraio 1968 (s. n. p.)

Arbasino, Alberto, *Un bosco chiamato desiderio*, «la Repubblica», Roma, 21 giugno 1988 (p. 30)

Arendt, Hannah, *Lying in Politics: Reflections*, «The Pentagon Papers», 18 novembre 1971

Argan, Giulio C., *Le ragioni del gruppo*, «Il Messaggero», 21 settembre 1963 (p. 3)

Argo, *Compiti della donna*, «Critica fascista», XI, 14, luglio 1933 (pp. 266-268)

Balducci, Temma, *Revisiting Womanhouse. Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse*, «Woman's Art Journal», 2, 2006, (pp. 17-23); <https://ahis3320.files.wordpress.com/2009/10/womanhouse.pdf> (accesso 2/5/2015)

Bando di concorso per *Nova Tendencija 3*, «Domus», 2, febbraio 1965 (p. 56)

Boetti Sauzeau, Anne M., *Lo specchio ardente. Marisa Merz*, «Data», 18, settembre-ottobre, Milano 1975 (pp. 50-55)

Boetti Sauzeau, Anne M., *Le finestre senza la casa*, «Data», 27, luglio-settembre, Milano 1977 (pp. 32-37)

Bonazzoli, Francesca, «*Mi innamorai delle sue visioni e lo seguii fino all'ultimo bar*», Corriere della Sera, 3 giugno 2007; disponibile su http://archiviostorico.corriere.it/2007/giugno/03/innamorai_delle_sue_visioni_seguii_co_9_070603083.shtml (accesso 6/6/2015)

Bonito Oliva, Achille, *Per nuove grammatiche: il teatro delle mostre*, «Marcatré», 43-44-45, Milano 1968 (pp. 204-207)

Bourdieu, Pierre, *Quelques propriétés des champs*, «Questions de Sociologie», novembre, 1976

Broude, Norma, *Miriam Schapiro and the femmage. Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in the Twenty Century Art*, «Arts Magazine», febbraio 1980 (pp. 83-87)

Bryan-Wilson, Julia, *Remembering Yoko Ono's Cut Piece*, «Oxford Art Journal», 26, 2003 (pp. 101-123)

Calvesi, Maurizio, *Gli inviti alla XXXII Biennale. Quattro domande a Calvesi*, «Marcatré», 2, gennaio 1964 (pp. 90-92)

Celant, Germano, *Book as artwork: 1960-70*, «Data», 1, settembre 1971 (pp. 35-49)

Celant, Germano, *Piccole cose, fatti personali*, «Domus», 534, Maggio 1974

Celant, Germano, *Marisa's swing*, «Art Forum», 1992 (pp. 97-101)

Celario, Cristina, *Dadamaino: scritti e azioni. Per una nuova comunicazione dell'evento artistico*, «Palinsesti», 1, 2011; disponibile su <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/viewArticle/16> (accesso 3/4/2015)

Chicago, Judy; Schapiro, Miriam, *A Feminist Art Program*, «The Art journal», 31, New York 1971, (pp. 48-49)

Chomsky, Noam, *The Responsibility of Intellectuals*, «The New York Review of Books», 23 febbraio 1967

Cohen, Mark Daniel, *The Paradox of Eco-Logic: The Art of Agnes Denes*, disponibile su http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_The_Paradox_of_Eco_Logic_by_Mark_Daniel_Cohen.pdf (accesso 6/9/2015)

Comitato ufficiale dalle Biennale, *Gli inviti alla Biennale*, «Marcatré», 19/22, 1966

Cristallini, Elisabetta, *Yoko Ono: le stanze della memoria*, «Luxflux», 37, 2009, disponibile su <http://luxflux.net/53%C2%AA-biennale-yoko-ono-le-stanze-della-memoria/> (accesso 8/5/2014)

Dada [Dadamaino], *Punto 3*, «D'Ars Agency», 15 luglio - 15 settembre 1962 (p. 3)

De Leonardis, Manuela, *Gioietta Fioroni: l'intervista*, De Leonardis Manuela, *Gioietta Fioroni: l'intervista*, «Art a part of the culture», 8 maggio 2010, disponibile su <http://www.artapartofculture.net/2010/05/08/gioietta-fioroni-lintervista-di-manuela-de-leonardis/> (accesso 7/7/2014)

De Leonardis, Manuela, *Tomaso Binga. Back to the Future: L'intervista*, «Art a part of the culture», 6 novembre 2011, disponibile su <http://www.artapartofculture.net/2011/11/06/tomaso-binga-back-to-the-future-lintervista-di-manuela-de-leonardis/> (accesso 7/7/2014)

De Leonardis, Manuela, *Il seme della scrittura*, intervista a Elisabetta Gut, «Il Manifesto», 13 novembre 2013 (pp.10-11)

de Marchis, Giorgio; Marchiori Giuseppe, «Marcatré», 19/22, 1966 (pp. 320-322)

Discorsi. Carla Lonzi e Carla Accardi, «Marcatré», 23-25, giugno 1966, (pp. 194-195)

Donini, Elisabetta, *Donne, ambiente, etica delle relazioni. Prospettive femministe su economia e ecologia*, in *Ecofemminismo*, «DEP», 20, luglio 2012, (pp. 1-13) disponibile su http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Ricerche/Riflessione/2_Donini_Ecofemminismo.pdf (accesso 2/9/2015).

Drei, Lia; Guerrieri, Francesco, *Dichiarazione di poetica del binomio Sperimentale*, «Quaderno 1964», aprile, Il Bilico, Roma 1964

Faggi, Maurizio, *Ketty La Rocca dalla poesia visiva ai cartelli segnaletici: il proprio ego e la parola come significante*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 69, dicembre 2002 (pp. 103-120)

Fodar, Leonar, «La vernice», 6-7, giugno – luglio 1963, s.n. Venezia 1963

Grisi, Laura, *L'aria e la certezza visiva di uno spazio*, «Qui arte contemporanea», 1969 (p. 70)

Grisi, Laura, «Data», luglio-agosto-settembre 1976 (pp. 69-71)

Guerra, Elda, *Femminismo/femminismi: appunti per una storia da scrivere*, in *Anni Settanta*, «Genesis. Rivista della società Italiana delle Storiche», III, 1, 2004 (pp. 87-111)

Hadler, Mona, *Lee Bontecou. plastic fish and grinning saw blades*, «Woman's Art Journal», 1, 2007 (pp. 12-18)

Iamurri, Laura, *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, «Perspective», 4, 2007 (pp. 716-721)

Joelson, Suzanne, Scott, Andrea K.; Lodi, Simona (a cura di), *La differenza tra i sessi nell'arte*, «Tema celeste», 44, 1994 (pp. 54-67)

Joelson, Suzanne, Scott, Andrea K.; Lodi, Simona (a cura di), *La differenza tra i sessi nell'arte*, «Tema celeste», 45, 1994 (pp. 37-51)

Koedt, Anne, *The Myth of the Vaginal Orgasm*, «Notes from the First Year», New

York Radical Feminists, New York 1968 (p. 11)

Koedt, Anne, *The Myth of the Vaginal Orgasm*, «Notes from the Second Year», New York Radical Feminists, New York 1970 (pp. 37-41)

La Rocca, Ketty, *Una buona idea*, in *Dopotutto*, «Letteratura», 82-83, 1966, (pp. 143-145)

La Rocca, Ketty, *Crisi nell'arte e poetica nostrana*, «Letteratura», 82-83, 1966 (pp. 127-130)

La Rocca, Ketty, *Processo ad un cartellone pubblicitario*, «Letteratura», 88-90, 1967 (p. 283)

Kingsley, April, *Six women at work in the landscape*, «Arts Magazine», 52, aprile 1978 (p. 108)

Lippard, Lucy; Chandler, John, *The Dematerialization of Art* (1967), «Art International», 2, febbraio 1968 (pp. 31-36)

Lippard, Lucy, *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art*, «Art in America» 64, maggio-giugno 1976

Lodi, Simona, *Bios e Logos*, «Tema celeste», 45, 1994 (pp. 49-51)

Marcucci, Lucia, *Per una nuova grammatica del linguaggio filmico*, «Letteratura», 88-90, luglio - dicembre 1967 (pp. 279-280)

Marcucci, Lucia, *Il diritto di essere poeti*, «La Battana», 18, marzo 1969 (pp. 41-43)

Merz, Marisa, *Come una dichiarazione*, «Bit», 1, marzo – aprile 1968 (p. 29)

Masini, Lara V., *Zero Avanguardia*, «Domus», 424, marzo 1965

Mauri, Fabio, *La Miserabilità e l'arte*, in *Gli anni Originali*, «La Tartaruga Quaderni d'arte e letteratura», 5-6, marzo, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989 (pp. 61-84)

McCall, Michal, *The sociology of Female Artist*, «Symbolic Interaction», 1, 1978 (pp. 289-318)

Middleman, Rachel, *Anita Steckel's Feminist Montage Merging Politics, Art, And Life*, «Woman's Art Journal», primavera-estate, 2013 (pp. 22 -30)

Mont. (Monteverdi), *Anche le donne 'bucano' i quadri*, in «Corriere Lombardo», Milano, 31 dicembre 1959 - 1 gennaio 1960

Nochlin, Linda, *Starting from Scratch. The Beginnings of Feminist Art History*, in «Women's Art Magazine», 61, 1994 (pp. 6-11)

Operativo "r", *Motivi di un "Collettivo Operativo"*, in «Marcatré», 6-7, maggio/giugno, Ed. Lerici, Milano 1964 (p. 186)

Operativo "r", *Teoria dell'operazionismo*, in «Marcatré», 6-7, maggio/giugno, Ed. Lerici, Milano 1964 (pp. 184-185)

Parise, Goffredo, *Roma Pop Art*, «Corriere d'Informazione», 5-6, febbraio, Milano 1965

Perna, Jessica, *L'anima pop della Scuola di Piazza del Popolo: reale o fittizia?* in «Luxflux», 4, 2013; link: <http://luxflux.net/lanima-pop-della-scuola-di-piazza-del-popolo-reale-o-fittizia> (accesso 26/07/2015)

Piccone Stella, Simonetta, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni '50*, «Memoria», 2, ottobre 1981 (pp. 9-35)

Pinto, Rosario, *L'Ottocento nella prospettiva artistica 'al' femminile*, «Stanze d'arte» disponibile su http://www.stanzedarte.com/doc/Libro_Pinto_ok.pdf (accesso 7/7/2014)

Politi, Giancarlo *Carla Accardi, la forza del segno*, Flash Art, XXXVII, 245, aprile – maggio 2004

Rasy, Elisabetta, *Fioroni. Sedotta e abbandonata da Toti*, intervista, in «Corriere della Sera», Milano, 8 luglio 2000 (p. 31)

Sardella, Federico, *La Stagione dei gruppi. Intervista a Grazia Varisco*, «Arte e Critica», 39, ottobre 2004 (pp. 46-47)

Schermi, Loris, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, «Arte e Critica», VI, 24, Roma, Ottobre/Dicembre 2000, disponibile su <http://www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=0000000012>

Sperimentale p., *Seconda dichiarazione di poetica*, in «Quaderno 1964», aprile, ed. Il Bilico, Roma 1964

Sperimentale p., *Dichiarazione poetica*, in «Marcatré», 6-7, maggio/giugno, Ed. Lerici, Milano 1964 (p. 188)

Timeto, Federica, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in «Studicultura», 1, 2005 (pp. 129-154)

Timeto, Federica, *Il sospetto dell'appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia*, 2006, disponibile su http://playmonth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il_sospetto_dellaappartenenza._Il_difficile_incontro_tra_arte_e_femminismo_in_Italia (accesso 7/06/2015)

Trasforini, Maria A., *Donne artiste e mercato*, in Ead., *Arte in Città. Arte, pubblici e gallerie a Bologna*, «Misure/Materiali di ricerca dell'Istituto Cattaneo», febbraio 2003, (pp. 44-45); disponibile su: [http://www.cattaneo.org/pubblicazioni/misure/Misure%20n.%2026%20\(Trasforini\).pdf](http://www.cattaneo.org/pubblicazioni/misure/Misure%20n.%2026%20(Trasforini).pdf) (accesso 1/6/2014)

Trasforini, Maria A., *Le insegne del sé. Genere, narrazioni e costruzioni dell'autoritratto*, «Psicoterapie e Scienze Umane», 3, 2006 (pp. 625-640)

Trini, Tommaso, *Mostre a Milano Roma Genova*, «Domus», 450, maggio 1967

Trucchi, Lorenza, *Avenali e Elisabetta Gut al Carpine*, «Momento-sera», sabato 11 – domenica 12 Febbraio 1967 (p. 7)

Vergine, Lea, *Le artiste d'assalto*, «Bolaffi Arte», 55, dicembre 1975 (pp. 55-57)

Vergine, Lea, *From Italy*, «Art and Artists», luglio, 1977 (pp. 38-41)

Verzotti, Giorgio, *Ketty La Rocca, Hemphasis Her*, «Blocknotes», 11, 1996 (pp. 115-119)

Vigo, Nanda, *Arte Programmata a Zagabria*, «Domus», 431, ottobre 1965 (pp. 45-48)

Vivaldi, Cesare, *La giovane scuola di Roma*, in *Dopo l'informale*, «Il Verri», 12, 1963

CATALOGHI DI MOSTRE

Titina Maselli, catalogo della mostra, Roma galleria La Tartaruga, 1955

Elisabetta Gut, brochure, Milano, Galleria d'arte Cairola, 26 ottobre - 8 novembre 1956

Giosetta Fioroni, catalogo della mostra, Milano Galleria Montenapoleone 1957

Venturi, Lionello, *Nuove tendenze dell'arte italiana*, catalogo della mostra, Roma, Rome-New York Art Foundation, 1958, Istituto grafico tiberino, Roma 1958

VIII Quadriennale nazionale d'arte di Roma, catalogo della mostra, Roma, La Quadriennale, dicembre 1959 - aprile 1960, De Luca, Roma 1959

Contemporary Italian Paintings, catalogo della mostra, Londra, 15 agosto – 10 settembre, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1960

Castellani Maino Manzoni Pisani Santini, Albisola, Circolo degli Artisti di Albisola, 1960

La donna nell'arte contemporanea. Esposizione internazionale, catalogo della mostra, Milano, Brera, Galleria d'arte, 18 dicembre 1959 - 12 gennaio 1960, Galleria Brera, Milano 1960

XXX Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1960, Stamperia di Venezia, Venezia 1960

Dada Maino, brochure, Padova, Studio del Gruppo N, 20 maggio 1961

Santini, Pier Carlo (a cura di), *Mostra della Critica Italiana 1961*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Civica d'arte Moderna, 1961 e Roma, Palazzo delle Esposizioni, Colombi, Milano 1961

Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta, catalogo della mostra, Milano, Olivetti, maggio 1962, Officina d'Arte grafica A. Lucini e C., Milano 1962

Krit – Punto/2, brochure, Barcellona, Palacio de la Virreina e Madrid, Museo d'Aste, 11 – 25 agosto 1962

Punto/3, invito, Albisola mare, Galleria della Palma, 20 - 30 agosto 1962

Rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia, catalogo della mostra, L'Aquila, Castello Cinquecentesco, luglio - settembre 1962, tip. C. Visigalli e M. Pasetti, Roma 1962

Sidney, Janis (a cura di), *New Realists*, catalogo della mostra, New York, Sidney Janis gallery, 31 ottobre - 1 dicembre 1962, Sidney Janis gallery, New York 1962

XXXI Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1962, Stamperia di Venezia, Venezia 1962

Aspetti dell'arte contemporanea: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura, grafica, catalogo della mostra, L'Aquila 28 luglio - 6 ottobre 1963, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963

Tredici pittori a Roma, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1963, Galleria La Tartaruga, Roma 1963

Argan, Giulio C. et al. (a cura di), *Sperimentale p., Quaderno 1964: appunti, lettere, conversazioni*, catalogo della mostra, Roma, 3 - 20 aprile 1964, Il Bilico, Roma 1964

Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle tendance, catalogo della

mostra, Parigi, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre Pavillon de Marsan, aprile-maggio 1964, Mazarine, Parigi 1964

Recent acquisitions, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 1964, Museum of Modern Art, New York 1964

XXXII Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1964, Stamperia di Venezia, Venezia 1964

Laura Grisi, brochure, Milano, Galleria dell'Ariete 1965

NUL 65, brochure, Amsterdam, Stedelijk Museum di Amsterdam, 1965

ZERO: An Exhibition of European Experimental Art, brochure, Washington D.C. Gallery of Modern Art 1965

IX Quadriennale nazionale d'arte di Roma, catalogo della mostra, Roma, La Quadriennale, 1965, De Luca, Roma 1965

Nova tendencija 3, catalogo della mostra, Zagabria, Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Centar za industrijsko oblikovanje, 13 agosto - 19 settembre 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagabria 1965

Di Luciano, Lucia; Pizzo, Giovanni, *Per una ricerca estetico-operazionale come metalinguaggio*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Numero, 16 febbraio - 1 marzo 1966, Galleria Numero Roma 1966

Italy New Tendencies, catalogo della mostra, New York, Galeria Bonino, 11 ottobre - 5 novembre 1966, Galeria Bonino, New York 1966

Mostra del Gruppo Punto, catalogo della mostra, Ancona, Galleria Fanesi, 1966, Galleria Fanesi, Ancona 1966

Pittori del gruppo 70 e poesie visive, Associazioni artisti legnanesi, 1-19 maggio 1966, Legnano 1966

XXXIII Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1966, Stamperia di Venezia, Venezia 1966

Apollonio, Umbro (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967

Calvesi, Maurizio (a cura di), *Otto pittori romani*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria De' Foscherari, 8 - 28 aprile 1967

Fuoooooooooco, Immmmmagine, Accqqqua, Terrrrrrra, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967, Edizioni Galleria L'Attico, Roma 1967

Giosetta Fioroni, brochure, Milano, Galleria Naviglio, 22 marzo - 4 aprile 1967

Palazzoli, Daniela (a c. di), *Con temp l'azione*, pieghevole, Torino, Galleria Christian Stein, Galleria il Punto, Galleria Sperone, 1967

Gruppo 70. L'approdo, pieghevole, Firenze 1967

Calvesi, Maurizio (a cura di), *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Roma, Galleria la Tartaruga, maggio 1968, La Tartaruga, Roma 1968

Cloti Ricciardi, pieghevole, Roma, teatro Giancarlo Nanni 1968

Young Italians, catalogo della mostra con presentazione di Alan Solomon, Boston, Institute of Contemporary Art, 23 gennaio - 23 marzo 1968 e New York, The Jewish Museum, 20 maggio - 2 settembre, Institute of Contemporary Art, Boston 1968

XXXIV Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra Venezia 22 giugno - 20 ottobre 1968, s.n., Venezia 1968

Fontana+Vigo, catalogo della mostra, Genova, Galleria la Polena, 1968 Galleria la Polena Genova 1968

Celant, Germano (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, Amalfi 1968, Rumma, Salerno 1969

Dorfles, Gillo (a cura di), *Grazia Varisco*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Schwarz, 2 - 31 ottobre 1969, Galleria Schwarz, Milano 1969

Oh!! Quante belle figlie Madama doré, brochure, Milano, Galleria del Naviglio, 8 – 10 aprile 1969

Simona Weller: i segreti della natura e della materia, brochure, Napoli 1969

Szeemann Harald (a cura di), *When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*, catalogo della mostra, Berna, Kunsthalle 22 marzo – 27 aprile 1969, Kunsthalle, Berna 1969

Bonito Oliva, Achille (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960/70*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni, novembre 1970 - gennaio 1971, Centro Di, Firenze 1970

Celant, Germano (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art, catalogo della mostra*, Torino, Galleria civica d'arte moderna, giugno-luglio 1970, Galleria civica d'arte moderna, Torino 1970

de Marchis, Giorgio (a cura di), *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*, catalogo della mostra, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Centro Di, Firenze 1970

Apollonio, Umbro; Barilli, Renato (a cura di), *Bentivoglio*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Schwarz, 10 dicembre 1971 - 31 gennaio 1972, Galleria Schwarz, Milano 1971

Nanda Vigo, catalogo della mostra, Verona, Galleria Ferrari, 2 - 20 ottobre 1971, Galleria Ferrari, Verona 1971

Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, catalogo della mostra, Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1972, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1972

La ricerca estetica dal 1960 al 1970, catalogo della mostra, Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1972 – 1973, Roma, Istituto Grafico Tiberino 1972

Nuove ricerche d'immagine: situazione dell'arte non figurativa: 1972 – 1973, catalogo della mostra, Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1972

Ratcliff, Carter (a cura di), *Lee Bontecou*, catalogo della mostra, Chicago, Museum of Contemporary Art, 25 marzo – 7 maggio 1972, Museum of Contemporary Art, Chicago 1972

Nanda Vigo, catalogo della mostra, Palermo, Galleria La Tela, 8 marzo - 9 aprile, La Tela, Palermo 1973

Vergine, Lea (a cura di) *Azimuth*, catalogo della mostra, Roma, Galleria d'arte primo piano, novembre - dicembre 1974, multi grafica, Roma 1974

Marina Apollonio, catalogo della mostra, Bergamo 1975, Eurgrafika, Bergamo 1975

Grazia Varisco: 1960-1976, catalogo della mostra, Edizioni del naviglio, Milano 1976

Sutherland, Ann H.; Nochlin, Linda, *Women artists: 1550-1950*, catalogo della mostra, Los Angeles, County Museum of Art, 21 dicembre 1976 - 113 marzo 1977, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1976

Ketty La Rocca: le immagini il linguaggio il segno, catalogo della mostra, Intra, Galleria Corsini, maggio-giugno 1977, Galleria Corsini, Intra 1977

Loda, Romana (a cura di), *Il volto sinistro dell'arte*, catalogo della mostra, 29 ottobre - 26 novembre 1977, Galleria De Amicis, Firenze 1989

Loda, Romana (a cura di) *Magma: rassegna internazionale di donne artiste*, catalogo della mostra, Verona, Museo Castelvecchio, febbraio 1977; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Centro Attività Visive, 3 aprile al 2 maggio 1977, Magma, Roma 1989

Bentivoglio, Mirella (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra, XXXVIII Biennale di Venezia, Magazzini del sale alle Zattere, 20 settembre - 15 ottobre 1978, Tipografia commerciale, Venezia 1978

Serota, Nicholas; Krauss, Rosalind (a cura di), *Eva Hesse: sculpture, 1936-1970*, catalogo della mostra, Londra, Otterlo e Hannover, 1979, Whitechapel Art Gallery, Londra 1979

AA. VV. (a cura di), *Miriam Schapiro. A Retropective 1953-1980*, College of Wooster, 1980, Wooster, Ohio, 1980

Dorfles, Gillo; Menna, Filiberto (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979)*, catalogo della mostra, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980, Vallecchi, Firenze 1980

Maurizi, Elverio (a cura di) *Nanda Vigo: contest in-out, l'ambiente tra illusione e realtà*, catalogo della mostra, Macerata, Pinacoteca e musei comunali, maggio 1980, Coopedit, Macerata 1980

Vergine, Lea (a cura di), *L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 14 febbraio – 18 maggio 1980; Roma, Palazzo delle esposizioni, 3 luglio 1980 – 8 agosto 1980; Stoccolma, Kulturhuset, 14 febbraio 1980 - 3 marzo 1981, Mazzotta, Milano 1980

Celant, Germano (a cura di), *Identite italiane*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1981, Centre Georges Pompidou, Parigi, Centro Di, Firenze 1981

Ponente, Nello; Calvesi, Maurizio; et al. (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 14 febbraio - 15 aprile 1981, De Luca, Roma 1981

AA.VV. (a cura di), *Arte Italiana 1960-1982*, catalogo della mostra, Londra 1982, Electa International, Milano 1982

Vergine, Lea (a cura di), *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983 – 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano 1983

Quesada, Mario (a cura di), *Gioietta Fioroni: 1960/1983*, catalogo della mostra, Bologna: Galleria de Foscherari, Galleria de Foscherari, Bologna 1983

Meneguzzo, Marco (a cura di), *Azimuth & Azimut*, catalogo della mostra, Milano 1984, Mondadori, Milano 1984

Alviani, Getulio, *Grazia Varisco: opere 1958-1987*, catalogo della mostra, Pordenone, Galleria Sagittaria, giugno - agosto 1987, Centro iniziative culturali, Pordenone 1987

Belloli, Carlo (a cura di), *Arte costruita: incidenza italiana*, catalogo della mostra, Milano, 1989, Arte Struktura, Milano 1989

Bentivoglio, Mirella (a cura di), *Elisabetta Gut: plume de poète*, catalogo della mostra, Roma 28 novembre - 30 dicembre 1989, Eralov, Roma 1989

Fuchs, Rudi; Gachnang, Joannes; Cristina Mundici (a cura di), *Barbara Kruger*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, 6 ottobre - 3 dicembre 1989, Ages Arti Grafiche Torino 1989

Vica Masini, Lara (a cura di), *Ketty La Rocca*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria Carini, dicembre 1989, Galleria Carini, Firenze 1989

Bentivoglio, Mirella (a cura di) *Volumina: il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo*, catalogo della mostra, Senigallia, 1990, Tecnostampa, Ostra Vetere 1990

Calvesi, Maurizio; Siligato, Rossella (a cura di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991, Carte Segrete, Roma 1990

Di Castro, Federica (a cura di), *Gioietta Fioroni. Opere su carta 1960-1990*, catalogo della mostra, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 16 ottobre – 18 novembre 1990, Electa, Milano 1990

Guadagnini, Walter (a cura di), *Carla Accardi*, catalogo della Mostra, Parma nel 1990, Galleria Mazzocchi, Parma 1990

Hendricks, Jon (a cura di), *Yoko Ono: to see the skies*, catalogo della mostra, Milano 1990, Mazzotta, Milano 1990

Pontiggia, Elena (a cura di) *I Gioietta Fioroni di Gioietta Fioroni, 1960-1994: 24 opere conservate dall'artista*, catalogo della mostra, Treviso, Filo' Arte Contemporanea, 26 novembre 1994 - 20 gennaio 1995, Vianello Libri, Treviso 1994

Lancioni, Daniela (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Joyce & co., Roma 1995

AA. VV. (a cura di), *Hannah Wilke: Works from 1965–'92*, catalogo della mostra, Chicago, University of Illinois, Gallery 400, 26 agosto – 21 settembre 1996, University of Illinois, Chicago 1996

Barilli, Renato; Tolomeo, Maria Grazia (a cura di), *Mirella Bentivoglio: dalla parola al simbolo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 10 ottobre-28 ottobre 1996, De Luca, Roma 1996

Goldin, Marco (a cura di), *Maselli: opere 1947-1997*, catalogo della mostra, Strà, Villa Foscari Rossi, 7 settembre - 19 ottobre 1997, Marsilio, Venezia 1997

Illuminations: bookworks of Susan Weil, catalogo della mostra, Stockholm , Nationalmuseum, 19 settembre - 16 novembre 1997, Nationalmuseum, Stoccolma 1997

AA. VV. (a cura di) *Gina Pane: opere 1968-1990*, catalogo della mostra, Reggio Emilia nel 1998-1999, Charta, Milano 1998

Baraldi, Anna Maria (a cura di), *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo Massari, 18 aprile - 28 giugno 1998, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1998

Sassone, Margherita (a cura di), *Voci: 1948 Roma 1960*, catalogo della mostra, Roma Studio Sotis, 21 aprile - 30 maggio 1998, Studio Sotis, stampa Roma 1998

Bonito Oliva, Achille (a c. di), *Disidentico: maschile femminile e altro*, catalogo della mostra, Palermo, Palazzo Branciforte, 23 maggio - 26 luglio 1998, Panepinto Arte, Roma 1998

Corrin, Lisa G.; Kudielka, Robert; Spalding, Frances (a cura di), *Bridget Riley: paintings from the 1960s and 70s*, catalogo della mostra, Londra, Serpentine Gallery, 18 giugno - 30 agosto 1999, Serpentine Gallery, Londra 1999

Mattarella, Lea (a cura di), *Giosetta Fioroni, la memoria fiabesca*, catalogo della mostra, Roma 25 novembre - 21 dicembre 1999, FPM edizioni, Roma 1999

Volpato, Elena (a cura di) *Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca 30 ottobre 1999 - 30 gennaio 2000, Ravenna 1999

Gualdoni, Flaminio; Mascheroni, Silvia (a cura di), *Miracoli a Milano 1955-1965: artisti, gallerie, tendenze*, catalogo della mostra, Milano, Museo della Permanente, 5 luglio - 21 settembre, Comune Museo della Permanente, Milano 2000

Günter, Golinski (a cura di), *Dadamaino: Retrospektive 1958-2000*, catalogo della mostra, Bochum nel 2000, Museum Bochum, Bochum 2000

L'argento di Giosetta Fioroni: carte 1960-2000, catalogo della mostra, Milano, Spirale Arte artecontemporanea, 1 - 25 giugno 2000 Spirale Arte arte contemporanea, Milano 2000

Saccà, Lucilla (a cura di), *La parola come immagine e come segno: Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, catalogo della mostra, Monsummano Terme, Villa

Renatico Martini, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000; Comune di Mantova, Centro culturale Gino Baratta, 7 aprile - 6 maggio 2000, Comune della Spezia, Palazzina delle arti, 12 maggio - 25 giugno 2000, Pacini, Pisa 2000

AA. VV. (a cura di), *Véra Molnar*, catalogo della mostra, Grenoble, Musée de Grenoble, 2001 - 2002, Réunion des musées nationaux, Parigi 2001

Flood, Richard; Morris, Frances (a cura di), *Zero to infinity: arte povera 1962-1972*, catalogo della mostra, Londra, Minneapolis, Los Angeles e Washington 2001-2003, Walker Art Center, Minneapolis; Tate Modern, London 2001

Saccà, Lucilla (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo - 16 aprile 2001; Museo di arte contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme, 7 aprile - 17 giugno 2001, Pacini, Pisa 2001

Schmidt, Johann-Karl (a cura di), *Joan Jonas: performance video installation 1968-2000*, catalogo della mostra, Stoccarda, 16 novembre 2000 - 18 febbraio 2001, Cantz, Ostfildern Ruit 2001

Capasso, Angelo; Scacco, Lorella (a cura di), *Cloti Ricciardi. Piani di calpestio*, catalogo della mostra, Roma, Pio Monti, maggio 2002, Pio Monti, Roma 2002

Vettese, Angela; Fabbri, Paolo; Pierini, Marco (a cura di), *Barbara Kruger*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 2002, Gli Ori, Siena 2002

Baradel, Virginia; et al. (a cura di), *La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, catalogo della mostra, Padova Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre, Padova 2003, Skira, Milano 2003

Bentivoglio, Mirella (a cura di) *Carte di Artemisia: artiste del '900 dall'Archivio di Vittoria Surian*, catalogo della mostra, Ancona, Mole Vanvitelliana, 6 - 30 marzo 2003, s. l., 2003

Lancioni; Daniela; Pirani, Federica (a cura di), *La beltà: Giosetta Fioroni*, opere dal

1963 al 2003, catalogo della mostra, Roma 2003, Viviani arte, Roma 2003

Mattarella, Lea; Pontiggia, Elena; Sparagni, Tulliola (a cura di) *Arte in due: coppie di artisti in Europa 1900-1945*, catalogo della mostra, Torino 2003, Mazzotta, Milano 2003

Smith, Elizabeth A. T. (a cura di), *Lee Bontecou: a retrospective*, catalogo della mostra, Los Angeles, Chicago e New York, 2003 - 2004, Museum of Contemporary Art, Chicago - UCLA Hammer Museum, Los Angeles 2003

Storr, Robert (a cura di), *Nancy Spero: the war series 1966-1970*, catalogo della mostra, New York 2003, Parigi 2004, Charta, Milano - Galerie Lelong, New York 2003

AA. VV. (a cura di) *Evelyne Axell: from pop art to paradise*, catalogo della mostra, Namur e Jambes, Musée Felicien Rops, 2004, Namur e Somogy, Parigi 2004Lux, Simonetta (a cura di), *Cloti Ricciardi*, catalogo della mostra Londra, Istituto italiano di cultura 2004, Gangemi, Roma 2004

Monegal Antonio; et al. (a cura di), *At War*, catalogo della mostra, Barcellona, 17 maggio - 26 settembre 2004, Centre de Cultura Contemporanea, Diputacio de Barcelona, Barcellona 2004

Saccà, Lucilla (a cura di), *Lucia Marcucci. La poesia è forte: selezione critica*, catalogo della mostra, Firenze Aurelio, Stefanini Studio d'arte, 2004, Aurelio Stefanini Studio d'arte, Firenze 2004

Viso, Olga (a cura di), *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, catalogo della mostra, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 14 ottobre 2004 – 2 gennaio 2005, Hatje Cantz, Ostfildern 2004

Barbagallo, Sandro (a cura di), *Simona Weller. Verba picta*, catalogo della mostra, Finale Ligure, Chiostro del Complesso Monumentale di Santa Caterina e Calice Ligure, la Casa del Console, 2 luglio - 28 settembre 2005, Archivio S. Weller, Roma 2005

von Inka, Schube, (a cura di) *Martha Rosler: passionate signals*, catalogo della

mostra, Hannover, Berlino, 2005, Sprengel Museum, Hannover, Hatje Cantz, Ostfildern Ruit 2005

Archivio della Scuola Romana (a cura di), *Titina Maselli: Metafore della città*, catalogo della mostra, Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 marzo - 1 maggio 2006, Skira, Milano 2006

D'Oora, Domenico (a cura di), *Dadamaino: opere 1958-1999*, catalogo della mostra, Seregno, 2006 - 2007, ArteSilva, Seregno 2006

Maffei Giorgio e Picciau Maura (a cura di), *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, settembre - novembre 2006, Corraini, Roma 2006

Stella, Dominique (a cura di), *Nanda Vigo: Light is Life*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Triennale, 4 aprile - 16 luglio 2006, Johan & Levi, Milano 2006

Butler, Cornelia (a cura di), *Wack. Art and the feminist devolution*, catalogo della mostra, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art 2007, The Mit Press, Cambridge (Mass) - London 2007

Iamurri, Laura (a cura di), *Autobiografia/Autoritratto: Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Monaci, Stucky, Woodman*, catalogo della mostra, Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre 2007-20 gennaio 2008, Palombi, Roma 2007

Margozzi, Mariastella, *Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo. Combinatorie: arte programmata anni '60*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 maggio - 17 giugno 2007, Palombi, Roma 2007

Nochlin, Linda; Reilly, Maura (a cura di), *Global feminism: new directions in contemporary art*, catalogo della mostra, New York marzo- luglio 2007, Wellesley settembre-dicembre 2007, Brooklyn Museum, New York 2007

Simongini, Gabriele (a cura di), *Lia Drei anni Sessanta*, catalogo della mostra, Taverna, Museo Civico di Taverna, 23 giugno - 16 settembre 2007, Museo Civico di

Taverna, Taverna 2007

Cianfanelli, Gaia; Iaquina, Caterina (a cura di), *Dissertare/disertare*, catalogo della mostra, Genazzano, palazzo Colonna, 2006, Plug-in, Busalla 2008

Cortina, Stefano (a cura di), *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, catalogo della mostra, Milano, 17 giugno-25 luglio 2008, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano 2008

Portoghesi, Paolo (a cura di), *Parola di Weller*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Ricerca d'Arte, 10 ottobre - 15 novembre 2008, Galleria Ricerca d'Arte, Roma 2008

Wilson, Martha (a cura di), *photo/text works*, catalogo della mostra, New York, Mitchell Alpus Gallery, 22 marzo - 26 aprile 2008, Mitchell Alpus Gallery, New York 2008; disponibile su: <http://wilson-not-taking-it-value.pdf>. (accesso 7/7/2014)

Elisabetta Gut: semi e segni, catalogo della mostra, Roma, Galleria Cortese & Lisanti, 3 ottobre - 3 novembre 2009, Galleria Cortese & Lisanti, Roma 2009

Books without words: the visual poetry of Elisabetta Gut, catalogo della mostra, Washington, National Museum of Women in the Arts, 10 settembre 2010 – 16 gennaio 2011, National Museum of Women in the Arts, Washington 2010

Sperimentale p., catalogo della mostra, Vicenza, Valmore Studio d'Arte, 10 dicembre 2010 - 26 febbraio 2011, Ed. Valmore, Vicenza 2010

Cortina, Stefano (a cura di), *Dadamaino: gli anni '50 e '60, la capacità di sognare*, catalogo della mostra, Milano, Associazione Culturale Renzo Cortina, 08 giugno - 30 luglio 2010, Cortina Arte, Milano 2010

Fiaschi, Lucia (a cura di), *Parole contro: 1963-1968. Il tempo della Poesia Visiva*, catalogo della mostra, Montevarchi 2010, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2010

Husslein-Arco; Angeles, Nollert, Angelika; Rollig, Stella (a cura di), *Valie Export: Zeit und Gegenzeit*, catalogo della mostra, Vienna, Belvedere e Linz, Lentos Kunstmuseum, 16 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011, Bolzano, Museion, 19 febbraio-1 maggio 2011,

König, Köln 2010, trad. it., *Valie Export: tempo e controttempo*, Museion, Bolzano 2010

Pancotto, Pier Paolo (a cura di), *Carla Accardi: spazio ritmo colore*, catalogo della mostra, Roma, Museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese, 1 dicembre 2010 - 27 febbraio 2011, Gli ori, Pistoia 2010

Pasotti, Alessandro; Padovani, Fabrizio (a cura di), *Gruppo T: Miriorama, le opere, i documenti*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria P240, 15 maggio - 26 settembre 2010, P240, Bologna 2010

Schor, Gabriele (a cura di), *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, catalogo della mostra, Roma Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 19 febbraio – 16 maggio 2010, Electa, Milano 2010

Spieler, Reinhard; Skrobanek, Kerstin (a cura di), *Welten in der Schachtel: Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre / Worlds in a Box: Mary Bauermeister and the Experimental Art of the Sixties*, catalogo della mostra, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 2 ottobre 2010 – 6 gennaio 2011, Kerber, Bielefeld 2010

Supervisiva. Lucia Marcucci, catalogo della mostra, Firenze, Spaziotempo, 2010, Poggibonsi Cambi, Firenze 2010

Wasserman, Krystyna (a c. di), *Books without words: the visual poetry of Elisabetta Gut*, catalogo della mostra, Washington, National Museum of Women in the Arts, 10 settembre 2010 – 16 gennaio 2011, National Museum of Women in the Arts, Washington 2010

Wiggins, Colin; Bracewell; Michael e Prather, Marla (a cura di), *Bridget Riley, Paintings and related work*, catalogo della mostra, Londra, National Gallery Company, 24 novembre 2010 – 22 maggio 2011, Yale University Press, Londra 2010

AA.VV. (a cura di), *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra, Rovereto 2011-2012, Silvana, Cinisello Balsamo 2011

Barbero, Massimo (a cura di), *Gli irripetibili anni '60: Un dialogo fra Roma e Milano*, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla 10 maggio - 31 luglio 2011, Skira, Milano 2011

Fioretto, Antonietta; Vernier, Chiara (a cura di), *Marina Apollonio: Dinamiche circolari (opere 1964-2011)*, catalogo della mostra, Montirone-Abano Terme-Padova Galleria comunale d'arte contemporanea, 24 settembre - 30 ottobre 2011, Grafiche Turato, Rubano 2011

Friedrich, Julia; Celmins, Vija (a cura di), *Vija Celmins – Wüste, Meer und Sterne*, catalogo della mostra, Köln Museum Ludwig, 15 aprile -17 luglio 2011, Walther König, Köln 2011

Gazzotti, Melania (a cura di) *Lucia Marcucci. Sprintpoem: opere dal 1964 al 2011*, catalogo della mostra, Brescia, Fondazione Berardelli, 25 maggio - 15 settembre 2012, Parise Editore, Colognola ai Colli 2012

Granzotto, Giovanni; Margozi, Mariastella (a cura di) *Arte programmata e cinetica: da Munari a Biasi a Colombo e...*, catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 marzo - 27 maggio 2012, Il Cigno Edizioni, Roma 2012

Zanichelli, Elena (a cura di), *Women in Fluxus & other experimental tales: eventi, partiture, performance*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 10 novembre 2012 - 10 febbraio 2013, Skira, Milano 2012

Gazzotti, Melania (a cura di), *Lucia Marcucci: sprintpoem: opere dal 1964 al 2011*, catalogo della mostra, Brescia, Fondazione Berardelli, 25 maggio-15 settembre 2012, Parise Editore, Colognola ai Colli 2012

Gualdoni, Flaminio; Cortina, Stefano (a cura di) *Dadamaino: 1930-2004*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, maggio - giugno 2013, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano 2013

Meneguzzo, Marco; Di Marino, Bruno; La Porta, Andrea (a cura di), *Artisti nello spazio: da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana*, catalogo della mostra,

Catanzaro, 19 ottobre - 29 dicembre 2013, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013

Meneguzzo, Marco (a cura di), *Christian Megert: attraverso lo specchio*, catalogo della mostra, Lugano, Galleria Allegra Ravizza, 16 maggio al 6 luglio 2014, Galleria Allegra Ravizza, Lugano 2014; disponibile su: <http://www.alleggaravizza.com/it/cataloghi-allegra-ravizza/15-christian-megert-attraverso-lo-specchio/file.html> (accesso 13/9/2015)

Vigo, Nanda; Meguzzo, Marco (a cura di), *Zero Avantgarde 1965-2013*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Christian Stein, 16 ottobre 2013 - 11 gennaio 2014, Silvana, Cinisello Balsamo 2013

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Azimut/h: continuità e nuovo*, catalogo della mostra, Venezia, Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014

Houston, Joe; Savardi, Ugo; Menichini, Bianca Maria (a cura di), *Marina Apollonio*, Milano, catalogo della mostra, Milano, Galleria 10 A.M. Art, 10 gennaio - 11 aprile 2015, A.M. Art, Milano 2014

Lissoni, Andrea (a cura di), *Joan Jonas: Light Time Tales*, catalogo della mostra, Milano dal 2 ottobre 2014 - 1 febbraio 2015, Fondazione Hangar Bicocca Milano 2014

Pontiggia Elena; Casero, Cristina (a cura di), *Nati nei '30: Milano e la generazione di Piero Manzoni*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 9 aprile – 15 giugno, Skira, Milano - Ginevra 2014

Stella, Dominique; Borghese, Antonio; Sibilla, Carla (a cura di), *Light Trek. Nanda Vigo, opere 1963-2014*, catalogo della mostra, Genova, Galleria ABC-Arte, 14 novembre 2014 - 13 febbraio 2015, ABC-Arte, Genova 2014

AA.VV, *Marina Apollonio. Retrospective Exhibition*, catalogo della mostra, Milano, Galleria 10 A.M. ART, 10 gennaio - 11 aprile 2015, Edizione 10 A.M. ART, Milano 2015

AA. VV. (a cura di), *Lucia Di Luciano: irradiazioni*, catalogo della mostra, Milano, 10 A.M. Art e Graz, Galerie Leonhard 2015, 10 A.M. Art, Milano 2015

AA. VV. (a c. di), *Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971*, New York, The International Council of The Museum of Modern Art Gallery, 17 maggio – 7 September 2015, The Museum of Modern Art, New York 2015

Canevazzi, Vera; Cortesi, Lorenzo; Rigitano, Federica (a cura di), *Grazia Varisco. Filo rosso 1960 – 2015, catalogo della mostra*, Lugano, Cortesi Gallery, 15 aprile - 19 giugno 2015, Mousse Publishing, Milano 2015

Gioni, Massimiliano (a cura di), *La Grande Madre*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 26 agosto – 15 novembre, Skira, Milan 2015

Meneguzzo, Marco e Zanchetta, Alberto (a cura di), *Zero in the Mirror. Christian Megert & Nanda Vigo*, catalogo della mostra, Lissone, Museo d'Arte Contemporanea, 26 Settembre 2015 - 29 Novembre 2015, Museo d'Arte Contemporanea, Lissone 2015

SITI WEB

<http://www.arte.rai.it/articoli/accardi-beata-tra-gli-uomini/2703/default.aspx>

<http://www.agnesdenesstudio.com>

<http://www.archiviodadamaino.it>

<http://www.arte.rai.it/articoli/giosetta-fioroni-my-story/23731/default.aspx>

<http://www.herstory.it>

<http://www.liadrei.it>

<http://www.nandavigo.com>

<http://www.simonaweller.com>

<http://www.tomasobinga.it>

<http://www.veramolnar.com>

<http://www.verbapicta.it>

FONTI ARCHIVISTICHE

-Archivio Bioiconografico della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea:

- U. A. Apollonio Marina
- U.A. Dadamaino
- U.A. Di Luciano Lucia
- U.A. Fioroni Giosetta
- U.A. Gut Elisabetta
- U. A. Grisi Laura
- U. A. La Rocca Ketty
- U.A. Ricciardi Cloti
- U. A. Varisco Grazia
- U.A. Vigo Nanda
- U.A. Weller Simona

-Archivio Biblioteca Quadriennale:

mostra *Giovani Pittori Italiani*, Kamakura, Museo d'arte Moderna 1961:

ASQ.II.26/3B.6Lu.4

- FDAC.ApollonioMarina
- FDAC.Dadamaino
- FDAC.DiLucianoLucia
- FDAC.FioroniGiosetta
- FDAC.GrisiLaura

- FDAC.GutElisabetta
- FDAC.LaRoccaKetty
- FADAC.MarcucciLucia
- FDAC.RicciardiCloti
- FDAC.Varisco Grazia
- FDAC.VigoNanda
- FDAC.WellerSimona

-Archivio Dadamaino

-Archivio Michelangelo Vasta

-Archivi personali di Lucia Marcucci, Mirella Bentivoglio, Laura Grisi, Elisabetta Gut